

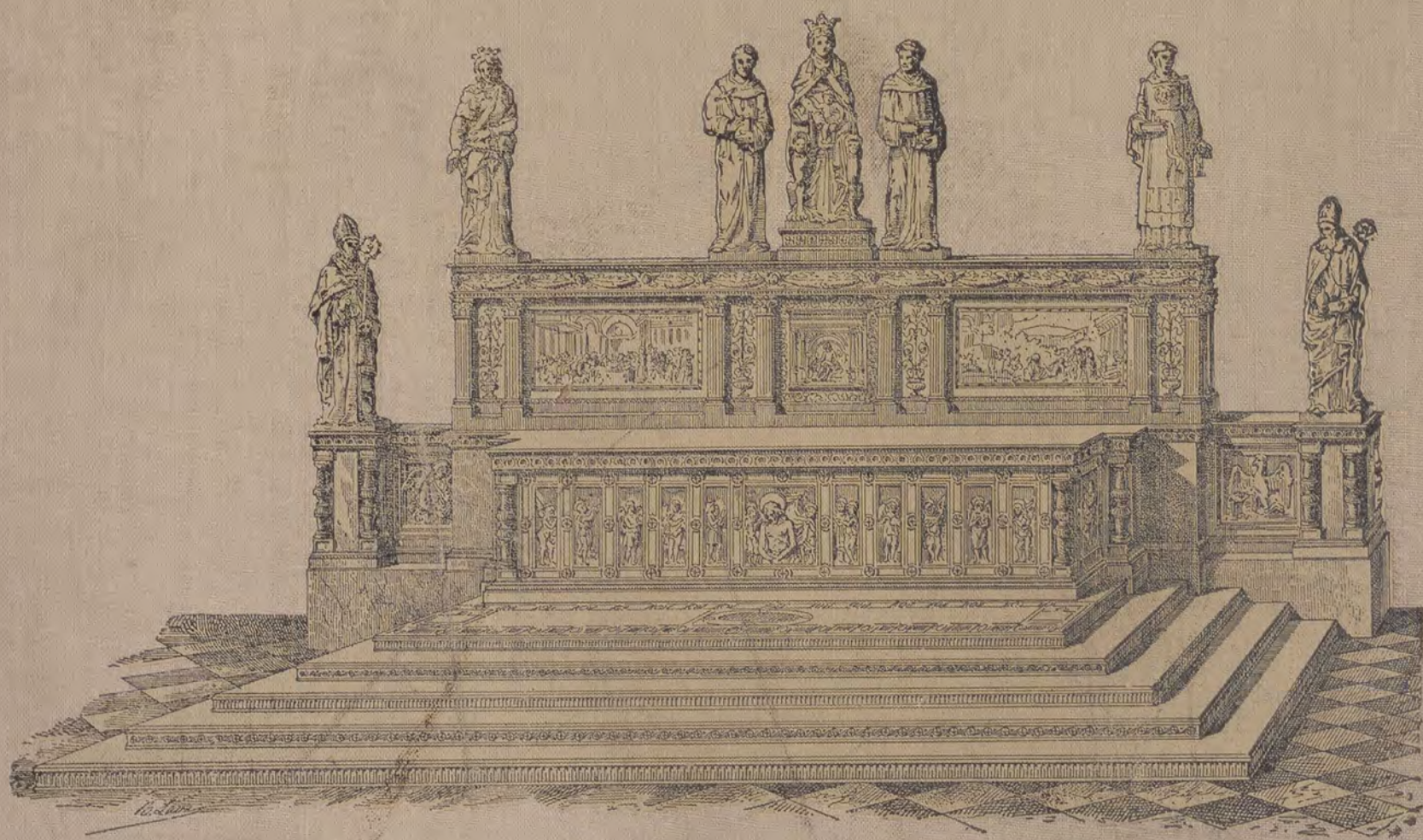
ARCHITETTO CAMILLO BOITO

L' ALTARE

DI



ONATELLO



ULRICO HOEPLI - MILANO



34

512



L'Altare di Donatello

54
512

ARCHITETTO CAMILLO BOITO

L'Altare di Donatello

E LE ALTRE OPERE

NELLA

Basilica Antoniana di Padova

COMPIUTE PER IL SETTIMO CENTENARIO DALLA NASCITA DEL SANTO

A CURA DELLA

PRESIDENZA DELLA VENERANDA ARCA

DODICI TAVOLE E QUARANTOTTO DISEGNI NEL TESTO



1347

MILANO

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

1897

EDIZIONE DI 150 ESEMPLARI IN COMMERCIO

Ai signori Presidenti della Veneranda Arca

ODDO ARRIGONI DEGLI ODDI

EMILIO BRUNELLI BONETTI

FRANCESCO DOLFIN

GIULIO DRIGO

FRANCESCO BONMARTINI.



me piacerebbe tanto, illustri signori, di potervi dedicar questo libro; ma questo libro è già due volte vostro. Voi avete ordinato che si compiessero i lavori, dei quali in esso si parla, e voi avete voluto che si stampasse. Nè vi è mancato l'ardire di andare contro a consuetudini tenaci e a pregiudizi volgari: facile ardire in un architetto, cui non deve importare d'altro che del monumento e dell'arte; difficilissimo, non ostante alla varia cultura e all'intelligenza della storia e all'amore pel decoro monumentale, in uomini, i quali riceverterro da un'amministrazione elettiva un ufficio sopra tutto amministrativo.

Non si può dir davvero che vi abbia invaso la smania di popolarità. Come avete cacciato via dalla cappella musicale quella grossolana profanazione del vero sentimento religioso e del giusto sentimento artistico, ch'era la grand'orchestra suonante musiche da coreografia, così avete strappato dal presbiterio, dove si sacrifica al Dio della verità, gli ori falsi, le statuone tarlate, le ornamentazioni teatrali del baldacchino strabocchevole, dell'altaronne immane e delle spropositate casse di organi che non suonavano più. Come la musica è tornata alla sua purezza veramente sacra, così al presbiterio fu restituita la sua schietta maestà. Oggi alle armonie scendenti dall'alto della cappella di San Felice, rispondono i forti piloni e le volte snelle del coro, unendosi musica e architettura nella unità solenne del vecchio tempio antoniano. E credo che le coscienze sincere di chi ama Dio e di chi ama l'arte debbano, alla fine, rimaner soddisfatte.

Ma quanti contrasti! Accennavo dianzi a pregiudizi volgari; pure, spesso, non sono punto volgari gli uomini che li provano. La consuetudine, infatti, scusa ogni stortura. Aver veduto e udito certe cose fino da bimbi, e poi via via per tanti anni; annettere forse a certi oggetti, a certe cantilene alcuni



cari e lontani ricordi: e a un tratto non ritrovare più quei ricordi, quegli oggetti, quei suoni, si capisce che debba essere un rammarico grave. E ogni dolore merita rispetto; senonchè il ripetere, come parecchi valent' uomini fanno, che, non solo nell' arte, ma anche nella religione, altro è il modo di sentire e di intendere degli uomini colti e altro quello degli ignoranti, e che gl' ignoranti sono i più, e che bisogna secondare i loro gusti per alletterarli a un poco di religione e a un poco d' arte, non mi pare discorso onesto, nè savio.

Nel fondo dell' uomo rozzo v' ha un istinto, che può essere pervertito dalla consuetudine, ma che, bene educato, si torna a risvegliare: l' istinto del vero, dell' opportuno, dell' armonico. Parlare agli occhi ed alle orecchie del popolo come se dovesse rimanere eternamente schiavo dei pregiudizi, è negare ogni progredimento della razza umana; e intendo che parli ad essi in tal modo la paurosa prudenza dei politicanti conservatori o retrivi, non intendo che lo facciano nè i credenti, nè gli artisti.

Non di meno, signori, a pensarci bene, chi si rammarica oggi per il denudamento del presbiterio ha una giustificazione particolare. Voi avete levato al monumento i bugiardi paludamenti; ma lo avete lasciato, con rispetto parlando, in camicia. Questo lenzuolo scialbo non è la veste sua originaria nè definitiva. La basilica nell' interno doveva essere tutta dipinta; raschiando qua e là, in basso e in alto, sulle pareti e sui piloni, sotto le volte e sotto le cupole, sono venute fuori le tracce di figure e di ornati. Vi rammentate, signori, come ci balzò il cuore di gioia quando, nel dicembre del 1894, si principiò a scoprire i dipinti ornamentali della prima cupola? Poi a poco a poco, di mano in mano che s' andava innanzi, la contentezza si smorzava, poichè uscivano fuori i gonfi fogliami e i larghi giri d' un secolo, il quale imitò certo in alcune linee i resti dei secoli precedenti, ma li seppe imitar troppo male.

Molte storie, che ora sono scomparse, vide il patrizio veneto Marcantonio Michiel, l' Anonimo Morelliano, nella prima metà del Cinquecento; ed erano di mano di fra Filippo Lippi, di Jacopo Bellino, del Montagna, persin di Giotto. E lasciamo stare l' Altichiero e l' Avanzi, dei quali ancora nella basilica s' ammirano, Dio volendo! le opere. Ma nel 1444 Francesco Squarcione, Squarzon depentor, metteva la biaca con olio a vòlti; nel 1436 Bartolommeo da Mantova ornava le crocere presso le cappelle del Santo e del Gattamelata; nel 1500 Pietro Calzetta, vecchio, abbelliva la cupola sora l' altaro grande; nel 1548 Gerolamo dal Santo coloriva l' arco de mezo et li quatro cantoni della cuba prima; e in vari tempi maestro Dario da Treviso, Angelo Zoto, Matteo dal Pozzo e tanti altri esercitarono sulle vaste pareti e sulle ampie volte gli spediti pennelli.

Quasi tutto è irreparabilmente perduto. L' anno 1567 bruciò una parte del tetto. L' anno 1617 la polveriera della contrada del Maglio, scoppiando, ruinò case e mulini et guastò et conquassò la chiesa et monastero del Santo, uccidendo dugento persone, et fece tanto strepito et fracasso che tutti credeano che il mondo finisse. E anche il Settecento volle aver la sua parte coll' incendio del quarantanove, il quale incenerì quattro cupole, guastò tutti i coperti e distrusse gli stupendi stalli dei Canozzi. Pure, tutto questo sarebbe stato poco senza la pulita mania dell' imbiancare: mania coscienziosa, perchè faceva precedere le operazioni della scalcinatura, della picchiettatura o della raschiatura. Fortuna quando l' imbianchino, ladro, rubava al padrone il lavoro del raschiatoio o della piccozza.

E non ostante, proprio nel secolo che meno apprezzava i vecchi monumenti e più inclinava alle tintarelle blande e al latte di calce, sorse l'idea di ridipingere da cima a fondo l'interno della basilica. Ancora si scorgevano i vestigi dell'antiche pitture, ma queste non davano alcun ornamento, anzi erano solamente oggetto di rovina e squallore. Così sta scritto in una lunga relazione del 1727, indirizzata agl'illustrissimi Presidenti, nella quale si mostra come, senza alterare l'antico, può restituirsi la chiesa nel suo primo buon essere; e s'intendeva rimettere nelle cupole l'azzurro con le stelle di legno incorruttibile dorato, oppure di rame dorato a fuoco, e nella sommità lo scudo antico, e le due grandi fascie a tenore delle antiche, e il rabesco e i sott'archi a similitudine dell'antico; e si concludeva: in questa forma la restaurazione o rinnovazione verrà a riescire un vero rifacimento dell'antico. Il lavoro fu principiato; ma, non avendo i pittori corrisposto alla saviezza delle parole, il nobile disegno è rimasto in tronco poco men di due secoli.

Tocca a voi, signori, la gloria di ripigliarlo secondo le nuove norme della critica odierna; tocca a voi d'iniziare un'opera per la quale abbondano in Padova i modelli sicuri e ammirabili: la chiesetta degli Scrovegni, l'oratorio di San Giorgio, la cappella di San Felice, le absidi degli Eremitani, il Palazzo della Ragione, e altri luoghi ancora, dipinti dai primi agli ultimi anni del Trecento. Voi non vedrete, signori, il compimento dell'impresa; ma i vostri nomi, che già si sono assicurati una lode non breve per la ricomposizione dell'Altare di Donatello, verranno rammentati dai posteri quando l'immensa basilica del Santo sarà tornata, col mezzo di figure, di storie, di allegorie, di fregi variopinti, di formelle quadrilobate, d'intrecciamenti geometrici, di fondi azzurri stellati, alla sua vivace, varia, espressiva, eppur solenne, fisionomia d'un tempo.

In questa impresa vi soccorrerà il criterio illuminato della gente colta e insieme il sentimento spontaneo del popolo; nè vi mancheranno gli aiuti, che già vi sorressero nei contrastati lavori, dianzi compiuti. E le maggiori autorità ecclesiastiche padovane, ispirate ad alti sensi di religione e di patria, e i Minori Conventuali, desiderosi di vedere sempre più ammirato il tempio ove celebrano, e ricordevoli del padre Antonio Guglielmi, il quale, mentre fu Rettore, pose ogni zelo nel raccogliere danaro in pro della basilica, contribuiranno ad accrescere le misurate somme che voi, signori Presidenti, potete dare all'arte nel monumento insigne, affidato alle vostre cure.

Già il Comune di Padova, dopo una elevata discussione del suo Consiglio, volle che le imposte di bronzo nelle porte minori della facciata del tempio fossero fatte a pubbliche spese, onorando il gran santo nel gran cittadino. Ed oltre a ciò i Padovani vi mandarono tante offerte quante bastarono per fornire riccamente l'Altare di Donatello con nuovi candelabri e candelieri di bronzo, con le tabelle ed il leggìo di argento cesellato.

Ma tutto non si fa coi quattrini. Il desiderio del bene nell'opera grandiosa scaldava il cuore di tutti, dai Presidenti ai manuali. E mi parrebbe di non rispondere alla nobiltà dell'animo vostro se non cogliessi questa occasione per rammentar qualche nome. Il nome di un vostro collega, Antonio Pittarello, il quale dovette lasciarvi per ragioni di salute, dopo avere, con modesta, ma sicura coscienza, avviata la cappella musicale a quell'altezza, cui Giovanni Tebaldini, dotto maestro compreso della dignità della

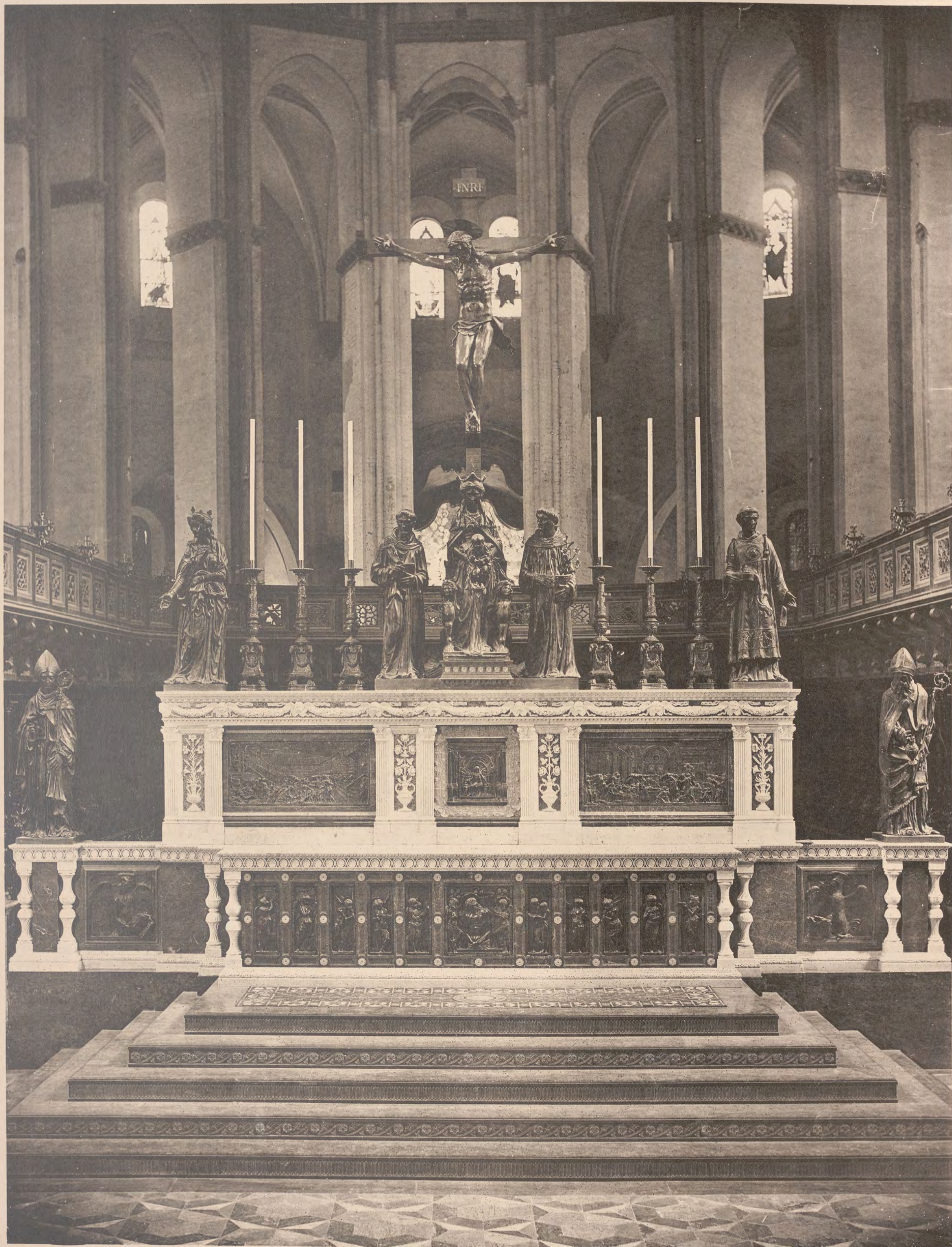
sua arte ecclesiastica e lodato ancora più dagli stranieri che dagli Italiani, ha saputo già sollevarla. Il nome illustre di Andrea Gloria, che per amore della verità, dell'erudizione e della basilica, mise tutta la sua sapienza e pazienza di storico e di paleografo nel ricercare per entro agli antichi quaderni dell'Arca le scritture affatto inedite, i ricordi tuttavia sconosciuti. Il nome finalmente di Vittorio Giani, un cuor d'oro, un ingegnere di sicuro ingegno, il quale abbraccia tutta l'ampiezza della sua professione, passando con semplicità dalla costruzione all'agricoltura, dall'idraulica all'arte, sempre inalterabilmente giusto; ed è il vostro fedele segretario, come è il generoso cooperatore, il caro amico del vostro architetto

Milano, il dì 24 d'agosto 1896.

devotissimo
CAMILLO BOITO.







ALTARE DI DONATELLO — FACCIATA

(FOR. AGOSTINI. R. JACOBI.)



L'ALTARE DI DONATELLO



NTENDIAMOCI. Bisognerebbe dire: la ricomposizione o, meglio, la riunione delle opere di statuaria, le quali figuravano già nell'altare di Donatello.

Pretendere di rifar l'altare nelle sue forme architettoniche sarebbe parsa una goffa vanità di artista presuntuoso. Manca persino il più logoro frammento di modanatura o di ornato; manca persino il più sdrucito documento grafico. Non un dipinto murale, una tavola, una tela; non un marmo scolpito, un bronzo, una pietra; non uno sgorbio tracciato sopra la pergamena od uno schizzaccio in carta che ricordi l'altare. Quanto ai documenti contemporanei scritti, sempre insufficienti, quando son soli, ai bisogni dell'architetto, riescono nel caso nostro notevoli e curiosi per lo storico e per il critico; ma per chi tenga il compasso e la matita in mano non servono davvero, come vedremo, a nessun costrutto. Non importa. Fatto sta che una trentina di opere, fra statue e bassorilievi, molte meravigliose, tutte importanti, molte compiute proprio da Donatello, tutte immaginate e dirette da lui per l'altar maggiore della basilica padovana, stettero insieme dal 1450 al 1579; e, sebbene sparse qua e là nella chiesa e collocate barbaramente, tutte (salvo forse due o forse quattro di pietra tenera) furono conservate, sicchè il tornarle a mettere in compagnia, secondo le regioni storiche, artistiche e prospettiche, fu certamente una ragionevole impresa.

Eugenio Müntz nel suo *Donatello* affermava che codeste opere dovevano formare *l'ensemble le plus considérable, à coup sûr, que le XV^e siècle ait produit*. Il signor Bode nel suo *Donatello a Padova* metteva le sculture di cui parliamo fra le più belle del Rinascimento italiano; e, conservatore quale egli è del regio Museo di Berlino, si compiaceva che quell'amministrazione n'avesse fatto cavare, per vantaggio degli studiosi, le forme in gesso, tanto più, soggiungeva, che gli originali, dispersi nella chiesa e deplorabilmente collocati, non si potevano ammirare sul luogo. Hugo von Tschudi nello studio su *Donatello e la critica moderna* notava con rincrescimento come *della ricca composizione e del grandioso effetto dell'altare* non fosse più possibile formarsi



un'idea. E le citazioni potrebbero continuare un bel pezzo, avendo quasi tutti gli scrittori che trattarono sul serio di Donatello deplorato la distruzione del vecchio altare e la disgregazione delle sue parti statuarie, principiata nel 1579, compiuta nel 1651. Ed era quindi assai strano che nessun architetto avesse tentato, per quanto sappiamo, di riunire nuovamente, almeno sulla carta, in un corpo unico le membra sparse; e che siano rimasti fino a pochi mesi addietro senza pratico risultato gli sdegni e i voti del migliore storico della basilica del Santo, il dotto e buon padre Gonzati, al quale il caldo amore per la sua chiesa faceva esclamare, parlando di Donatello: « Se un momento potesse alzare la testa dal sepolcro, imprecherebbe, io credo, nonchè alla sfrenatezza del delirante Seicento, alla colpevole inerzia dei tempi che il susseguirono, non corsi ancora all'emenda del vecchio peccato. E sarebbe impresa, osiamo pur dirlo, degna di piena lode, il rabbellire un'altra volta l'ara massima del nostro tempio con sì ricco tesoro di bronzi ».

I.



bronzi allogati a Donatello dai massari dell'Arca sono precisamente ventinove:

M.^o Donato da Fiorenza intalyatore.... de' avere per sete (sette) figure de brondo (bronzo) per soa fatura e zetadura (fusione) zoè una madona Santa Maria e S. Prosdozimo, S. Luduvigo, S. Franzescho, S. Daniele, S.^a Justina, le qual figure serano poste al altaro grande de la gexia (chiesa)....

ducati 300 d'oro. Ma già prima, il 23 giugno del 1446, avevano concluso mercato con Donatello *de le IIII^e instorie de S. Antonio*, le quali in altro luogo son dette *le quattro instorie de miracoli de la pala del altaro grande*; e ancora prima, il 27 aprile, era stato *concluxo merchà* per i simboli degli Evangelisti, *i quali è IIII^e*, e per gli Angioletti, *i quali è dixè*, ma nel 1449, allogata al maestro la fusione di altri due, diventarono dodici.

Dianzi non si sapeva che i documenti dicessero nulla della *Pietà*, quella con la mezza figura di Cristo e i due Angioletti piangenti, quella in cui ognuno riconosce l'animo e la mano del maestro; ma ora il professore Gloria ha trovato, rileggendo i Quaderni dell'Arca, come il dì 23 giugno del 1449 si pagassero a Donatello 50 lire del *metalo per la pietà* e 113 *per aver butà e adornà la pietà*. E i documenti, da cui son tolte queste parole, come tutti gli altri, che riguardano direttamente o indirettamente Donatello e le sue opere, vengono riferiti tali e quali in seguito al presente scritto, levandoli dalla pubblicazione che l'illustre paleografo padovano diede fuori nel 1895 per invito e a spese della presidenza della veneranda Arca del Santo.

Non si legge all'incontro nei Quaderni nessun accenno al secondo *Ecce Homo*, tanto diverso dalla predetta *Pietà*, il quale, pure presentando nel Cristo intiero seduto e negli Angioletti piccoli tutti vestiti alcuni caratteri dell'arte padovana del Quattrocento, non è probabilmente

uscito dalla bottega di Donatello (Fig. 1); e non di meno, uniformandosi esattamente all'altezza dei grandi bassorilievi, e collegandosi alle linee architettoniche e prospettiche di essi, mostra che fu modellato e fuso proprio per l'altare, ove serviva, girando su cerniere, a chiudere il ciborio: nè c'era una ragione per cui non dovesse tornare al suo posto.



Fig. 1. Ciborio dell'Altare.

Non fu ordinato invece per l'altare nuovo il *Crocifisso*, nel quale il Bode loda la sapienza anatomica e scorge l'idea della morte espressa con un vigore ed una maestria senza pari (Fig. 2). Donatello già vi lavorava nel gennaio del 1444, appena giunto a Padova, appena avuta l'allogazione della statua equestre del Gattamelata, due anni prima che a Francesco da Tergola cadesse in mente la generosa idea, da cui germinò la grand'opera, di donare, cioè, all'Arca 1500 lire perchè venissero spese *in fabrica et constructione pale ad altare magnum ecclesie Sancti Antonii*; ma solo nel giugno del 1449 lo scultore riceveva 89 lire *pel resto del crocifisso*. Del Crocifisso torneremo a parlare.

Nè le brevi e affrettate indicazioni degli antichi Quaderni membranacei dell'Arca attestano espressamente che il vasto bassorilievo della *Deposizione* facesse parte dell'altar maggiore. Non offrono altro che queste poche parole, lette recentemente: *per V priede grande* (cinque pietre grandi) *lavorade a figure cum sepulcro del nostro Signore* ed altri lavori in più luoghi, *in più logi per la fabrica*, lire 500 a Donato. Ed il bassorilievo, che il Gonzati dice di creta colorita a bronzo, ed il marchese Pietro Selvatico nella sua *Guida di Padova*, insieme con tanti altri scrittori, dice di terra cotta, è all'incontro di pietra tenera di Nanto; ma all'insigne storico e critico padovano quest'opera di Donatello pareva « non troppo degna di sì grand'uomo », proprio il contrario di quanto notano i critici e storici più recenti, fra cui lo Tschudi, il quale anzi esclama che ivi Donatello « sublima con sorprendente espressione il *pathos* », giudicandola una composizione perfettamente concepita, d'una eloquenza affascinante e di una tale sicurezza ed eccellenza di esecuzione « da lasciar trasparire in ogni parte la mano del Maestro ». In questo giudizio consente anche il signor Marcello Reymond nell'*Artiste*, ove scrive: « Quant à la *Mise au tombeau*, c'est une magistrale composition se développant avec ampleur dans une violence d'effet, que Rubens seul a pu égaler » (Fig. 3). Ma lo scrittore tedesco e il francese in altri punti non vanno affatto d'ac-



Fig. 2. Cristo di Donatello.



cordo: in questo essenzialissimo, per esempio, l'influenza dell'arte antica sul maestro fiorentino. Anzi il tedesco non va d'accordo con un altro tedesco, il signor Semrau, autore del volume *Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo*. Questi, dall'altro canto, avverte che « Donatello ci si presenta in Padova non solo come uno che dà, ma altresì come uno che riceve », giudizio addirittura opposto a quello del signor Müntz, il quale, parlando di Donatello ritornante in patria, esclama: « Mais s'il n'avait rien appris de ses hôtes, que d'enseignements ne leur avait-il pas laissés! » Quante teste tante sentenze; ma non è da stupire, poichè non v'ha artista il quale più di Donatello ecciti la contraddizione.

La luce del suo genio illumina talvolta come un sole, quando fra lui e lo spettatore non si alzi l'ostacolo di un interprete o di un manuale. Ma spesso il genio del maestro si rivela attraverso alla natura ora ruvida od aggraziata, ora asciutta o gonfia, ora affrettata o faticosa dell'uno o dell'altro fra i suoi diversi discepoli e aiuti; e allora, sempre brillando di luce



Fig. 3. *Deposizione* di Donatello.

propria, come un Nume nelle sue varie incarnazioni, assume certi aspetti, che non sono tutti e intieramente suoi. Già l'indole di lui era delle più mutabili: dall'arida realtà passa alla idealità sublime, dalla vigoria quasi selvaggia alla gentilezza quasi tenera, dai putti scapigliati e frenetici nella gioia dei canti e dei giochi alla serena dolcezza dei Santi Giovannini e agli schiacciati-rilievi delle sue soavi (se sono sue) Sante Cecilie e delle sue amabili (se sono sue) Madonnine col putto. Multiforme, quasi come Dante, diventa spesso cangiante, non solo dall'una opera all'altra, ma dall'una all'altra parte d'un'opera medesima, e ciò in grazia di qualche difetto nuovo e non proprio, o forse anche, assai di rado, in grazia di qualche nuova e non propria qualità secondaria. Insomma, questo sommo artista, padron di bottega, complica la potente e varia individualità sua con le prerogative personali de' suoi interpreti, fiacche, certo, al paragone, ma pur varie e spesso diverse dalle sue. Di qui le difficoltà e le contraddizioni nel giudicar Donatello.

Quanti furono a Padova i suoi allievi? Erano passati nove anni dacchè aveva sciolto la compagnia con Michelozzo e dovevano passarne venti prima che si legasse con Bertoldo; ma, ora questo, ora quello, aveva sempre bisogno di aiuti. Da Firenze *menò seco a Padoa*, narra il così detto Anonimo Morelliano, *Zuan de Pisa*, quegli che fece agli Eremitani l'ancona o pala

di terra cotta nella cappella ove dipinse il Mantegna. Giovanni segue immediatamente al suo maestro nel rammentato *merchà* per i dieci Angioletti e i quattro Evangelisti; poi vengono Urbano, cui alle volte è assegnata a patria Pisa, altre Cortona o Firenze, ed il pisano Antonio Zellino, altrove nominato Chelino o Celino; poi il fiorentino Francesco del Valente o Vagliente, e, ultimo, Nicolò *depentor*. E stavano nella invidiata bottega Uliviero, Giovanni da Padova, Giacomo figlio di Baldassare da Prato, il quale nel giugno del 1448 era soltanto *lavorante*, ma sette mesi dopo diventò *disipolo*, e Polo di Antonio da Ragusa con Francesco di Antonio Piero, prima lavoranti, poi garzoni, senza occuparci dei manuali, che non sono onorati del titolo di *disipolo over garzon*.

I discepoli o creati, benchè non sieno pochi, pure non giungono, come si vede, al numero indicato al duca di Firenze da quel villanzone di Baccio Bandinelli, nato ventidue anni dopo la morte di Donatello: « Alcuni che stettero con Donato mi dissero, che sempre aveva nella sua bottega diciotto o venti garzoni, altrimenti non avrebbe mai fornito un altare di Santo Antonio da Padua, con altre opere ». Ed il padre Gonzati, che pure non aveva troppo la smania di sottilizzare, creò tre nuovi creati di Donatello, leggendo due epigrafi entro a due formelle dell'architettura nel bassorilievo figurante il miracolo del *Cuor dell'avar*, le quali porgono realmente i nomi d'un Piero, di un Bartolommeo *et suorum*, e d'un Antonio di Giovanni de Se..., che il Gonzati legge *Senis*, con *et suorum* al di sotto. Ora il Gonzati dice: — Ecco, questi sono i discepoli del gran maestro, che eseguirono il bassorilievo. — E il Selvatico nella *Guida*, e tutti gli altri dopo il Gonzati, accettarono la deduzione, finchè venne, poco fa, un critico, a cui non piace scambiare lucciole per lanterne, e dimostrò che quelle epigrafi non vogliono significare altro che lettere o parole poste colà a far figura di due epitaffi sepolcrali. Discepoli no, infatti, perchè i Quaderni dell'Arca non ne parlano; e sarebbe dall'altro canto una novità poco spiegabile, che i garzoni avessero mostrato la baldanza di incidere nell'opera, ideata e composta senza dubbio dal maestro, i loro nomi oscuri. Non sono ignoti invece i nomi di Pietro d'Alessandro da Parma, di Bartolommeo da Bologna, di Antonio di Giovanni, tutti *orevexi*, che lavoravano, con altri compagni, precisamente in quegli anni nei reliquiari destinati alla basilica del Santo. Chi lo sa? forse gli allievi di Donatello, tra i quali Giacomo *orevexe so garzon*, ardivano mettere in burletta, scrivendoli così a guisa di epigrafi mortuarie, i nomi di quegli orefici, artisti di vecchio stile, che non appartenevano alla celebrata bottega.

Non è a stupire che a Donatello occorressero alquanti aiuti, sol che avesse dovuto, in poco più di sei anni, modellare, fondere, pulire, inargentare, dorare le opere dell'altare, ed eseguire la colossale statua equestre del Gattamelata; ma, senza fermarci alla storiella del San Sebastiano di legno, nè a quella della Nostra Donna ricavata nel *cantone d'un pezzo di marmo vecchio*, raccontate dal Vasari, nè al cavallo di legname fatto per i conti Capodilista, ci sembra certo che Donato, già celebre prima di partire da Firenze, e tanto ammirato in Padova che, sentendosi rammollir dalle lodi, bramava tornare nella sua patria a ritemprarsi nel biasimo, conducesse nella bottega sua molti altri bronzi e marmi *e figure di terra e di stucco*, secondo la narrazione di messer Giorgio; sicchè le opere del maestro fiorentino erano in questa città *infinatissime*. Infinitissime non saranno state; ma neppur quelle soltanto che si vedono adesso in Padova. E già i Quaderni dell'Arca, meglio letti, danno notizia sicura di lavori eseguiti per la



basilica, fra i quali uno, disgraziatamente, perduto: un *Dio pare de praeda*, un Padre eterno di pietra, del quale si tocca il 23 ed il 26 giugno nell'anno 1449.

Son registrati compensi a Donato per l'opera sua nell'altare *et molti altri logi* (luoghi), oppure *et altri lavori*; ma un lavoro importantissimo viene specificato due volte nelle note sfuggite al Gonzati. Nel giugno del 1449 pagano a Donatello 285 lire per il detto *Dio pare* e insieme per essersi egli adoperato *in fare fare quello antipeto del curo de marmoro*, cioè la fronte o loggia anteriore del coro di marmo; anzi altrove sta scritto più largamente *le faze del coro*,

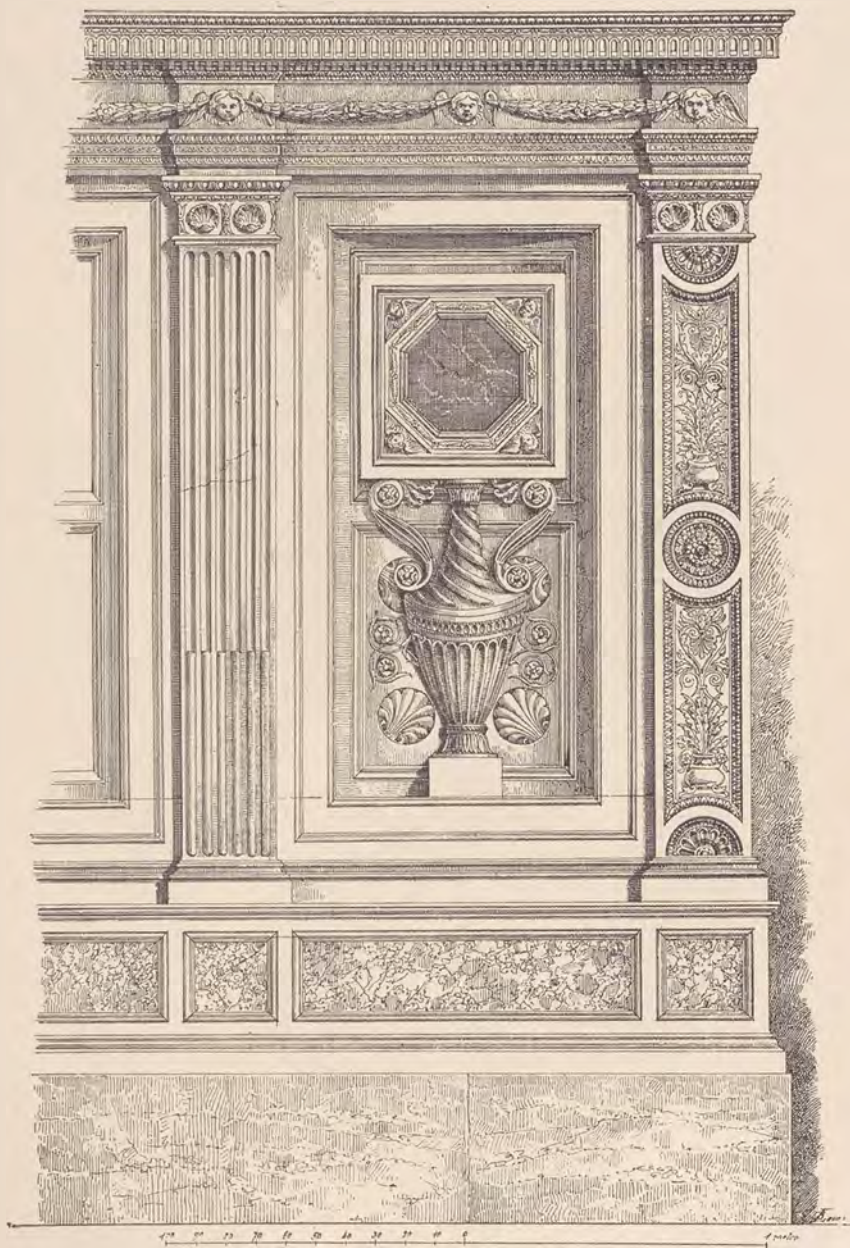


Fig. 4. Spartimento della Tribuna ove ebbe parte Donatello.

le facce del coro o della tribuna. Per esse appare che il sommo artefice si desse briga di recarsi nelle montagne sopra Bassano a visitarvi le cave di marmo alabastrino, come vi andavano altri maestri e, nel marzo dello stesso anno, frate Bartolommeo da Castegnaro: quelle cave, le quali, ora al tutto abbandonate, furono nel 1449 cagione di una curiosa corrispondenza fra i Comuni di Vicenza e di Padova.

La tribuna o chiusura del coro è bellissima tuttavia, ma non è più quella del secolo XV, qual venne descritta confusamente nel 1590 dal padre Valerio Polidoro nelle sue *Religiose memorie*. Meglio è guardare ciò che resta di essa: le transenne laterali, fra i gravi piloni della cupola, che precede il girare del presbiterio e dell'ambulacro. Le vecchie facce, tanto al di dentro quanto al di fuori, terminavano alla trabeazione, su cui, anziché sorgere gli archi d'adesso e i

parapetti, si alzavano statue isolate e candelabri di pietra. Ora, se non gli spartimenti e le sagome, certo l'ornato negli ottagononi ed i vasi nelle riquadrature degli interpilastri, i fogliami delle modanature e degli specchi, le testine alate di angioletti e i festoni del fregio superiore, hanno un così vivo sapore donatelliano, che l'azione di lui facilmente s'indovinava anche prima della conferma de' documenti (Fig. 4).

Gran peccato che l'anno 1651 abbia veduto, non senza rimpianto di molti contemporanei, la distruzione della loggia davanti il coro, la quale, come era di circa trent'anni più vecchia della tribuna di Santa Maria Gloriosa de' Frari in Venezia, opera stupenda, così doveva essere ancora più pittoresca e più bella. « È tramezzata, scrive il Polidoro, la chiesa del glorioso

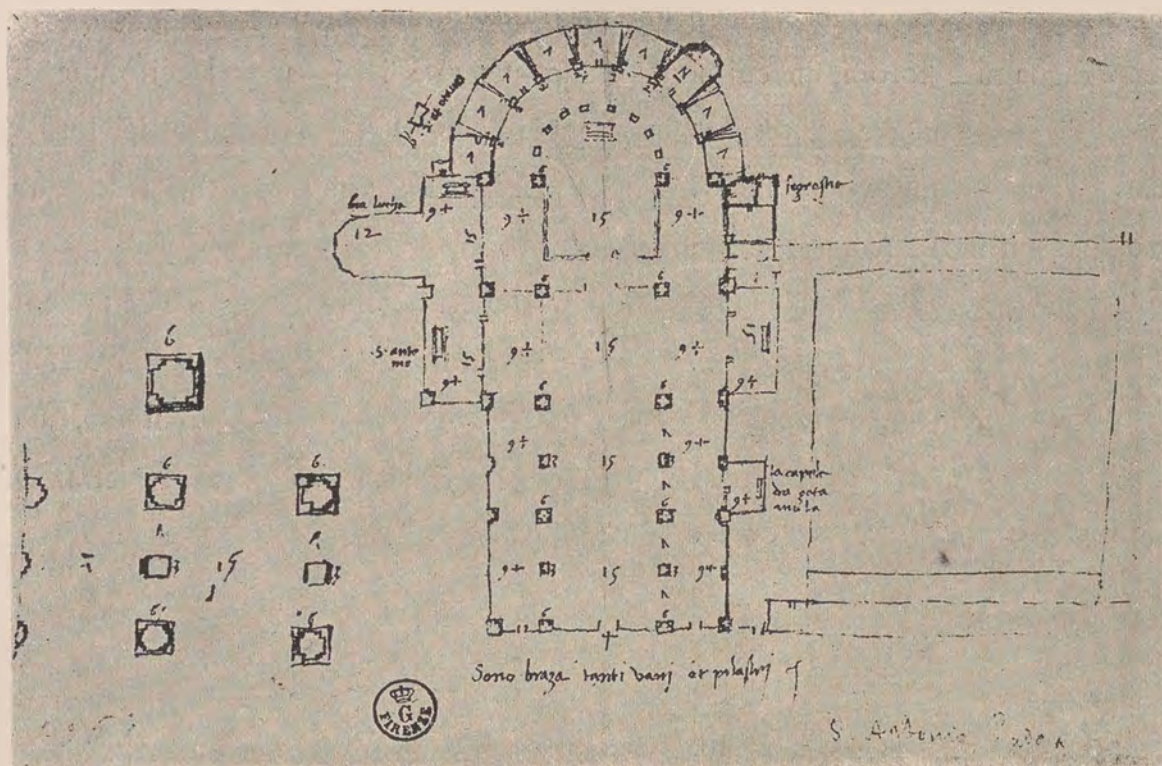


Fig. 5. Schizzo del principio del secolo XVI, serbato agli Uffizi in Firenze.

Santo da uno colonnato antico, fondato sopra un pedestallo continuo, a modo di cortina, che nel mezzo suo lascia la forma d'una gran porta ».

Si vedono, in questo disegno qui sopra, l'apertura della gran porta, le linee, ai lati di essa, del piedistallo continuo, su cui alzavansi le colonne, e le linee dello sfondo della nobile loggia con la seconda apertura nel mezzo. E poichè il disegno è affatto inedito e mi servirà poi, dirò fin da ora come sia la riproduzione fotografica di un piccolo schizzo d'autore ignoto, serbato a Firenze nella preziosa raccolta dei disegni nella Galleria degli Uffizi. Dalla scrittura delle poche parole l'erudito direttore delle Gallerie e dei Musei fiorentini e il dotto cav. Gloria, professore di paleografia nella università di Padova, giudicano il disegno dei primi venti anni del Cinquecento (Fig. 5).

Un altro schizzo della pianta della basilica, conservato nella predetta raccolta, è attribuito a Giambattista da Sangallo; ma, benchè meno piccolo, apparisce assai meno preciso, nè si cava da esso per uso nostro niente di notevole, salvo questo ricordo, scritto sotto: *Le storie di Donato sono i torno al choro e sono di metallo e sono pichole fiure (figure) sono circha a mezo pie ma sono beletissime al posibile* (bellissime al possibile). Senonchè qui l'architetto fiorentino, detto il Gobbo,

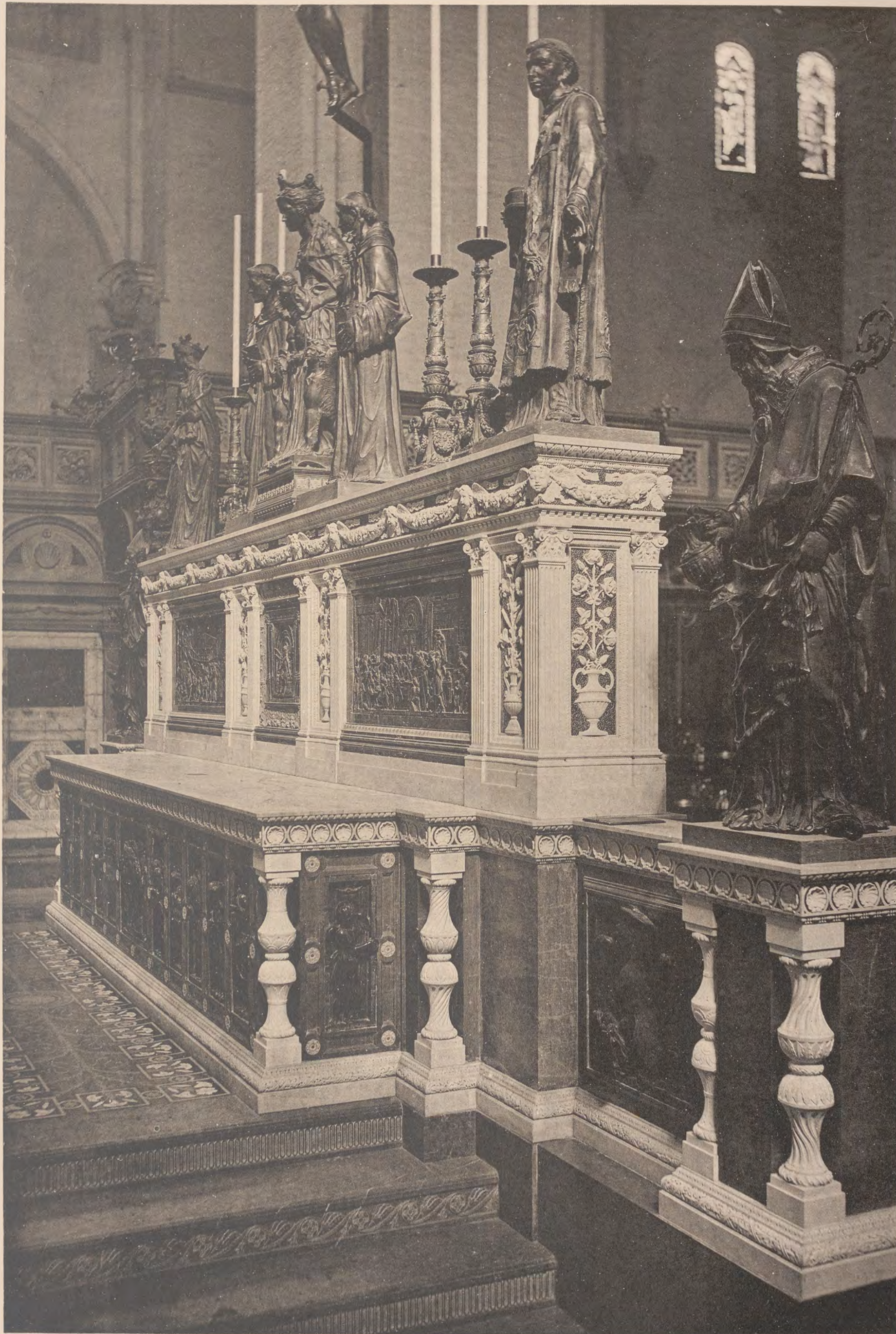


s'inganna evidentemente, credendo di Donatello le dieci storie di bronzo, trite e confuse, che *mistro Bartolamio Belan*, il Bellano, ebbe incarico di fare nel 1484: quelle storie delle quali non è possibile che Donatello, trentaquattro anni prima, partendo da Padova, lasciasse i modelli allo scultore padovano; ma il Vasari lo afferma, e molti lo hanno creduto. E questi bassorilievi, tanto diversi dal modo del grande maestro, erano davvero e sono tuttavia « intorno al coro », e hanno « le figure piccole circa mezzo piede », mentre le figure di Donatello sono, anche nei *Miracoli*, molto più grandi.

Nei primi pagamenti delle opere della tribuna il nome di Donatello non figura affatto. Sino dal luglio del 1443 maestro Bartolommeo di Domenico *tagia pria*, aveva *tolto a fare sopra de sé la faza di mezo de la chiesa del Santo de prie veronese bianche e rosse*; e sotto di lui lavoravano un Nicolò e un Pippo da Firenze, scarpellini da riquadrature, mentre alcuni maestri veneziani intagliavano fogliami e fioroni, in cui non s'erano ancora sciolti da quel certo che di pesante, d'intricato e di spinoso, che si nota negli ornamenti dei Dalle Masegne e dei loro compagni ed emuli. Doveva venire Donato de' Bardi a mettere nell'architettura e nella scultura derivate dal Medio Evo tutto il bel garbo del Rinascimento.

In conclusione, tornando all'altare, i bronzi fatti certamente per esso e certamente allogati a Donatello sono, come s'è visto, ventotto; uno poi fu fatto per l'altare, l'*Ecce Homo* del ciborio, ma non nella bottega di Donatello; uno fu fatto da Donatello, il *Crocifisso*, ma non per l'altare nuovo. Ai bronzi va aggiunta la grande e terribile *Deposizione* di pietra. Dunque le opere da rimettere in degna mostra erano le seguenti:

	Numero	Altezza	Larghezza
A. Statue	7	da 1.47 a 1.64	—
B. Crocifisso	1	1.80	—
C. Bassorilievi dei Miracoli.	4	0.57	1.23
D. <i>Ecce Homo</i> nel ciborio	1	0.57	0.54
E. <i>Pietà</i>	1	0.58	0.56
F. Angioletti.	12	0.58	0.21
G. Simboli degli Evangelisti	4	0.59	0.59
H. Deposizione in pietra di Nanto	1	1.39	1.88
Totale delle opere	31		



ALTARE DI DONATELLO — VEDUTA DI FIANCO

(FOR. AGOSTINI. ELIOT. JACOBI.)



II.



ER chi una volta, fino a pochi mesi addietro, visitò la basilica, riesce inutile rammentare ove i predetti bronzi fossero cacciati, innanzi che si levassero dai disgraziati loro luoghi per metterli nell'altar maggiore rifatto; ma non è vano un qualche ricordo del quando e del come l'altare di Donato venisse distrutto e le sue sculture fossero sparpagliate qua e là.

Il dì 24 luglio 1579 i presidenti dell'Arca, riuniti in consiglio ed invasi dal nuovo spirito farraginoso dell'arte, credettero di provvedere così alla bellezza come al decoro del tempio, decretando che all'altare, vecchio di poco più d'un secolo, ne venisse sostituito un altro *maestoso ed eccelso*.

Donatello soccombeva in faccia a Gerolamo Campagna ed a Cesare Franco, i quali, da gente cauta, vollero assicurarsi con un contratto, ove ogni cosa fosse registrata per filo e per segno, mettendo innanzi alla lunga scrittura questa prudente considerazione: « Molte volte le parole sono portate dal vento, e nasce difficoltà sopra d'esse d'averle ditte o a un modo od a l'altro ». Ma se l'altare si voleva rinnovare con maggior pompa, non si volevano, grazie a Dio, disperdere le opere dello scultore fiorentino; sicchè fu stabilito che quasi tutte venissero incastonate nella nuova mole: nei piedistalli delle colonne i quattro *Miracoli*, negli intercolonnii gli *Evangelisti*, nell'attico i *Puttini*, la *Pietà*, l'*Ecce Homo*, poi cinque statue, compresa quella della Madonna, *più eminente delle altre*. « E di più nel primo piedestale di sotto, ci obblighiamo (scrivono il Campagna ed il Franco) incassarvi quel Cristo di pietra di Nanto, quale hora si trova dietro l'altar grande, et ci obblighiamo restaurarlo, et netarlo, et fargli una ramata sopra per conservarlo ».

Questo rispetto per i bronzi di Donatello, questa minuta cura per una delle sculture in pietra più vigorose e singolari del maestro, fanno un poco perdonare ai due artisti ed agli amministratori dell'Arca la barbara distruzione della parte architettonica dell'altare. L'altare nuovo con il suo immane tabernacolo del Sacramento, per eseguire il quale il Campagna ed il Franco dichiaravano di aver dovuto caricarsi di debiti e di sentirsi *mangiati da li interessi*, fu finito in tre anni, nel 1582; ma durò al suo posto assai meno di quanto fosse durato l'altare di Donatello, poichè nel 1651 il detto tabernacolo venne tolto via per collocarlo entro al nicchione appositamente costruito nella cappella dei Gattamelata, la quale prese allora il nome di cappella del Sacramento, e perchè nel 1668 tutta la restante macchina architettonica, imbarocchita sempre più da un artefice milanese, venne alzata sopra la cantoria, proprio in fondo all'abside, ove chiudeva, con deplorabile aspetto di pesantezza, tre di quelle snelle e alte arcate, le quali uniscono pittorescamente il presbiterio con il retrocoro. E le vediamo finalmente libere, gran-

diose e snelle, perchè l'*altarone*, come s'usava chiamare quel mozzicone enorme dell'altare imbarocchito e scomposto, fu rimosso di là e trasportato altrove.

Nelle nicchie e sugli acroterii di codesto altarone, immerse nel buio melanconico, stavano sei statue di Donatello: Sant'Antonio e San Francesco alti da terra nove metri, il Crocifisso dieci, San Daniele e Santa Giustina tredici, la Madonna quindici. « L'altezza sterminata e l'oscurità — avverte Gustavo Frizzoni, al proposito delle sei statue, nella sua eccellente edizione dell'*Anonimo Morelliano* — ne rendono affatto invisibili i pregi »: i pregi, che sono tanto diversi da statua a statua, anzi in una medesima statua, e così paiono alti al signor Reymond, ch'egli esclama: « Statues admirables de simplicité, de noblesse et de sentiment ». E soggiunge che la testa di San Francesco è « l'œuvre maîtresse de Donatello et comme son testament artistique ». Non intendo veramente perchè avesse da essere il suo testamento; ma certo è un legato di lui ai posteri, perchè vedano come la più schietta imitazione del vero possa elevarsi all'ideale. Comunque sia, queste sei figure, ora che si vedono bene al loro posto sopra l'altar maggiore, a quanti discorsi di critici e di artisti, a quante ammirazioni e censure daranno la stura!

Altre due statue della stessa grandezza, due vescovi, San Lodovico e San Prosdocimo, stavano a disagio sugli angusti zoccoli dei piedistalli estremi nell'altar maggiore barocco; nella mensa del quale s'acconciavano, in mezzo, lo sportello del ciborio, avente ai lati due bassorilievi dei *Miracoli*, poi quattro *Angioletti*, mentre altri quattro rimanevano nel prospetto e nel fianco dei piedistalli predetti. Gli ultimi quattro *Angioletti*, gli altri due *Miracoli* e la *Pietà* con i due putti piangenti si vedevano nella mensa d'un altro altare, entro alla cappella del Sacramento. I *Simboli degli Evangelisti* figuravano, due per parte, nella chiusura del coro. Finalmente la *Deposizione* giaceva in così fitte tenebre, sulla porta della cantoria dietro il coro, che per vederla bisognava accendere il candelotto o il moccolo, e seguire via via con la fiammella fumosa i contorni delle figure.

Le trentuna opere c'erano tutte, è vero; ma come spostate, come strampalatamente collocate! Non bastava che le statue non si potessero vedere: alcuni *Angioletti* si scorgevano solamente in iscorto; i bassorilievi dei *Miracoli*, in cui l'orizzonte prospettico è molto basso, dovevano essere guardati dal di sopra all'ingiù; il ciborio, invece di star sulla mensa, stava accanto ai piedi. *Sconcezze*, gridava il padre Gonzati, *sconcezze che si deplorano, è vero, da tutti; ma nulla intanto si fa per correggerle, mentre pur si potrebbe.*

III.



I poteva correggerle certamente codeste sconchezze, e senza gravi difficoltà, sebbene a prima giunta il quesito sembrasse mancante di alcuni dati necessari a risolverlo.

Vediamo. Innanzi tutto l'essenziale c'era, cioè le sculture; poichè l'intento, ripeto, doveva ragionevolmente essere questo: non di rifare l'altare di Donatello tale e quale, che non si avrebbe potuto, ma di collocare tutte le opere statuarie nel loro giusto punto prospettico, riproducendo per esse la composizione generale ideata dal maestro sublime. Per ottenere così degno e pratico fine non venivano in aiuto i documenti sincroni, ma soccorreva una descrizione: quella del già men-tovato Anonimo Morelliano, un ignoto amatore veneto di cose d'arte, forse il patrizio Marcantonio Michiel, il quale scriveva per sé nella prima metà del Cinquecento, guardando quadri e statue, e del quale il manoscritto venne ritrovato e pubblicato l'anno 1800 dal dotto abate Jacopo Morelli, custode della biblioteca Marciana; perciò si dice *Anonimo Morelliano*, sebbene il libro sia stato pubblicato col titolo: *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*.

Ecco dunque come l'Anonimo principia le note del suo taccuino: *Nella chiesa del Santo sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e la nostra Donna, e sotto le ditte figure nello sgabello le due istoriette davanti e le due da dietro pur de bronzo de bassorilievo; e li quattro Evangelisti nelli contorni, due davanti e dui de dritto, de bronzo e de basso rilievo, ma mezze figure; e da dietro l'altar sotto il sgabello il Cristo morto con le altre figure a circo, e le due figure da man destra, con le altre due da man sinistra, pur de basso rilievo, ma de marmo, furono de mano de Donatello*.

Lasciamo stare queste ultime *due figure da man destra con le altre due da man sinistra*, delle quali forse tocca fuggevolmente un'unica nota, citata indietro, dei Quaderni dell'Arca all'anno 1449, ma delle quali nessun cronista o scrittore dice nulla, e che ad ogni modo non esistono più. Fermiamoci piuttosto ai bassorilievi dei *Miracoli*, dall'Anonimo chiamati *istoriette*, forse perchè le composizioni son grandi, ma le figure son piccole.

Sapevamo già dai Quaderni dell'Arca come le storie stessero nella *palla over anchona del altare grande*, cioè la pala, l'ancona, la spalliera, il dossale, che l'Anonimo dice *scabello* e il Vasari *predella*; ma non si saprebbe senza l'Anonimo che due delle storie stessero davanti e due di dietro. E quali devono stare davanti, quali di dietro? Questo l'Anonimo non lo dice; ma qui parlano le opere stesse. Basta guardare all'orizzonte prospettico. Nei due Miracoli del *Piede*, riappiccato dal Santo al figliuolo, che se l'era tagliato per punirsi d'aver dato un calcio alla



Fig. 6. Miracolo del *Piede*.

madre (Fig. 6), e del *Cuore dell'avaro*, trovato nello scrigno, anziché nel petto sparato del morto (Fig. 7), l'orizzonte sta a livello degli occhi delle figure ritte; nei due Miracoli della *Mula*,

Fig. 7. Miracolo del *Cuore dell'avaro*.

che s'inginocchia innanzi al Sacramento (Fig. 8), e del *Neonato*, che parla per testimoniare in pro della madre (Fig. 9), l'orizzonte corrisponde alla linea di terra. Si pongano dunque le due

Fig. 8. Miracolo della *Mula*.

prime storie davanti, dovendo essere guardate da chi pianta sul più alto gradino dell'altare; si mettano le due altre di dietro, dovendo essere vedute da chi poggia i piedi sul pavimento. In questa maniera i bassorilievi, nei quali abbondano le linee architettoniche e quindi le linee prospet-



Fig. 9. Miracolo del *Neonato*.

tiche, avranno il loro orizzonte circa all'altezza dell'occhio del riguardante. E anche il signor Max Semrau, nel libro dianzi citato, si ferma a considerare gli orizzonti delle storie, diversi dall'una coppia di esse all'altra coppia: il che, di certo, dal sapiente scultore non fu fatto a caso.

Fig. 10. Simbolo dell'Ev.^a S. Matteo.Fig. 11. Simbolo dell'Ev.^a S. Giovanni.

Nei quattro bassorilievi il punto di veduta sta proprio sull'asse verticale di ciascheduno: savia cosa in una composizione assai larga e bassa; ma il collocare a destra od a sinistra i *Miracoli* è reso agevole dall'ag-

Fig. 12. Simbolo dell'Ev.^a S. Marco.Fig. 13. Simbolo dell'Ev.^a S. Luca.

gruppiamento vario delle figure. Tra l'uno e l'altro *Miracolo* si vedeva, indubbiamente, il ciborio, di cui abbiamo parlato; nè la custodia del Sacramento poteva collocarsi infatti altro che sopra la mensa, nel centro del dossale. Ed è notevole che la prospettiva architettonica, circondante codesto non bello *Ecce Homo*, risponda appunto nelle linee convergenti e nell'altezza dell'orizzonte prospettico ai due bassorilievi, i quali dovevano tenerlo in mezzo.

Anche i quattro simboli degli Evangelisti figuravano *due davanti e due di dietro*; ma non nello *scabello*, bensì (questo importa notare) *nelli contorni*. Ora qui per *contorni*, ne' quali devono

capire i bronzi quadrati di 59 centimetri di lato, non si può oggi intendere altro che le braccia dell'altare, più basse del dossale, quelle che vanno a finire, per solito, in due piedistalli con due statue sopra. E può sembrare che l'Angelo di San Matteo, del quale il signor Bode scrive ch'è *d'une douceur sans égale*, e l'Aquila di San Giovanni (Fig. 10 e 11), dovessero presentarsi nel prospetto, lasciando al lato posteriore Toro e Leone; anche perchè, essendo le forme e le espressioni di questi animali assai grandiose e fiere, bene rispondono alla fierezza ed alla grandiosità del *Cristo morto con le altre figure a circo*, il quale giaceva *da dietro l'altar sotto il scabello*, quasi all'altezza del Toro e del Leone, *posti nelli contorni* (Fig. 12 e 13). Qui rincalza anche il Vasari, ove dice, toccando delle opere padovane di Donatello: *Nel dossale dello altare fece bellissime le Marie, che piangono il Cristo morto*.

Veniamo alle statue. S'è visto che i documenti sincroni ci parlano di sette figure, alloggiate a Donatello ed a' suoi discepoli; e ci dicono i nomi dei santi che rappresentavano. Non si può sbagliare. E sette statue di bronzo ci sono infatti rimaste, senza contare il Crocifisso. Ma ecco che l'Anonimo Morelliano annota nel proprio taccuino: *Sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e la nostra Donna... furono de mano de Donatello*. Le statue dunque erano cinque? Innanzi tutto l'Anonimo o il nobile uomo Marcantonio Michiel, se era lui, non s'ha a confondere con un notaio che stenda un inventario: registrava ne' suoi fogli le cose che lo colpivano di più, quelle che in quel giorno, in quell'ora gli parevano più belle, più singolari o più in vista. Nell'altare di Donato si fermò all'alto *scabello* o dossale, senza curarsi o senza rammentarsi poi delle due figure, che si alzavano forse alle estremità *delli contorni*, probabilmente i due vescovi, i quali rimasero poi alle estremità *delli contorni* nell'altar maggiore barocco. È naturale che *attorno* alla Nostra Donna si rizzassero il massimo santo, San Francesco, e il taumaturgo, titolare del tempio. Chi lo sa? può anche darsi che due delle statue non paressero all'Anonimo *de mano de Donatello*; può darsi che già nel primo ventennio del Cinquecento due Santi fossero andati a tener compagnia al Crocifisso all'alto dell'ampio arcone della tribuna, come due statue tengono fra loro il Cristo in croce sopra l'arco solenne, da cui si accede al coro di Santa Maria Gloriosa de' Frari.



ALTARE DI DONATELLO — PARTE CENTRALE POSTERIORE
(FOT. AGOSTINI. ELIG. IACCHI)

IV.



EPPURE ai dodici Angioletti ed alla *Pietà* si fermò l'occhio o tornò la memoria del nostro Anonimo. Se fossero stati nello *scabello*, certo li avrebbe ammirati, ricordandoli poi; ma non potevano essere altro che nella mensa, e forse il paliotto stava nascosto da quei parati d'oro, da quelle stoffe sfarzose, da quei ricami, da quei merletti, di cui le mense d'altare, per quanto preziose di sculture, d'intagli o di marmi, non si salvavano allora come non si salvano adesso.

Francesco Squarcione era pagato il dì 2 d'aprile 1449 *per depenzere uno altipeto o antipetto* o paliotto; e Bartolommeo Bellano, proclamato dal Vasari e dagli altri vecchi e recenti scrittori, non dai documenti padovani, prediletto allievo di Donatello, il Bellano, nello scolpire all'alto della parete nella sagrestia del Santo, con figure le quali furono giudicate allora *non de quella perfezion che le potria essere*, il miracolo dell'asino inginocchiato innanzi al Sacramento, dovendo mettere in bella mostra la mensa di un ricco altare, la ricopre tutta intiera di una stoffa a sontuoso disegno, con frangia in basso e pizzo al di sopra. Il dossale si vede abbellito di statue e di ornamenti, nè la mensa poteva essere da meno. Così la mensa donatelliana di bronzo e di marmo doveva rimanere coperta spesso o quasi sempre dai frontali o paliotti posticci.

Prima di spiegare in quale parte dell'altare potessero, anzi dovessero allogarsi i dodici Angioletti, bisogna rammentare un fatto, che sfuggì completamente, nel compulsare i vecchi Quaderni dell'Arca, all'occhio attento del Gonzati ed a quelli giovanili di chi lo aiutava. L'anno 1448, il dì 13 di giugno, onomastico del Santo, i bronzi di Donatello e della sua bottega furono esposti in chiesa in un altare provvisorio di legno, retto da *oto colone con li suo capiteli*. Era, come dice una nota, *la demonstrazion de la pala over anchona*; anzi un altro ricordo più chiaramente ci ragguaglia, dicendo come certi quattrini venissero spesi *per far uno altaro el dì del Santo per demostrar el disegno de la pala over ancona ali forestieri*. E ci si può figurare l'affannoso affaccendarsi dello scultore, de' suoi discepoli e lavoranti nelle settimane che precedettero la nobile mostra. Si comperava il metallo, si facevano le forme, si fondeva, si ripuliva; la *Nostra Donna* non era ancora gettata verso la metà di maggio, e già il 25 si portava in chiesa.



Fig. 14. La Nostra Donna di Donatello.



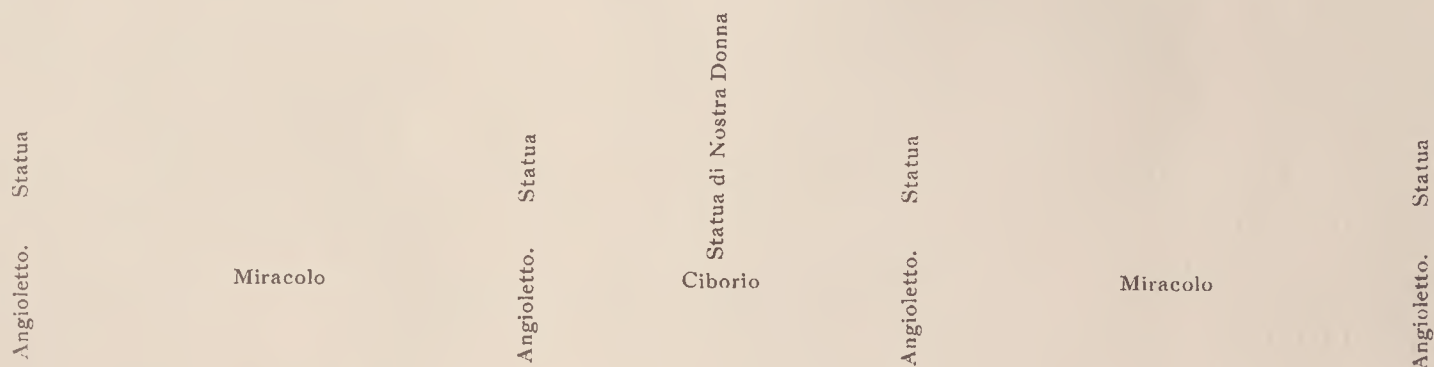
Di tanta precipitazione la strana figura della Madonna, e segnatamente quella del Bambino tenuto in grembo, serbano tracce evidenti e sgradevoli (Fig. 14).

Quale sia stato il giudizio dei *forestieri*, dei Padovani, dei massari dell'Arca, non si sa: non si sa quale forma avesse il simulacro dell'altare; ma si sa che c'erano le sette statue, le quattro storie, i quattro simboli degli Evangelisti e dieci Angioletti. Dal più al meno i bronzi, salvo gli Angioletti, dovettero essere collocati come rimasero nel dossale definitivo e come li vide l'Anonimo: e dico *salvo gli Angioletti*, pensando ad un fatto, il quale lascia supporre che ai massari e a Donatello medesimo il simulacro non andasse intieramente a' versi e paresse in qualche cosa manchevole.

Così la pensa anche il chiarissimo professore Gloria, che primo lesse i predetti ricordi, e che alla pagina xvi della *Relazione storica*, la quale precede i documenti nella citata pubblicazione, così si esprime: « Emerge che le osservazioni fatte dai visitatori indussero Donatello ad aggiungere altri due Angioletti, in totale 12, quanti esistono, e ad aggiungere la *Pietà* parimente a bassorilievo, ciò che risulta dai documenti ».

Fatto sta che un anno dopo, quando si pagano a Donato 113 lire per aver *butà e adornà la pietà*, se ne sborsano pure 136 *per sua fattura al dicto de 2 agnoleti a butarli*, e si parla oramai, non più di dieci, bensì di dodici putti.

Perchè, di grazia, prima che il simulacro si facesse ne potevano bastare dieci? Ecco, io immagino che nel disegno fossero collocati nel modo più naturale, essendo dieci, ma anche men buono: cioè sotto le quattro statue, senza contare la Madonna, la quale dominava nel mezzo sopra un ciborio, probabilmente architettonico; e senza contare i due Santi, che non vennero neanche poi, come s'è visto, alzati sopra il dossale. Così quattro Angioletti potevano stare sulla fronte, quattro sul prospetto posteriore e due nello spessore dei fianchi: in tutto dieci; e sfido io, in questo caso, a collocarne di più. Ma per chiarire meglio l'idea, ecco il seguente schema della facciata del dossale:



Se le cose stavano a questo modo, come tutto fa credere, Donatello e i massari avevano ragione di non sentirsi contenti. Quei putti, che non presentavano né la misura delle figurette dei *Miracoli* a lato, né la dimensione delle figure soprastanti; quei putti, colossali al paragone dei personaggi delle storie, pigmei al confronto delle statue; quei putti senza una linea prospettica nel loro campo, messi vicini ai bassorilievi tutti prospettiva, de' quali non avevano nemmeno l'esatta altezza; quei putti suonanti e cantanti, così staccati l'uno dall'altro, così isolati, così sparpagliati davanti, di fianco, di dietro, dovevano introdurre nel tutt'insieme un disaccordo stridente. Appena alzato in fretta e in furia il simulacro o modello dell'altar grande,

ne rimase certamente offeso l'occhio dell'incomparabile statuario, del quale il Vasari diceva come facesse « le sue figure di maniera, che nella stanza dove lavorava non apparivano la metà di quello che elle riuscivano migliori ne' luoghi dove ell'erano poste ». I simulacri e i modelli si fanno appunto per correggere le opere.

Poco lume, per verità, ci darebbe l'allogazione così tardiva dei due Angioletti, quando non fosse accompagnata dall'allogazione della *Pietà*. I due nuovi putti furono ideati, modellati, ornati, dorati con lo stesso intento dei dieci putti precedenti; ma la *Pietà* fu ideata, modellata, ornata, dorata con l'intento medesimo dei dodici putti: insomma, questi e quella formano una cosa sola. Voglio fermarmi non alla maniera, varia secondo le varie mani dei discepoli, ma alle uguaglianze materiali. Ecco qui accanto i listelli che, messi a oro e ad argento, incorniciano

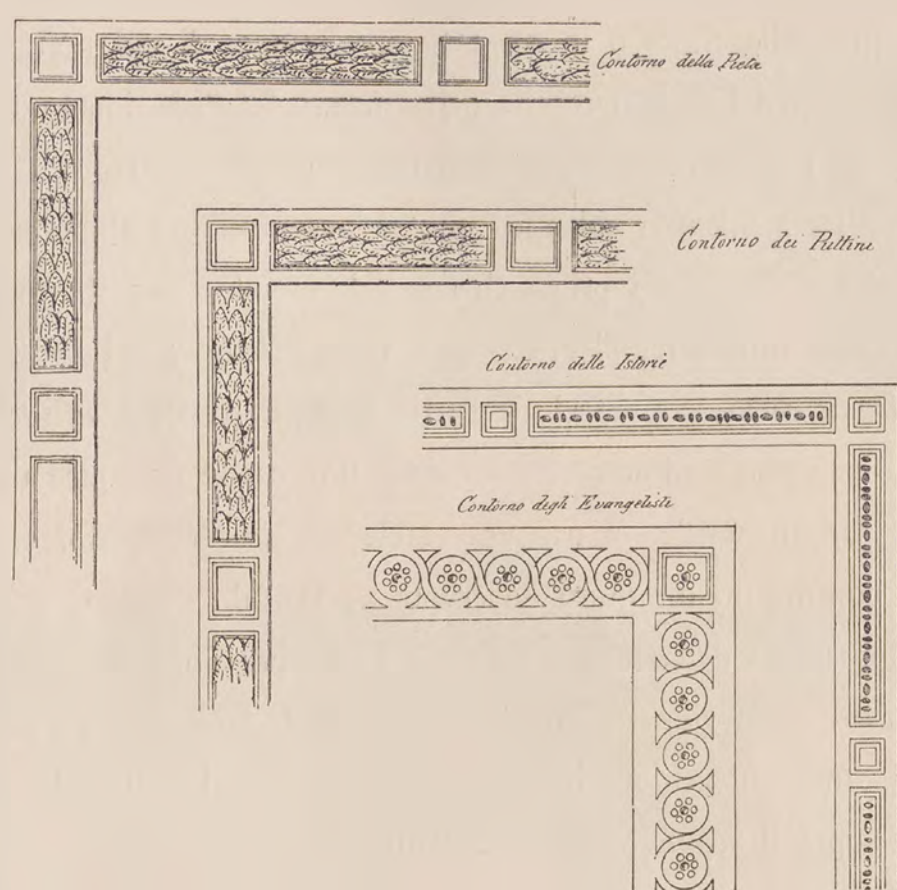


Fig. 15. Inquadrature dei vari bassorilievi.

le varie opere (Fig. 15). Donatello e Michelangelo, *i quali sono quei due*, esclama Benvenuto Cellini, *che hanno superato gli antichi*, non facevano mai niente a caso.

Perché le inquadrature degli Evangelisti sono a cerchietti seguenti, affatto diverse dalle altre inquadrature? — Perché gli Evangelisti stavano *nelli contorni*, indipendenti dagli altri bronzi.

Perché le incorniciature dei *Miracoli* hanno in ogni lato verticale sei quadratini e cinque rettangoli, come le incorniciature degli Angioletti; ma sono affatto differenti nella misura della larghezza e nella ornamentazione dei rettangoli? — Perché Angioletti e *Miracoli* potevano forse in origine essere destinati a giacere sulla medesima linea, non mai a formare un'unica composizione.

Perché il contorno della *Pietà* è identico, assolutamente identico, a quello di tutti e dodici gli Angioletti, anche nelle fogliettine a squama dei rettangoli, anche nelle linee dei quadratelli? — Perché la *Pietà* fu fatta, non solo per istare insieme, ma per immedesimarsi con i due nuovi Angioletti, e questi furono fatti per inviscerarsi negli altri dieci; sicché ne nasce una composizione potente d'armonia e di unità.



È inutile soggiungere che, salvo piccole differenze, derivanti dalla fusione, eseguita con assai varie grossezze di metallo e alle volte un poco trascuratamente, le altezze dei tredici bassorilievi sono eguali, e le misure dei putti, i quali tengono in mezzo Cristo, simili a quelle di tutti gli altri.

Se noi dunque sapremo con precisione per quale luogo dell'altare fu eseguita la *Pietà*, sapremo con sicurezza dove, nel concetto definitivo del sommo maestro, dovevano essere collocati i putti; ma la *Pietà* ci dice da sè medesima, con un linguaggio che non ammette replica, per quale luogo fu fatta. Si guardi, in vero, alla figura 16 qui appresso. Che cosa sono quei fori sopra e sotto il panno o sudario, tenuto dai due Angioletti disteso, lagrimando, dietro il busto del Redentore, quei fori che compariscono fra le gambine dei bimbi gentili? — Sono la prova irrecusabile che la *Pietà* stava a chiudere la *confessione*; come è cosa irrefutabile che la *confessione*, non potendo esser giù nella cripta o in un cavo sotterraneo, di cui non si rinviene nessuna traccia, non poteva in altro luogo stare che nella mensa. La *Pietà* rimaneva dunque davanti nel centro della mensa, ed i putti le facevano stupenda e nuova corona.

Di tale specie di *confessioni* n'abbiamo fino al Secento, fino al Settecento, come si può vedere in quasi tutti gli altari della prima chiesa del mondo, San Pietro in Vaticano; e gli esempi cominciano negli antichi tempi cristiani. L'abate Martigny nel suo ampio ed eccellente *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, conclude l'articolo sulle parole *Confessio* e *Martyrium* così: « Enfin, on se contenta plus tard de renfermer dans une cavité pratiquée au centre de l'autel... close sur le devant par une grille ou par une table de marbre perforée.... des reliques; et l'autel devint ainsi comme un diminutif de crypte ». Dall'altro canto, non è raro di trovare nel bel mezzo del prospetto della mensa un Cristo in espressione di *Pietà*; sicché ancora nel 1494, quando l'incisore delle vignette volle nel *Dialogo de la Seraphica Vergine Santa Catherina da Siena* mostrare la santa ginocchioni innanzi l'altare, pose nel centro del paliotto della mensa un busto di Cristo sopra il sepolcro, simile nell'atteggiamento a quello della *Pietà* di Padova.

Questa è singolare e ammirabile per cagione di quel coro, di quell'orchestra di putti. Donatello aveva l'amore dei putti: non più i bimbi o i fanciulli ornamentali dell'antichità pagana, o quelli tristi o goffi del Medio Evo, o quelli del primo Rinascimento, che son piccoli ometti; ma proprio i fanciulli, i bimbi vivi, con le loro proporzioni effettive, le loro gioie, i loro impeti, le loro monellerie. Lasciamo stare i putti nella base della *Giuditta*, quelli nei fregi dei pergami di San Lorenzo, quelli, graziosi, ma poco somiglianti agli altri, nella sagrestia di Santa Maria del Fiore, quelli spiritati, che il Museo di Kensington comperò pochi anni addietro a Padova e che il signor Bode attribuisce al Bellano, e gli altri isolati od a piccoli gruppi, e le innumerevoli paffute facce di cherubini. Guardiamo alle composizioni imponenti nella cantoria del Duomo di Firenze e nel pulpito della *Cintola*, sul canto della Pieve di Prato (Fig. 19, 20, 21 e 22). Come giocano, ridono, sghignazzano, strillano, sgambettano, saltano, si scappellottano, si tirano di qua, si spingono di là, s'adirano, fan le boccacce! Sono ridde assordanti, son bacchanali dove la fanciullezza s'inebria di allegria; è un diavoletto che farebbe perdere la pazienza alle mamme più amorose, alle nonne più indulgenti. Per una cantoria, tanto, poco male, sebbene i canti della Chiesa debbano salire al trono di Dio soavemente; ma per un pulpito! Ne rimase scandolezzato anche il signor Müntz: « Cette ronde échevelée, cette bacchanale,



Fig. 16. *Pietà* nel mezzo della mensa dell'Altare di Donatello.



Fig. 17. Putti cantori.



Fig. 18. Suonatore di viola.

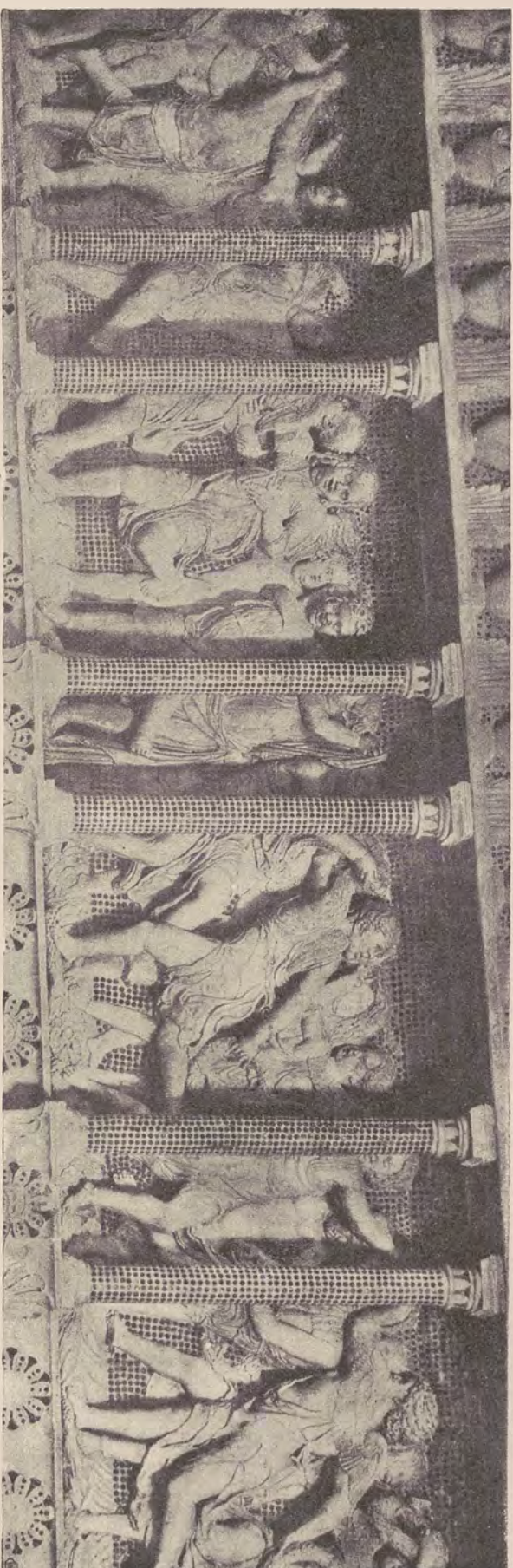


Fig. 19. Putti nella Cantoria, eseguita da Donatello per S. Maria del Fiore e ora collocata nel Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 20. Putti in uno spartimento del pulpito detto *della Cantoria*, in Prato.



Fig. 21. Putti in uno spartimento del pulpito detto *della Cantoria*, in Prato.

sur une chaire d'où ont pu tomber les cris de contrition, les pathétiques objurgations d'un saint Bernardin de Sienne, quelle contradiction! »

Non è così per i bimbi di Padova. « Un vero poema, esclama il predetto scrittore francese, un poema in dodici canti a onore della fanciullezza », e anche a maggior gloria di Dio; ma non potrebbe essere un *poème en douze chants* se gli Angioletti fossero sparpagliati di qua, di là, davanti, di dietro, di fianco. Questo (il lettore scusi le ripetizioni) è il punto che più mi preme.



Fig. 22. Spartimento del pulpito detto della Cintola, in Prato.

Si dice dodici putti, perchè sono dodici i bassorilievi, o, per meglio dire, gli altorilievi uguali, in cui codesti fanciulli stanno rappresentati; ma realmente i bimbi montano a quattordici. Due delle formelle contengono due Angioletti ciascuna: e sono i cantori. Quelli di una delle coppie, tenendo un antifonario innanzi agli occhi, leggono attentamente e schiudono la bocca, l'uno, il grandicello, in modo composto, l'altro, il più piccino, con tale sforzo per tirar fuori dalla gola la nota, che gli si torce un poco la faccia (Fig. 23). Quelli dell'altra coppia non istanno ritti come i primi, ma si piegano verso il libro, il quale rimane aperto sopra una

colonnella; ed il bimbo minore poggia la mano sulla spalla del compagno per poter meglio avanzare l'altra mano a tener disteso il foglio del volume (Fig. 17). Cantano i quattro fanciulli; ma sono raccolti, seri, attenti alla musica, compresi del loro ufficio. Seguono dall'una parte il dolce suonator di viola (Fig. 18), dall'altra il suonatore di liuto (Fig. 24), poi i due suonatori di clarino, poi di là quello dell'arpa, e via via il suonatore de' cimbali, nel quale tuttavia persiste un'ombra di tristezza, e quelli della doppia tibia, per finire, nelle risvolte della mensa, con due putti addirittura danzanti, nei quali ogni segno di afflizione svanisce.



Fig. 23. Putti cantori.



Fig. 24. Suonatore di liuto.



Dai due bambini lagrimosi, i quali stanno ai lati della dolorosa figura di Cristo e premono ingenuamente, in atto di puerile cordoglio, la manina sulla propria guancia, si passa dunque via via per gradi alla rassegnazione, al sorriso, al gaudio. La natura del fanciullo, più schietta,



Fig. 25.



Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.

ma non dissimile, in questo, dalla natura dell'uomo, corre facilmente dal pianto alla letizia. Nè la contentezza può sembrare un'offesa alla divinità del Redentore; poichè la morte di Lui fu la vita del genere umano, la speranza nuova, il conforto nuovo, la nuova felicità. La Passione è una Glorificazione: *Laudamus te, glorificamus te, gloria in excelsis Deo*. San Basilio vuole che la musica infiammi il nostro cuore, rallegri il nostro spirito, consoli le nostre affezioni.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.



Fig. 32.

E che rara cantoria, questa di Donatello! Quattro voci, che possono intrecciare le parti reali d'un canone o d'una fuga (Fig. 17 e 23), uno strumento ad arco (Fig. 18), due a pizzico (Fig. 24 e 25), tre a percussione (Fig. 26, 27 e 28), quattro a fiato (Fig. 29, 30, 31 e 32).

Fra suonatori e cantori, otto con il nimbo, sei senza; alcuni inghirlandati di lauro e di fiori; tre o quattro con i calzari, i più scalzi; tutti con le ali, ma di penne diverse; vestiti di tuniche brevi appena allacciate, o camiciole sciolte, o un lembo di panno svolazzante, o niente affatto.

I putti, che non cantano o suonano, ma fanno il chiasso nella cantoria di Firenze e nel pergamo di Prato, potenti di verità, di vita, d'allegria, non mostrano con una tribuna o con un pulpito nessun nesso morale, nessuna colleganza logica. Paiono miracolose opere di statuaria: non più. Così non è dei putti di Padova, dove il fiero realismo donatelliano, che in quelle altre ronde di fanciulli esorbita così da diventare duro e sgarbato, si mitiga, si rammorbidisce, si nobilita, si alza, senza scemare di naturalezza e di forza; ma, sopra tutto, riescono ammirabili la composizione e la espressione. L'unità, in un così umano e successivo trapasso dall'affanno alla gaiezza, porge immagine di un sonoro crescendo musicale, incarnato nella gentile natura del bambino, tanto più sincera, impressionabile, mutabile e rapida di quella dell'uomo.

A prima giunta può parere strano, che un così robusto e pieno concetto non sia nato spontaneo nella fantasia dell'artista; ma derivasse invece da un errore originario o almeno da una originaria debolezza. Eppure spesso nelle arti figurative e non di rado nella poesia, nella letteratura, persino nelle scienze, un parto vigorosissimo nasce per mezzo di un ritorno dell'artista, del letterato o dello scienziato sopra il proprio lavoro: da certe qualità mediocri o confuse dell'opera iniziale la ridestata immaginazione sa cavare bellezze e sapienze davvero inaspettate. Così nell'altare di legno, fatto *per demostrar el disegno ali forestieri*, stavano già, sconnessi e spostati, quei germi dell'orchestra, che l'allogazione della *Pietà* e dei due ultimi Angioletti ha fecondato in così nuovo modo. Questa è vera opera del genio, che riabbraccia le parti per ricrearle in un tutto.

Già i critici sottili hanno cercato quali degli Angioletti sieno proprio usciti dalla mano di Donatello, quali, sotto la direzione del maestro, dalle mani de' suoi più noti discepoli: a me oggi queste belle elucubrazioni non premono, bastandomi l'onore di avere reso praticamente agevole agli studiosi ed agli amatori dell'arte l'esame di tutte le opere, già disperse, del famoso altare, tanto per ricercarle una ad una nei minuti pregi e nei difetti, quanto per aggrupparle insieme con l'occhio e col giudizio.



V.



UALE fu visto dall'Anonimo Morelliano, e quale si vede ora, l'altare presentava e presenta tre zone orizzontali di sculture.

La prima zona, la più bassa, tutta ad opere di forte aggetto e a figure di media grandezza, priva affatto di linee prospettiche, comprende la *Pietà*, i dodici Angioletti, i quattro simboli degli Evangelisti e la *Deposizione*.

La seconda zona, o intermedia, tutta a rilievi bassi, a figure piccole, a linee architettoniche e prospettiche, comprende i quattro *Miracoli* ed il ciborio.

La ultima zona, la più alta, tutta a statue isolate, grandi quasi quanto il naturale, comprende le figure della Madonna e dei Santi.

Così ogni zona serba la sua propria e costante misura e proporzione, il suo proprio e costante carattere artistico e tecnico.

Ma fra queste opere una ne manca per formare il totale indicato nella tabella della pagina 12: il *Crocifisso*.

Maistro Donatelo da Firencie apparisce la prima volta nei documenti dell'Arca al proposito di questo Cristo in croce, il dì 24 gennaio dell'anno 1444; e ricompare la seconda volta il 19 giugno, quando pagano lire 21 di *cera bianca per fare il crucifiso*, cioè per apprestare la forma in cui gettarlo di bronzo nella maniera detta a *cera persa*. Poco di poi il Cristo dovette essere finito; ma non se ne ha novella se non tre anni appresso per l'appunto, il 19 giugno del 1447. Si parla di 28 lire e 10 soldi dovuti da un po' di tempo a maestro Giovanni Nani da Firenze per *un sotopè del Christo che xe in la capella grande sora laltaro grande del curo, el quale è de dui peçii, el qualle ira in tuto py 32 con la cornixe atorno*. Certo si tratta del vecchio altar maggiore, poichè dell'altare di Donatello si stavano apprestando i bronzi, ma per mettere mano alla costruzione doveva ancora passar più di un anno. Che cosa fosse il *sotopè* o sottopiedi o piedistallo, fatto di due pezzi e grande di 32 piedi con la cornice intorno, è impossibile sapere; nè metterebbe conto di lambiccarsi in vane congetture il cervello. Eppure è quasi certo che il Cristo, sebbene in quel ricordo non sia espressamente detto, fosse il Cristo di Donatello. Il *Crocifisso*, di cui tre anni prima si preparava la fusione, doveva essere stato ordinato a un sì famoso artista per un luogo cospicuo: e nessun luogo più indicato e cospicuo dell'altar maggiore per un Cristo in croce; nè si sa, nè è probabile che altro *Crocifisso* fosse dai massari ordinato ad altri. E non è forse inutile avvertire come il *M. Zubane Nani da Fiorenza taya pria*, cui si paga il *sotopè*, non possa essere che quel *M.º Zuan*, chiamato *compagno* di Donato, il quale, come è narrato nella prima annotazione del 24 gennaio 1444, tolse *libre 40 de fero dala botega de Piero Mangion per fare el Crucifiso de Maistro Donatelo da Firencie*.

Intanto però era andata progredendo l'opera della tribuna o chiusura o cortina o septo del coro, con la sua loggia anteriore e il suo grand'arco, simile, come s'è detto indietro, all'arco pure in marmo, ricco di figure, di ornati, di dorature, il quale dà accesso al coro di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia. S'è pur visto che Donato pose il suo genio in quell'opera, alla quale doveva pure aver messo il suo amore. È facile dunque il credere che il *Crocifisso* fosse tolto dal vecchio altar maggiore, e alzato, per suggerimento dello scultore, lì sull'alto del maestoso arcone centrale nel prospetto della tribuna: che è il luogo appunto eminente e vistoso, ove sta del pari un gran Cristo nella ricordata chiesa veneziana, appeso ad una enorme croce, la quale poggia sopra un basamento o *solopè*, formato come di rocce, con un teschio nel mezzo. Senonchè il nuovo luogo, assai elevato, esige per il *Crocifisso* di Donatello una croce diversa da quella che poteva bastar per l'altare; e infatti ecco nel gennaio 1449 maestro Niccolò *depentore* dipinge la *croce del Crocifisso*, e una *dona indora la +*, e maestro Andrea, *caldiraro* o *ramaio*, fa una *diadema de ramo per lo crocifisso*, e questo nimbo s'indora, e l'ampia croce, composta di tavole o *tola da finestre* per opera di un *tolarolo* o falegname, è *fata da zuro*, cioè colorita in azzurro, *et messa d'oro*. L'Anonimo Morelliano non dice nulla del *Crocifisso*; ma il Polidoro descrive, parlando della « più alta parte » del prospetto della tribuna, la « reverenda immagine del Salvatore crocefisso, la quale è di bronzo sopra dorato, di tanta bellezza, di quanta ne può far fede l'artefice suo, che fu il Donatello fiorentino ». Il buon padre Polidoro scambiò per segni di doratura il lustro del bronzo, cui la patina del tempo non ha levato, nemmeno adesso, qua e là i bei risplendori di metallo; se pure egli non alludeva alla doratura della croce di legno.

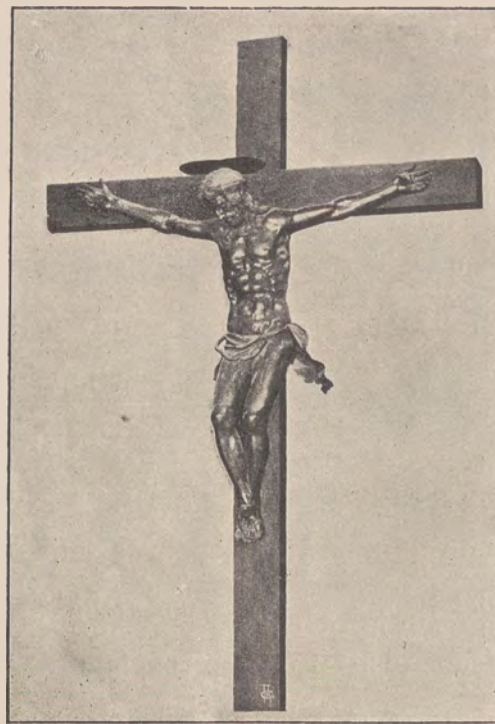


Fig. 33. Cristo di Donatello.

Distrutta nel Secento l'arcata con tutta la loggia anteriore della tribuna, rimaneggiati i fianchi, il *Crocifisso* migrò per cacciarsi nell'arco del così detto altarone sopra la cantoria, smarrito nel buio, appeso ad una massiccia croce di legno bruno, come si vede qui sopra (Fig. 33). E adesso che l'altarone si è portato, lode al cielo, altrove, il Cristo dove si è messo?

Oh se era fatto per il vecchio altar maggiore della basilica, perchè non avrebbe dovuto tornare nell'altar maggiore della basilica? Perchè non avrebbe dovuto compiere la serie dei bronzi insigni? Il rito sacro esige un Cristo in croce sopra l'ara del sacrificio, e qui lo abbiamo eseguito da un tanto maestro, e della misura per l'appunto delle altre statue, se si tien conto che il Redentore deve dominare la Madre e i Santi. Sotto le braccia orizzontali della croce si raccolgono la Madonna, san Francesco, sant'Antonio — i due grandi frati; e la imponente figura del Crocifisso compie la espressione religiosa dell'altare e insieme la grandezza della composizione statuaria.



VI.



VE stava l'altare di Donatello, e dove stava l'altare vecchio, quello per il quale fu fatto il Cristo?

Verso la metà del Trecento l'altar maggiore sorgeva nel punto in cui l'asse della nave di mezzo incontra l'asse della nave traversa, chiusa poi dalle cappelle di Sant'Antonio e di San Felice: sorgeva cioè nel cuore della pianta a croce, sotto la cupola, la quale termina all'esterno con il singolare aspetto di cono o di pan di zucchero. Nella *Visione* del cronista Giovanni da Nono, detto Naone o Naon, il quale scriveva prima del 1350, è descritta la basilica del Santo. *Et sub tertia revolutione*, vi è detto, *ponetur altare magnum*; la quale terza cupola, contando dalla facciata, è appunto quella cui ne stanno ai lati altre due, *que crucis formam ecclesie dabunt*, quella avente la copertura *ad similitudinem acus formata*.

Ancora nel 1449 il vecchio altare rimaneva al suo posto, e dovette rimanervi tuttavia per una ventina d'anni; anzi allora, probabilmente, nessuno bramava levarlo, tanta era la repulsione che provavano a distruggere altari, e così frequenti erano gli esempi di due altari nella nave maggiore delle chiese monastiche. Questo spiega e giustifica ciò che altrimenti parrebbe uno spreco incomprensibile: l'adornamento dell'altare vecchio, mentre si apprestava o addirittura si stava ultimando, in un altro posto, il nuovo. Se l'anno 1447, come s'è visto, mettevano il *Crocifisso* nell'altare vecchio del *curo* o coro, nel giugno del 1449 pagavano Donatello, forse in ritardo, *per uno Dio pare de praeda de sora da la chua grande dal altaro*. Questo Dio Padre di pietra sopra la cupola grande dell'altare era forse un busto, forse una testa, che serviva di finimento al baldacchino o ciborio, portato da quattro colonne racchiudenti la mensa, giusta lo stile antico. Il dotto prof. Gloria nella citata pubblicazione afferma anch'egli con assoluta sicurezza che il *Dio pare* era destinato al vecchio altar maggiore; e infatti per immaginare che sopra la pala o ancona di Donatello sorgesse una cupola bisogna non intendere nulla dei documenti, di Donatello e del Quattrocento.

E mi giova avvertire come le due sole volte che il *Dio pare* viene menzionato nei Quaderni dell'Arca, segue immediatamente l'indicazione dell'opera delle facce del coro o della loggia o dell'antipetto marmoreo del coro stesso: *le façe del coro, l'antipeto del curo de marmoro*; anzi i lavori della tribuna e del Padre Eterno si pagavano insieme con una sola cifra di 285 lire. S'immedesimano dunque: e, insomma, quell'altare era l'altar *del coro*. E forse, mentre gli toglievano il *Crocifisso* per adornare il colmo dell'arco d'ingresso *al coro de marmoro*, lo compivano con una figura non di bronzo, nè di marmo, ma di pietra, come parte d'una opera destinata, presto o tardi, a venire disfatta.

L'altare di Donatello sorgeva in fondo al presbiterio. Per esserne certi non mancavano già le buone ragioni; ma basta dare un'occhiata alla piantina di cui ho parlato e che si vede riprodotta con la fedeltà della fotografia e della zincotipia nella pagina 11. Lo schizzo dell'autore ignoto non poteva riescir più preciso, così nelle forme come nelle proporzioni. Rappresenta la chiesa quale era verso la fine del Quattrocento o, al più tardi, durante il primo ventennio del Cinquecento. Nella cappella dei Gattamelata — *la capela del Gata Melà* — manca l'abside o nicchione, aggiunto poi, quando vi fu trasportato il tabernacolo del Sacramento; nel fianco settentrionale manca la porta, aperta l'anno 1594; non si trovano, naturalmente, le Cappelle del Crocifisso e delle Reliquie; si scorgono le linee planimetriche della vecchia tribuna, con la sua loggia anteriore; i nove archi del presbiterio sono affatto liberi; si contano, finalmente, cinque altari — quello della vecchia cappella del Santo, quello della cappella di San Felice, quello della cappella Gattamelata, quello della Madonna Mora e quello del presbiterio, l'altar maggiore.

Sarebbe assurdo pensare che un così attento e sicuro disegnatore avesse posto l'altar maggiore, di sua testa, in un luogo diverso dal luogo suo, come sarebbe assurdo sospettare che avesse dimenticato l'altare antico, l'altare del coro, quando tuttora fosse stato in piedi. Questo era scomparso da un pezzo. Avevano posto mano fino dal 1462, per opera di Lorenzo Canozio da Lendinara, di suo fratello e di Pier Antonio Dall'Abate, agli stalli intagliati e intarsiati, i quali, compiuti nel 1469, con il loro doppio ordine dall'una parte e dall'altra della tribuna, e con i loro novanta magnifici sedili e inginocchiatoi, senza contare i cinque leggi ed il grande armadio dei libri corali, menzionati dal padre Polidoro, dovettero restringere lo spazio lì in mezzo così da rendere disagiata e incomoda la conservazione dell'altare vecchio. Infatti, chi potrebbe mai figurarsi, a cagion d'esempio, un altare fra gli stalli del coro in Santa Maria Gloriosa dei Frari? i quali, eseguiti contemporaneamente agli altri di Padova, ma, più fortunati, scamparono alla distruzione, rimanendo immobili al luogo loro, mentre questi vennero prima spostati, poi inesorabilmente consumati dal fuoco.

Nella chiesa dei Frari succedette all'altar maggiore vecchio lo stesso caso, poichè la pergamena, trovata nel rifare l'anno 1825 la mensa che sta nel fondo del presbiterio, non poteva riferire al 1469 la consacrazione, come taluno crede, del primitivo altare, essendo la chiesa molto più antica, bensì la consacrazione dell'altare trasportato nel posto ove ora si vede. Ed altra e più calzante prova di questi spostamenti di altari ci è fornita da una chiesa veramente sorella, benchè sorella minore, della nostra basilica, la chiesa di San Francesco in Bologna, ove l'altar maggiore, con la famosa ancona scolpita in marmo da Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, rimase nel centro della croce fino al secolo XVI, poi fu portato indietro.

Tornando alla posizione dell'altare di Donatello, che è quel che mi preme, dirò come neppure la dimostrazione grafica del vecchio disegno bastasse a quietare il mio animo. So che in queste faccende bisogna andare coi piè di piombo, interrogando il monumento medesimo, se non risponde sopra terra, almeno sotterra. Domandai dunque, innanzi tutto, e ottenni tosto dalla illuminata e generosa cortesia della Presidenza dell'Arca, di cercare nel punto in cui il valoroso padre Gonzati aveva con sicurezza affermato che l'altare di Donatello si alzava: « il centro dell'abside, dove ora sta collocato il bancone dei libri corali ». Ecco il risultato degli



scavi, praticati colà sotto la vigilanza del segretario dell'Arca, valentissimo e coscienziosissimo ingegnere, il quale così mi scrisse: « Ho fatto l'assaggio dietro l'altar maggiore, ma nulla rinvenni. Spinsi l'esame fino alla profondità di m. 1.70 per una lunghezza di circa 4.50, cioè tra l'altar maggiore ed un sepolcro, che esiste sotto il bancone nel centro del coro (la tomba di Lorenzo degli Alberti, fiorentino, morto nel 1421). A ridosso del sepolcro trovai dei rottami, che dimostrano come con quelli sia stato riempito lo scavo praticato per la costruzione del sepolcro medesimo; il rimanente era terra vergine ». Nessun indizio dunque di fondazioni d'altare.

Assodato che il padre Gonzati aveva preso un granchio, feci praticare lo scavo sulla traccia del vecchio disegno; e si trovarono le cercate fondamenta proprio in quel punto, sporgenti m. 2.55 dalla soglia della porta, la quale ora serve di passaggio tra il coro ed il retrocoro, ed è aperta nel muro grossissimo reggente la cantoria: muro che sporge a sua volta di m. 1.56 dai piloni dell'arcata centrale dell'abside. I fondamenti hanno una prima parte larga 0.50 e abbassata 0.30 dal piano del pavimento; una seconda parte larga pure 0.50 e abbassata 0.40; una terza parte larga 1.55 e abbassata 0.20. Pur troppo i resti delle sostruzioni, se mostrano con assoluta evidenza che reggevano un altare, non bastano, chiuse come sono tra le fondamenta delle cantorie secentistiche, a porgere nessun indizio sulla forma e sulla estensione di esso.

Le nove arcate del presbiterio erano aperte e libere fino al basso, quando sorgeva l'altare, con grande vantaggio di quella parte del tempio, ch'è la più nobile, la più grandiosa e la più pittoresca; ma non pare che la cosa fosse senza pericolo per le opere di Donatello, poichè nel 1467, *per conservation dell'altare*, i massari dell'Arca e gli esecutori testamentari *de la felice memoria de madonna Jacoma*, vedova del Gattamelata, allogano ad un fabbro, maestro Domenico Montanaro, i cancelli, *li quali vanno attorno a l'altare grande fra uno pilastro e l'altro*, acciocchè *intrar non si possa al detto altare*. I cancelli erano di gentile lavoro, poichè nel contratto son detti *adornamenti de ferro*, e gravarono sulla eredità di madonna Giacoma con la grossissima somma di 2762 lire d'allora. Il Polidoro ce li descrive nel 1590 così: « Certe grate di ferro di molti piccioli pezzi con tal maniera insieme legati, che formano varietà di bellissimi fori per i quali si può dentro agevolmente vedere. ... con arme et insegne del valoroso capitano Erasmo Gattamelata da Narni ».

I cancelli ricchissimi stettero al loro posto fino all'anno 1651, quando i presidenti dell'Arca deliberarono di *voltar il coro alla moderna*, e il Comune di Padova assegnò mille ducati per un'opera *così pia et così santa*. I novanta stalli, tolti in fatti dalla tribuna, cui si levava la loggia e la parete anteriore e si riformavano i fianchi, vennero acconciati nel presbiterio, ove aspettarono che l'incendio del 29 marzo 1749 li ardesse tutti, meno due soltanto, i quali, incompleti e trasformati in confessionali, rimangono a far rimpiangere i loro perduti compagni.

Ma, innanzi di trasportare gli stalli, fu alzato fra i dieci piloni (i due grossi della cupola e gli otto del poligono) il muraglione alto più di cinque metri, portante le cantorie, contenente scalette e confessionali, rivestito di ornamenti e di marmi. Allora l'altare enorme del Campagna e del Franco venne scomposto, andandone, come si è detto, una parte nella cappella dei Gattamelata, un'altra sopra la cantoria centrale, ed il resto disperso. E nel 1652 si alzò, più innanzi, quasi dove stava l'altare primitivo, il quarto altar maggiore, barocco alla

maniera del Secento, con alcuni bronzi di Donatello bestialmente incastonati nella mensa, e con le statue, alle estremità, piantate su angusti zoccoli, di San Lodovico e di San Prosdocimo, nella quale ultima, essendosi perduta l'anfora, che il santo teneva in mano, ne fu rimessa un'altra l'anno 1751 da un artefice chiamato Venier (Fig. 34).

Questa è la storia degli altari del Santo, rammentata qui per venire alla seguente conclusione: che l'altare di Donatello non si poteva più rimettere dove stava in origine, nel fondo del presbiterio.

Il presbiterio nella sua parte inferiore ha mutato faccia; nè sarebbe possibile, nè sarebbe nemmeno desiderabile distruggere tanta parte delle opere marmoree e assai ricche e, per dire la verità, non brutte dei secentisti. Senza distruggerle, l'altare non avrebbe potuto essere visto di dietro, ove stanno due Storie, due Evangelisti e la meravigliosa *Deposizione*; l'altare verrebbe soffocato dall'aggetto della cantoria; l'altare giacerebbe nella penombra. Ma il discorrere di ciò è uno sciupio inutile di fiato, poichè, senza buttar giù le opere secentistiche, l'altare, materialmente, non troverebbe più posto. S'aggiunga, per soprappiù, che ivi non servirebbe oggi affatto alle cerimonie religiose; e apparirà



Fig. 34. Statue di S. Lodovico e di S. Prosdocimo.

evidente come altro non restasse che alzarlo nel mezzo del presbiterio, in luogo del già distrutto e insulso altare barocco, ove, abbondantemente illuminato dai due enormi occhi de' fianchi della chiesa, cui sono già stati tolti in buona parte gli orridi e densi vetri colorati moderni, libero davanti, di dietro, ai lati, serve comodamente e onoratamente alle sacre funzioni, ergendosi press'a poco nel posto del primitivo e vetusto altare maggiore.

E nulla, per ciò che spetta alle esigenze del rito, venne mutato al paragone del precedente altare nella vastità e nelle proporzioni della mensa, de' gradini, della predella, dei gradi, del ciborio; nè questo è merito dell'architetto, che propose e attuò la ricomposizione, poichè le dimensioni generali e parziali dell'altare ricomposto non derivano dall'arbitrio o dall'artificio, ma bene invece dalle misure effettive e dalla distribuzione obbligatoria di quella trentina di capolavori, che Donatello seppe lasciarci, che i nostri padri non rispettarono abbastanza, e che noi avevamo l'obbligo verso la storia e verso l'arte di rimettere in evidente e logica mostra.



VII.



IO avesse voluto illuminarci meglio! Magari si fosse potuto, oltre la scultura, mostrare l'intera opera architettonica e ornamentale del sommo maestro! Ma senza una cieca prosunzione od una beata ignoranza non era neppur lecito di tentarlo. Non resta, come s'è detto, nessuna traccia dipinta, scolpita, disegnata dell'altare di Donatello; nessun frammento delle sue cornici, de' suoi sostegni, de' suoi fregi è rimasto a' nepoti. Ogni ricerca è riescita vana. Eppure sembra strano che d'una opera così singolare d'un così celebre artista, durata in piedi quasi un secolo e mezzo, neanche uno dei molti suoi discepoli e creati, neanche uno de' suoi ammiratori abbia fatto una copia o una imitazione; neanche uno abbia tratto da essa l'ispirazione o il germe, facile a indovinarsi, d'un proprio lavoro. Ancora si sperava, ultimamente, frugando in mezzo alle fondazioni dell'altare del Campagna e del Franco e in altri scavi lì appresso, di vedere, fra mezzo ai rottami ed ai calcinacci, spuntare il resto d'una sagoma o di un fiorame dell'opera miseramente distrutta. Ogni ricerca si risolveva in un disinganno.

Almeno i vecchi documenti scritti (sebbene le pergamene e le carte non abbiano mai saputo, da sole, guidare il compasso e la matita del restauratore) almeno riferissero qualche notizia sulla composizione delle parti, dessero una certa quantità di misure, come, per esempio, il contratto di sessant'anni più antico, il quale fu conchiuso da Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne con i frati di San Francesco in Bologna per l'ancona famosa.

I documenti padovani già conosciuti e quelli nuovamente letti nell'archivio della veneranda Arca del Santo danno all'incontro, in tutto, una sola, una unica misura, e anche questa di ben poco rilievo. Si tratta di novantacinque piedi di gradini pagati per il nuovo altar maggiore a maestro Bartolommeo tagliapietre, il dì 26 di giugno, l'anno 1449; ed erano *schalini de priede veronexe bianchi rossi*. Ma dietro l'altare non s'impiegava marmo di Verona, bensì pietra tenera di Nanto, pagandola a Nani de Fiorenza; e un mese prima avevano sborsato a maestro Antonio detto Moscatello *bochalaro*, boccalaro o vasaio, per *quareti et liste lui à fato per i schalini* lire 59 e soldi 12. D'altro non si può intendere che di quadretti, ossia ambrogette in terra cotta o maiolica dipinta e invetriata, con le relative fascie di contorno. Forse per l'ornamento a colori di codeste mattonelle Francesco Squarcione aveva dato i modelli sino dal precedente aprile, compensato con meno di sei lire: e veramente questo è il solo modo di spiegare come il dotto e grasso maestro del Mantegna potesse *depenzere el pavimento de laltaro grande*. E dei gradini altro non si sa; ma è assai più di quanto sia dato conoscere intorno alle altre parti architettoniche dell'opera.

In essa v'erano otto colonne, di cui si fa già menzione al proposito del simulacro di altare, esposto, alla maniera che s'è indietro narrata, il giorno della festa di Sant'Antonio nell'anno 1448. Le colonne definitive, *de marmoro, 4 quare e 4 tonde, con li suo capiteli e baxe*, erano grandi o piccole? Certo, erano piccole, perchè in un luogo son dette *colonete*; ma dove stavano e quale aspetto avevano? Forse, anzi probabilmente, reggevano il dossale, dacchè vengono indicate quali *cholone a chavaleti per la pala*. Pure un così gran dossale, come non poteva non essere quello dell'altare di Donatello, con le sue Storie lunghe più di un metro e 20 centimetri, con le sue statue alte all'incirca un metro e mezzo, doveva sembrare grave sopra i sostegni nani, quando davvero avesse poggiato su quelli. Vero è che il dossale dei Dalle Masegne aveva *per sustentamento diecenove colonnelli*; vero è che l'ancona marmorea straricca, attribuita falsamente a Giovanni Pisano, nella cattedrale di Arezzo, è retta da sei colonne. Ma non s'ha a confondere l'organismo classico, il quale apparisce in tutte le opere di Donatello, ed è poi manifesto nelle architetture delle Storie di Sant'Antonio, con i contraffortini, i tabernacoletti, i pinnacoletti, le statuette, i minuti bassorilievi delle opere, altrimenti ammirabili, del secolo XIV. Può darsi (e se i documenti lasciano intendere qualche cosa, s'intende questo) che Donatello nella generale composizione del suo altare, ove le misure e le forme delle opere statuarie differiscono da quelle di tutti gli altari contemporanei o posteriori, quasi quanto diversificano da quelle dei precedenti, s'ispirasse, in parte, alle ancone marmoree del secolo innanzi, pensando forse anche a quella di Arezzo, la quale scende al 1375, ed a quella di Bologna, ch'è del 1388; ma, se così è, come poi avesse piegato certi concetti ogivali alla nuova larghezza di sentimento, di dimensioni e di forme, come avesse collegato le idee architettoniche alle novità della statuaria, son cose che nessuno può presumere al di d'oggi d'indovinare quando non pecchi di puerile albagia.

Insomma, delle otto colonne di Donatello, anzi *colonete*, sappiamo solo quel tanto, che ora si è riferito. Quanto alla costruzione, Donatello comincia a far condurre pietra da Nanto nel dicembre del 1448, e il mese appresso va *a comprar marmori*; e si pagano 20 soldi, ossia una lira, le giornate di scalpellino per la pietra che *va drio l'altaro*; e già si tocca di alcune cornici — *algune cornixe*. Le cornici di marmo ebbero qualche ornamento di bronzo e dorature, per l'oro delle quali Donato riceve l'esigua somma di tre fiorini, pari a 16 lire e 16 soldi. Gli ultimi lavori dell'altare sono una grata di ferro al di dietro — *una gradela che xe fata drio laltaro grande* — e nell'ottobre del 1449 due serrature — *do saraure al altaro grande lire 1 soldi o*. Ma questa grata o inferriata, chiusa a chiave, era staccata dall'altare e infissa nei piloni del presbiterio, era applicata alle *colonete* formanti cavalletto al dossale, chiudeva una specie di confessione o cripta? Vattel'a pesca.

Finalmente l'11 giugno del 1450 si compensano con una lira i facchini, i quali portarono *le figure da cha de m.^o Donato sul altaro*; e così finisce la storia della costruzione, e qui hanno termine quelle nuove notizie, sulle quali alcuni uomini coraggiosi vorrebbero rifare il veridico altare di Donatello.

Fu immaginato che l'altare somigliasse a quello della cappella di S. Felice o all'altro della cappella del beato Luca Belludi nella stessa basilica di Sant'Antonio; fu fantasticato, malgrado l'Anonimo Morelliano, che i trenta bronzi donatelliani si distendessero tutti nel prospetto



del dossale e della mensa; fu affermato che i dodici Angioletti dovevano schierarsi nel grado; fu dimostrato che dovevano invece interpersi alle Storie; venne finalmente proclamata per le stampe con la matita e con la penna la genuina ricostruzione dell'altare « basata sui documenti amministrativi della basilica ». Qui le otto *colonete* diventano colonnone; qui i fianchi dell'edificio s'allargano nientemeno che a metri 2.40; qui il dossale si trasforma nel secondo basamento d'una enorme loggia; qui l'altare di Donatello, come scrive lo stesso autore, « presenta all'incirca l'aspetto di un arco trionfale romano ». La sola cosa che manchi in questa innocente esercitazione accademica è appunto ciò che i documenti ripetono sempre e con rara chiarezza: la *pala* o l'*ancona*.

Concordia di archeologi e restauratori, o, per meglio dire, di dilettanti d'archeologia e di restauri!

Chi non rammenta il caso del pergamo di Giovanni Pisano? Il Comune di Pisa aveva votato la spesa di 18.000 lire per ricomporlo, la Provincia di 5000, il Governo di 4000. Il modello del Fontana era stato approvato da tutti quanti, artisti, dotti, amministratori, dopo studi minuziosi e profondi. Un Francese, vero amico d'Italia, autore di due pubblicazioni senza le quali non si saprebbe come studiare l'architettura del medio evo in Toscana, *La Toscane au moyen âge* e *Les monuments de Pise*, il Rohault de Fleury, in quel suo stupendo monumento di erudizione ch'è *La Messe*, stampava come il professore Fontana fosse riuscito a combinare le varie parti dell'antico pulpito in un *charmant modèle*, rispondente a *toutes les exigences du problème*. Lo scultore Sarrocchi, restauratore della *Fonte Gaja*, aveva finito le pochissime sostituzioni alle parti originali mancanti. Sembrava che nulla oramai si opponesse alla generale volontà di rimettere in piedi nel Duomo la celebrata opera del 1311, tolta dalla chiesa nel 1627: quando ecco un acuto scrittore mette innanzi nell'*Archivio storico dell'Arte*, non senza sode ragioni, alcuni *se* e alcuni *ma* intorno al modello del Fontana; e tutti rimangono perplessi, e il lavoro resta sospeso, e le tre Grazie mistiche e le quattro Virtù cardinali e l'allegoria di Pisa e gli Evangelisti e la Forza cristiana e la Forza pagana e le dugentosessantatré figure dei sette bassorilievi e tutto il resto giace nei magazzini, e andrà a popolare sparpagliatamente e sconclusionatamente un museo gelido. Resterà inutile il voto del Fleury, che scriveva: *Enfin ce qui est souverainement désirable c'est qu'on se décide à rendre au monde des arts cet admirable monument, en en ressemblant les fragments*; e resterà vana la dichiarazione del valente e coscienzioso signor Supino, il quale nel suo stesso articolo dell'*Archivio storico dell'Arte*, che fu la principale cagione delle nuove incertezze, concludeva: « Qualunque ricomposizione sarà in fondo sempre preferibile al sistema tenuto sin qui di serbare gli sparsi avanzi fra i magazzini dell'Opera e le soffitte del Duomo ». Ma qualsivoglia disegno di ricomposizione troverà sempre, nel fiorire odierno degli studi critico-artistici, chi, per l'uno rispettabile argomento o per l'altro, non crederà di poterlo approvare; e nel dubbio il savio s'astiene.

E pensare che nel pulpito del Pisano mancano soltanto quattro o cinque figurette fra le tante antiche, e qualche testa di serafino, e alcuni membri architettonici, mentre per l'altare di Donatello la nostra ricchezza si riduce a poche preziose righe dell'Anonimo Morelliano, ed ai magri, anzi ischeletriti documenti, dei quali s'è data dianzi la compiuta e fedele notizia!

Non tentando dunque di afferrar l'impossibile, contentiamoci di vedere i lavori del grande

artefice riuniti di nuovo in un altare modesto, e distribuiti e collocati così come stavano nella prima metà del Cinquecento, quando ancora l'opera non aveva subito nessuna grave e deplorevole alterazione. Ma la semplicità dei concetti architettonici e ornamentali, per cui sieno lasciate splendere, non impacciate, non disturbate da odierne fantasie, le opere vecchie insigni, non raggiungerebbe il suo intento quando i membri dell'architettura, le sagome ed i fiorami facessero pensare ad un'arte diversa dall'arte di Donatello. Imitar da Donato, ma imitare spontaneamente, senza fatica, senza artificio: ecco dov'era il punto.

Fra le opere di lui bisognava evidentemente scegliere quelle che più s'accostano al carattere di un altare e più s'avvicinano agli anni in cui il Fiorentino lavorava per la basilica padovana. Il pensiero corre immediatamente all'ampia cantoria di Santa Maria del Fiore, che ora s'ammira ricomposta nel Museo dell'Opera, e di cui le parti sotto il fregione dei putti danzanti son tutte antiche. È la più rilevante opera architettonica di Donatello, compiuta pochi anni prima ch'egli principiasse il nostro altare di Padova. Nel 1440 gli pagano cento fiorini d'oro *pro parte solutionis pergami*.

Dopo la cantoria verrebbe per l'importanza architettonica l'*Annunziata* di Santa Croce; ma qui v'è un dubbio. Quando fosse opera giovanile, come, insieme col Vasari, quasi tutti, anche i più recenti scrittori, affermano; quando risalisse al 1406, come registrò anche il compianto Milanese nel suo affrettato *Catalogo delle opere di Donatello*, pubblicato il 1887, l'*Annunziata* sarebbe troppo lontana dall'altare del Santo.

Ma se lo Tschudi ha ragione di giudicarla posteriore al 1433, se pensa giusto attribuendola ad un periodo *immediatamente precedente a quello delle opere di Padova*, il bassorilievo di Santa Croce con la sua ricca incorniciatura diventa un esemplare magnifico. E, in verità, guardando al tabernacolo di S. Pietro in Vaticano, quello che fu riconosciuto dallo Schmarsow e che va riferito al secondo soggiorno del maestro in Roma, cioè agli ultimi mesi del 1431, nel che il Gnoli, fine studioso delle opere romane di Donatello, consente: guardando a quella architettura incerta e tormentata, è impossibile non riconoscere che l'architettura dell'*Annunziata* vien dopo. Ed è pure impossibile non vedere quasi una identità di spirito architettonico e ornamentale fra questo lavoro e la cantoria, nella quale abbondano gentili adornamenti, che l'artista fece riprodurre a Padova, modificandone un poco il garbo, in quel *coro de marmoro*, in quelle facce della tribuna, di cui abbiamo dianzi parlato e mostrato una parte nella Figura 4.

Dalla cantoria deriva nel nuovo altare il fregio sotto la cornice finale, con le testine di angelo alate, i festoni di fiori e frutti, i nastri svolazzanti. Fu cavato da essa per la mensa il fregio a cerchi e a conchiglie, il quale ricorre sulle ali e sui pilastri angolari. Fu tolto da essa il carattere dei vasi e del girar dei fiorami per le formelle tra i pilastri del dossale, e fu da essa imitato il garbo degli ovoli, delle fusaiole, delle fogliette nel toro dello zoccolo e nella gola intorno ai riquadri.

Dall'*Annunziata* di Santa Croce venne quasi copiata la corona con le ali e con i nastri, che sta ivi sotto la soglia del bassorilievo, per farne il sostegno alla mensola posteriore, su cui pianta la croce del Cristo, e vennero presi i dentelli dell'architrave e altri intagli.

L'imitazione non s'è fermata qui. Ecco i pilastrelli del nostro dossale, con il fusto a cinque scanalature, la base attica, il capitello liberamente corinzio derivano dal pulpito esterno



della Pieve di Prato, opera allogata nel 1428, ma non ancora principiata nel 1434, non meno che dalle sepolture di papa Cossa nel bel San Giovanni, del cardinale Brancacci in Napoli, dell'Aragazzi in Montepulciano, e, per indicare un lavoro, che fu fatto molti anni dopo e senza la compagnia di Michelozzo Michelozzi, il pergamo a sinistra di chi entra nella chiesa di San Lorenzo a Firenze.

Il pulpito di Prato suggerì ancora il corridietro e le scanalature dei gradini; le porte in bronzo della sagrestia di San Lorenzo suggerirono le inquadrature dei bronzi nel paliotto e nei fianchi, con le fascie e con le rosette; la cimasa del sarcofago di Gesù nel terribile bas-



Fig. 35. Piedestallo del *Marzocco*, attribuito a Donatello, nella piazza della Signoria a Firenze.

so rilievo padovano della *Deposizione* suggerì l'ornamento nella gola rovescia della cornice; finalmente i balaustri angolari e diversi della mensa e dei piedestalli estremi furono suggeriti dai balaustri angolari nel basamento della *Giuditta*, che il Vasari diceva *pieno di grazia ed agli occhi grato in aspetto*, dai balaustri angolari nel piedestallo del *Marzocco* (Fig. 35) e dal balaustro centrale nella gentile fontana della real villa di Castello presso Firenze, due opere popolarmente attribuite a Donato.

Non mancavano insomma i sicuri modelli d'una maniera architettonica donatelliana, i quali, imitati con discrezione, bastassero a imprimere all'umile concetto d'un altare odierno quel tanto d'antica apparenza, ch'era necessario all'accordo con i trenta bronzi e con la *Deposizione*.

L'altare, immaginato ed eseguito secondo i predetti criterii, fu consacrato solennemente nella basilica padovana il dì 15 del passato agosto, giorno in cui si compieva il settimo secolo dalla nascita di Sant'Antonio.

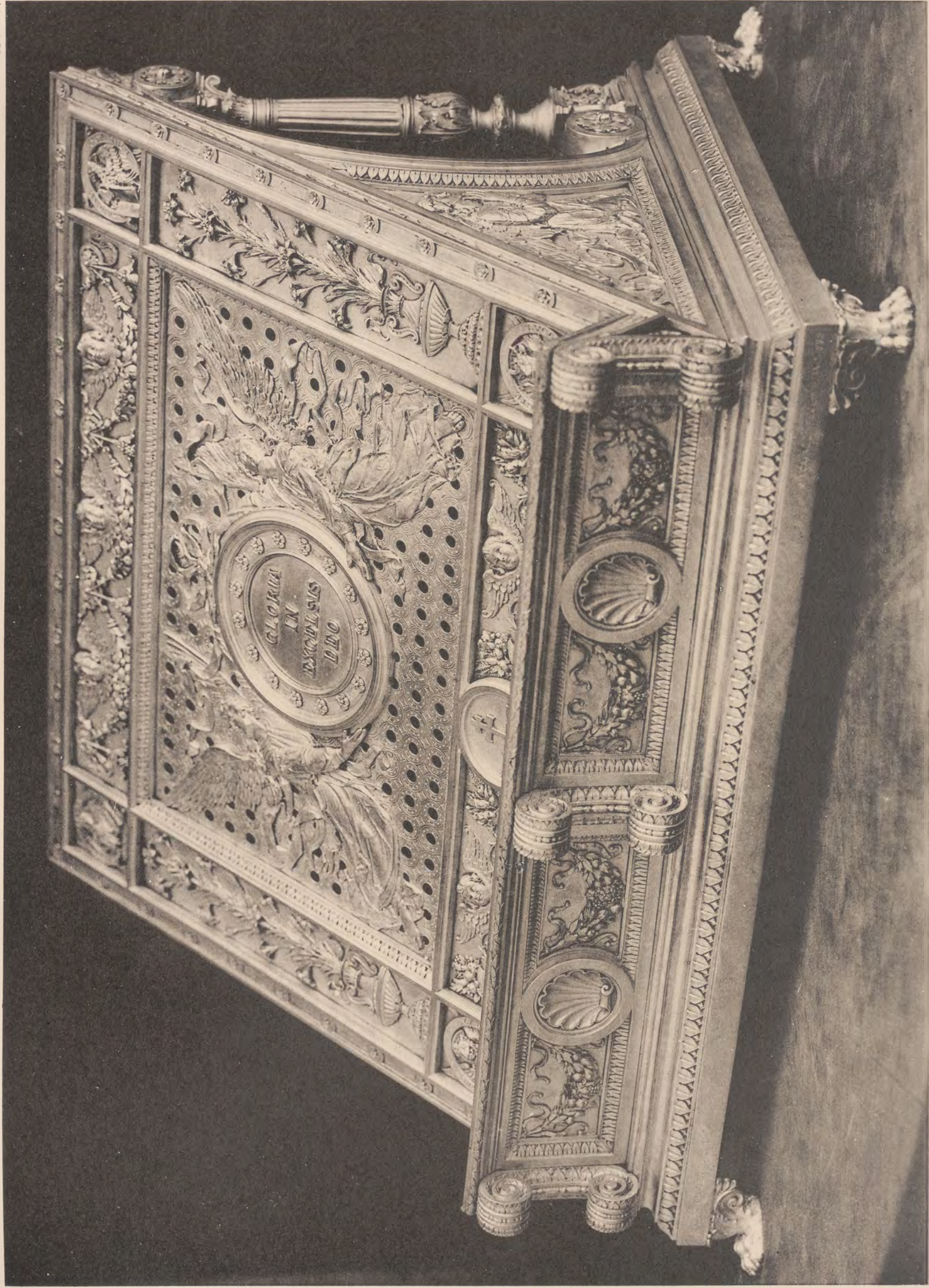


ALTARE DI DONATELLO — CANDELABRO E CANDELIERE IN BRONZO

(Per. AGOSTINI. Rist. JACOBI)

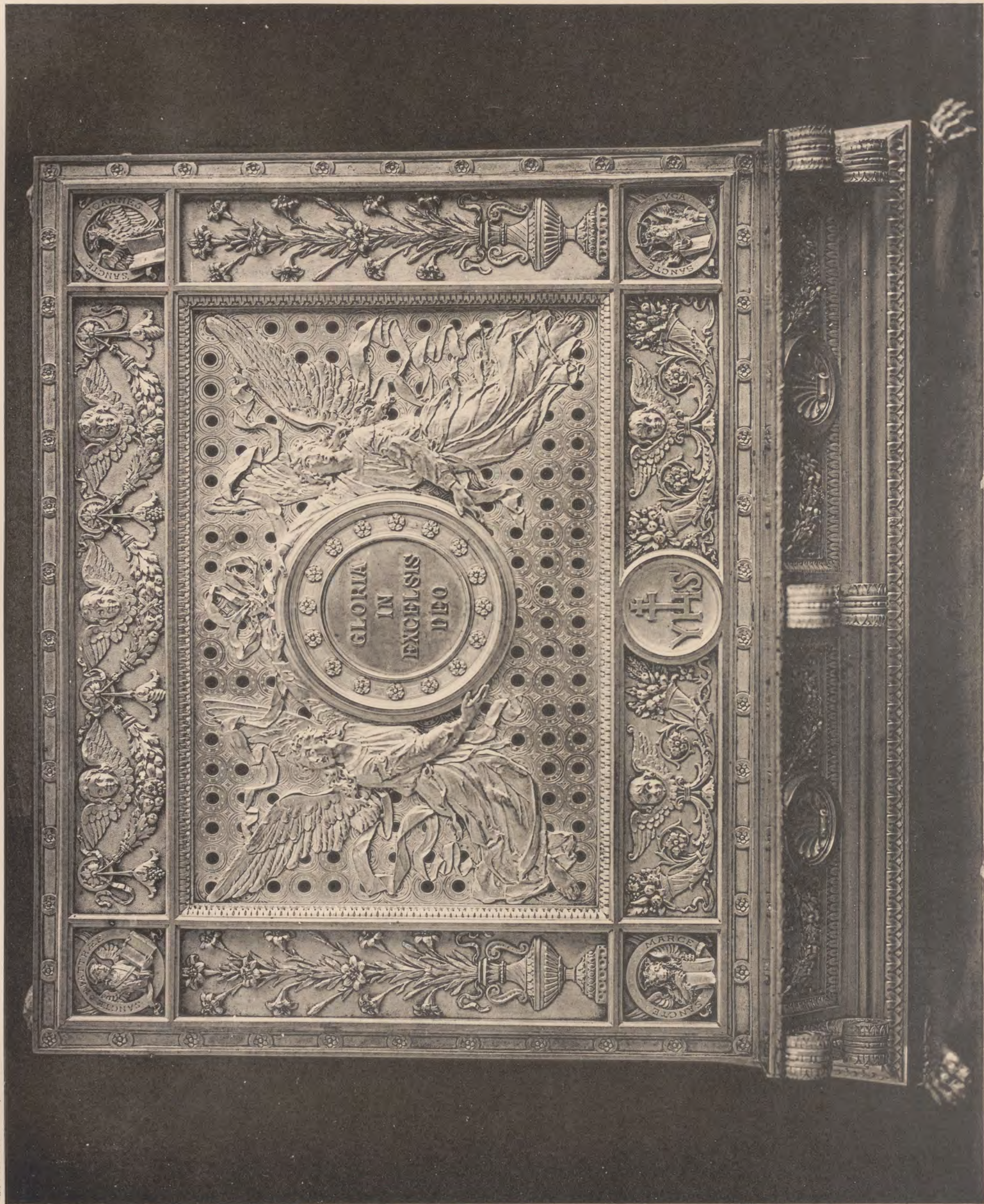
BASILICA DI S. ANTONIO IN PADOVA

TAV. V.



ALTARE DI DONATELLO — LEGGIO D'ARGENTO
(PER AGOSTINI. EUSEBIO JACOBI)





ALTARE DI DONATELLO — PIANO DEL LEGGIO D'ARGENTO

dis. AGOSTINI F. B. L. V. 1880

BIBLIOTECA
TORINO

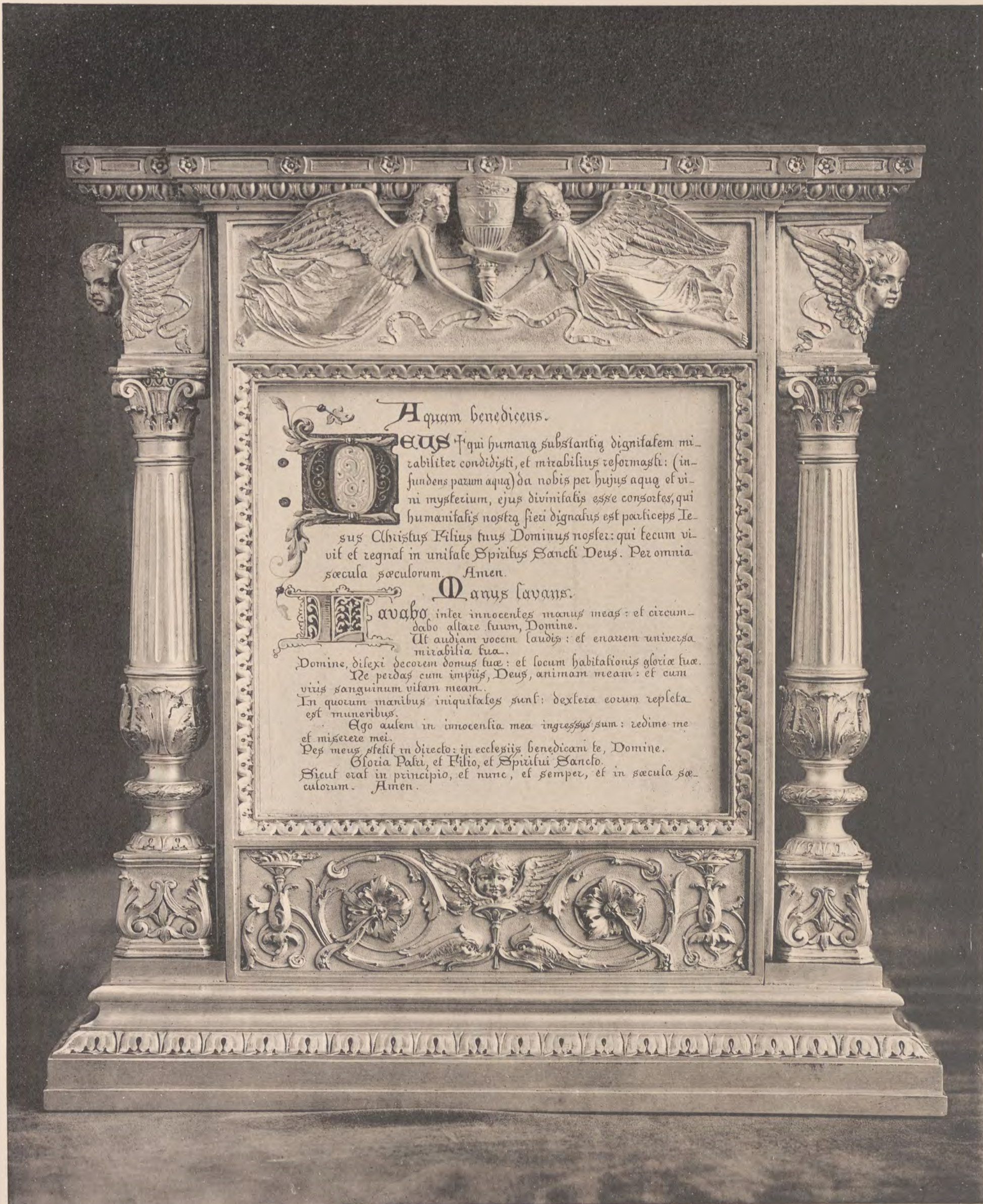
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO



ALTARE DI DONATELLO — TABELLA GRANDE IN ARGENTO PER CARTAGLORIA

(Per AGOSTINI. Esort. JACOBI)





ALTARE DI DONATELLO — TABELLA PICCOLA IN ARGENTO PER CARTAGLORIA

(1403 AGOSTINI — FALST. JACOBI)



DOCUMENTI RIGUARDANTI L'ALTARE

E ALTRE OPERE DI DONATELLO IN PADOVA

TRATTI DALLA PUBBLICAZIONE DEL PROF. A. GLORIA, INTITOLATA: " DONATELLO FIORENTINO

E LE SUE OPERE MIRABILI NEL TEMPIO DI S. ANTONIO IN PADOVA. „ PADOVA 1895.

I.

IL CROCIFISSO.

1444. 24 *gennaio*. — Maistro Donatelo da Firencie de (*deve*) dare adi XXIII de zenaro lire quatro soldi dodese . le quali sono per libre 46 de fero avè da Piero Mangion per fare el crucifiso . tolse m.^o Zuan so compagno dala botega de Piero Mangion lire IIII soldi XII (*).

1444. 19 *giugno*. — E dè dare (*Donatello*) adi XVIII de zugno (1444) lire venti una le quali lire 21 avè de cera bianca da Batista Caviaie per fare el crucifiso lire XXI.

1447. 19 *giugno*. — M.^o Zuane Nani (da Fiorenza) a dì 19 zugno 1447 avè contà (*ricevette*) in segrestia presente el segrestan per resto de la controscritta (*raxon*) lire vintioito — M.^o Zuhane Nani da Fiorenza taya pria — El de (*deve*) avere che fe fede per Zuan de Castro e per el libro de ser Francesco dal Bassanello che non ira (*non era*) messo in spexa un sotopè (*pedestallo*) del Christo che xe in la capella grande sora laltaro grande del curo (*coro*) el quale è de dui pecii (*pezzi*) el qualle ira (*era*) in tuto py 32 (*pedi cubi* 32) con la cornixe atorno facto el merchà presente messer Antonio de li Obici — lire 28 soldi 10.

1449. 7, 9, 29 *gennaio*. — M.^o Nicolò depentore sta a San Lucha de dare per cassa contà a lui per parte dela croxe del Crucifisso che lui de depenzere duc. I — VII zenaro lire V soldi XIII — VIII dicto (zenaro) per cassa contà a lui fo per peze CCCC doro lire XXII soldi XVI — XXVIII dicto (zenaro) per cassa contà a una dona che indora la † (*croce*) lire XVII soldi II.

1449. 22 *gennaio*. — 1449 XXII (zenaro) per cassa contà a m.^o Andrea Caldiraro fo per una diadema de ramo per lo crocifisso lire I soldi VIII.

1449. 29 *gennaio*. — MCCCCXLVIII . XXVIII zenaro per m.^o Nicolò depentore per fature de la † che xe sta messo su el crocefisso fata da zuo et messa doro ducati 14 lire LXXVIII soldi XVI — XI feb. per cassa

(*) Ove manchi una speciale indicazione, s'intende che la notizia è trascritta dagli antichi *Quaderni*, serbati nell'Archivio della veneranda Arca di S. Antonio.

a fra Bartholameo da Castegnaro che fe indorare la diadema de crucifisso lire III soldi IIII.

1449. *dopo l'11 febbraio*. — Item contà a Francesco tolarolo per tola (*tavola*) da finestre per la croxe de Donatelo — lire 10 soldi 10.

1449. 23 *giugno*. — XXIII zugno — per Donatelo per resto de crocefisso apare per lo libro de ser Francesco dal Basanello lire LXXXVIII.

II.

FRANCESCO DA TERGOLA DONA PER L'ALTARE.

1446. 13 *aprile*. — In C. nom. am. an. eiusd. nat. millesimo quadringentes . quadrages . sexto . indic. nona die mercurii . tercio decimo mens . Aprillis Pad. in cancellaria Communis Pad. — Ibique providus civis ser Franciscus Tergula q. ser Gasparini — donavit pro salute anime sue — deputed massariis Arce gloriosissimi confessoris Sancti Antonii — libras mille et quingentas parvorum ex suo credito — quod habere debet ab hereditate q. prudentis viri ser Petri Florii lanarii expendendas tamen et ponendas in fabrica et constructione pale ad altare magnum dicte ecclesie Sancti Antonii confessoris et non alibi . nec ad aliud opus nisi in pala dicti altaris magni . hac tamen conditione quod arma predicti ser Francisci in ipsa pala pro memoria sua et domus sue apponatur — et modo predicto prefatti domini deputati — predictam donacionem humane et devote acceptaverunt ut supra promittentes se facturos et curaturos cum effectu . quod dicta pala fiat ad dictum altare et in ea apponatur arma predicti ser Francisci Tergule — (*Arch. Notar.* Conte dalle Valli not. *Lib.* 8. 1446-1448 p. 8).

Ivi p. 8 *t.*º: Supradictis mill. indic. Padue super Comuni palatio juris ad discum et officium aquile die vero lune decimo octavo mensis Iulii — Egregius artium et medic . doctor dom. mag. Bartholomeus Torculo . prudentes viri ser Iohannes Saviolus — et ser Franciscus Perigolo — comissarii testamentarii q. ser Petri Florii — certiorati de donatione et cessione facta per ser Franciscum Tergula Arce S. Antonii confess. de Padua — de libris mille quingentis parvorum exigendis et recuperandis ab hereditate et comissaria dicti q. ser Petri Florii et expendis et ponendis in fabrica pale altaris magni

dicte ecclesie ut de predictis patet instrumento publico scripto — antedictis mill. et indict . die vero mercurii tercio decimo mensis Aprillis — consignaverunt — masariis arce predictae presentibus et acceptantibus infrascriptos debitores dicte hereditatis — videlicet venerab. virum d. presb. Aluisium a s. Georgio pro libris sexcentis triginta novem parv. ser Antonium de Zachis pro libris quingentis parv. ser Franciscum Aliprandum pro libris centum triginta octo parv. et ser Campolongum pro libris ducentis viginti tribus parv.

1446. 13 luglio. — Francesco da Tergolla lanaro sta dal Santo in lo borgo de i Capeelli (*Cappelli*) offerii (*offrì*) adì 13 luyo 1446 al archa de S. Antonio zoè a nuy massarii per far fare una palla over anchona al altaro de la capella grande con certe condition lire mille zinquento e questo per parte de um so credito de lire 2090 et de avere da la Comessaria de ser Piero da Fiorio lanaro.

Il Massaro cassiere dell'Arca scrisse erroneamente 13 luglio invece che 13 aprile.

1446. novembre. — E a di (*lacuna*) Novembre 1446 offerii (ser Francesco da Tergolla) over donà alturio (*aiuto, aggiunta*) ala palla over anchona predicta duchati vintisepte ge xe tegnudo Grigullo da Cividalle . merchante de cavalli — lire 153 soldi 18. E a di dicto offerii (*lo stesso Francesco*) over donà alturio ut supra lire vintiquattro ge xe tegnudi Bastian Pinbiullo per resto de una confession scritta per el Conte da le Valle not . a di 14 febr. 1438 zoè lire 24.

III.

BRONZI PER L'ALTARE.

1446. 27 aprile. — Nota che adì 27 Aprile per messer Antonio deli Obizii per messer Bartollo Zabarella per messer Reprandin Orsato e per my Zuanferigo fo concluxo merchà con Donatello soprascritto e con Zuhane da Pixa e con Urbano e con Antonio Zellino e con Francesco del Valente e con Nicolò depentore . de li agnolli . i quali è dixè e de i guagnelista i quale è IIII.^o (*quattro*) con questo che nuy ge dagemo de soa manifatura de zasschedun de li agnolli duc. dodexe doro e per uno . e de i guagnelista duc. sedexe per uno dagandolli necti e polidi da dorare . el resto sea a tute spese del Archa soprascritta . la dicta concluxion e pacti con le condition etc. per ser Andrea da Bovolenta not . a la Volpe a di soprascritto . segurtà Zuan Nani taia pria.

Nota che adì 23 zugno per messer Antonio e per messer Bartollo e per messer Zuanferigo fo concluxo merchà con Donato soprascritto de le IIII.^o (*quattro*) Instorie de S. Ant.^o de S. Franc.^o e de S. Luixe scripto per Andrea da Buvolenta not . soprascritto a di dicto con questo che de le instorie abia duc. otantantazineque per una dagandolle nete e polite da dorare . e de S. Franc.^o e de S. Luixe (*le due statue*) duc. quaranta del uno dagandolli nicti e poleti ut supra con questo chel pexo (*peso*) de le dicte cosse non exceda le stanpe e le cosse honeste . e questo perche el sam Luixe el quale la stanpa over forma se avrii . el quale el ne a promesso de refare o redurlo al pexo (*peso*) de la stanpa de sora verso la testa conveniente soprascritto ut supra.

1447. 11 febbraio. — E adì 11 febr. per libbre II (*due*) oncie III (*tre*) cera bianca de quella de la Archa dà a Donatello per fare le teste de le figure de la anchona — lira una soldi 10.

1447. 4 aprile. — E a di dicto (4 aprile 1447) avè mag. Andrea da le Caldere per libre 500 de ramo duro el de (*diede*) a Donatello per zetar agnolli e certe cosse per la anchona e messe al conto de la dicta anchona — lire 228

1447. maggio circa. — Nota metalo despensado per la pala per ser Zuanferigo Cavo di lista (*come*) apar al so libro a c. 64 in poste 5 . in fra metalo e stagno in suma fo metalo libre 1352 stagno libre 38 el qual metalo avè m.^o Andrea al Mayo per zetar agnoliti e guagnelista.

1447. 10 maggio. — E a di 10 dicto (10 maggio 1447) avè m.^o Andrea dal Magio per fare getar X agnolli e II guagnelista e uno de i miracholli de S. Antonio che va le dicte cosse a la anchona over palla de lo altaro grande — lire 39 soldi 18.

1447. 16 giugno. — Zambon ferarullo de (*deve*) avere — per roba dà (*data*) per la fabricha de S. Antonio parte per la camera del Ministro . parte per le armare (*sic*) le figure de la anchona e parte per IIII (*quattro*) chaene per el campanile dal relogio.

Il Gonzati (Vol. I p. LXXXVII) invece che ferarullo, venditore di ferro, ha letto non esattamente foranello.

1447. 18 giugno. — M.^o Zuan Antonio e Cristofano marangoni de (*devono*) aver per un quadro de lareze el fe (*che fecero*) a Donatello per uno de i santi de lanchona lire 2 (*A. A. Quad. 1446-1447 c. 85*).

Di rincontro a c. 84 t.^o risulta fatto il pagamento nel 18 giugno 1447.

1447. 19 giugno. — E a di dicto (19 giugno 1447) avè m.^o Andrea dal Mayo per far getare duy de i miracholli de S. Antonio e dui guagnelista e un S. Luixe . i quali va in lanchona de laltaro grande — lire 45 soldi 12.

1447. 4 agosto. — Item avè m.^o Donato fo mandà al mayo adì IIII (*quattro*) auosto 1447 libre trexento de metalo — per zetar una de le istorie — Item avè in più fiade da m.^o Andrea dale Caldere a so credito in questo a c. 84 metalo fo libre doamila setecento setanta fina per tuto di XXVII mazo 1448 (*sic*) per getar cinque figure de santi che vano al altaro zoè metalo libre 2770.

1447. 4 agosto. — E per far portar metalo al mayo fo per lo quarto miracholo adì IIII (*quattro*) auosto soldi sie.

1447. 15 novembre. — E per dinari pagadi a m.^o Andrea dale Caldere per butar la ultima istoria adì XV novembrio 1447 ducati dui doro vale lire 11 soldi 8.

1448. 18 gennaio. — E per dinari spixi per la pala avè m.^o Donato per calzina carbon legne zimauro sevo (*sego*) e spexe de fachini a di XVIII zenaro 1448 lire vintisie soldi sete.

1448. 7 febbraio. — E per dinari avè m.^o Andrea Caldaro per comprar ramo duro per la pala de S. Antonio over anchona adì VII febraro 1448 — lire 285.

1448. 17 febbraio. — E per dinari spixi per uno caro de carboni dado a m.^o Donato fo per prontar quatro santi de la pala adì XVII febr. 1448 monta lire tre soldi quatordexè.

1448. 4 marzo. — Item spixi per cara doa legne . carezaura . tayaura adì IIII (*quattro*) marzo (1448) fo per sechar (*sic*) le figure grande per la pala in tutto lire cinque soldi dixeoto.

1448. 12 marzo. — E per filo de fero avè m.^o Donato per ligar le figure de la pala . che era da gitare adì XII marzo 1448 — lire 3 soldi 4.

1448. 14 marzo. — E per stagno — fo tolto da m.^o Bartolamio (*o* Mathio) Inzegnarato — per temperar ramo per getar figure adì XIII marzo 1448 — lire 14 soldi 16.

1448. 1 aprile. — E per dinari contà a m.^o Andrea de le Caldere per ramo adì primo aprile 1448 — lire 142 soldi 10 — E per dinari pagadi a m.^o Zuan Magnon

ferarulo per feramenta dada a m.^o Donato per informar le figure de la pala over anchona de S. Antonio — lire 41 soldi 15.

1448. 23 *aprile*. — E per dinari pagadi a Zuan fachin e compagni per portaura de quattro figure de brondo over de ramo tolte dal Mayo e portà a cha de m.^o Donato adì XXIII aprile 1448 lire tre soldi diexe.

1448. 17 *maggio*. — E per libre XLI de stagno tolto da Luixe da la Zuecha spixial — adì XVII mazo fo per getar la nostra dona che va al altaro over a la pala de S. Antonio val lire 30 soldi 0 — E per dinari spixi pagadi a quatro fachini che portà la forma de Nostra Dona la qual se de (*si deve*) butar per metere al anchona fo portà al mayo . adì XVIII mazo lire una soldi quatro.

1448. 25 *maggio*. — E per dinari spizi pagadi ai fachini per portaura de la Nostra dona fo portà a Santo e tolta dal mayo adì XXV mazo 1448 lira una soldi quatro.

1448. 3 *giugno*. — Item spixi pagadi a m.^o Domenego zimaor per zimaura avè m.^o Donato per far le forme per getar santi per la palla adì 3 zugno 1448 lire sie soldi diexe.

1448. 5 *giugno*. — M.^o Andrea Caldiraro sta sora el Pra dela Val — avè imprestà per comprar ramo duro per far la pala over anchona de S. Antonio fo ducati cinquanta doro — adì VII february 1448 — Item avè m.^o Andrea apreso de si che ge xe avanzado dale figure e istorie che fo getade infina adì XXVII mazo 1448 — libre 240 de metalo — el controscriito metalo à abudo m.^o Donato perchè lui avè aprestà del so — Item avè m.^o Andrea adì V zugno 1448 per libre duxento de fero — Item avè contà adì XXI zugno 1448 per so resto conpio pagamento per infina a questo di fo ducati cento uno doro.

1448. 5 *giugno*. — M.^o Andrea (Caldiraro) — de avere per metalo lui à dà in più fiade per insina adì XXVII mazo 1448 fo libre doamillia setezento setanta in raxon de ducati setanta doro per meyarò fo per le figure e istorie getade per la pala de S. Antonio monta duc. 194 doro.

1448. 5 *giugno*. — E de avere (Andrea Caldiraro) per butadura de sete figure zetade de metalo fina a di V zugno 1448 ducati ventisete doro.

1448. 21 *giugno c.* — Item per zera (*cera*) tolta dal archa fo dada a m.^o Donato per reconzar le figure de la palla fino a di dito fo libre setantacinque de zera a soldi diexe per liera (*libbra*) monta a dinari in tuto lire otantasete soldi diexe — (*A. A. Quad. 1447-1448 c. 4 t.o.*)

1448. 26 *giugno*. — M.^o Donato da Fiorenza intalyatore sta al Santo lavora a far la pala over ancona che se fa per laltaro grande per la gexia del Santo confessor de Padoa de (*deve*) avere per quatro agnoli de brondo zetadi e netadi per soa fadiga per ducati dodexe luno fo pati (*patto*) e convenzion per li nostri prezesori pasadi como apar a libro de Zuanferigo Cavodilista — ducati quaranta oto doro val duc. 48 doro

Item de avere per zetar un altro agnolo e per soa fadiga e fatura duc. tri doro . duc. 3 doro

Item de avere fati boni per Antonio de Chilino da Pixa duc. uno doro per resto de uno agnoletto duc. 1 doro

Item de avere per sete figure de brondo per soa fatura e zetadura pato e convenzion fata con li mey mazor compagni zoè miser Checho da Lion e meser Ioxafat da Sala e co mi . marchada come zoè . una mad.^a Santa Maria e S. Prodozimo . S. Luduvigo . S. Franzescho . S. Daniele . S. An-

tonio . S. Iustina . le qual figure serano (*saranno*) poste a laltaro grande de la gixia de miser S. Antonio de Padoa intendando ogni fadiga et afano che lui abia portado de ogni lavoriero per infina a questo di VI zugno 1448 duc. trexento doro zoè . . . duc. 300 doro prexenti m.^o Andrea dale Caldiere sta sora el Pra e Piero Aliprando drapiero e Zuan de ser Domenigo da Sonzin drapiero.

sono ducati 352 doro duc. 246 $\frac{1}{2}$ soldi 15 abudo m.^o Donato sorascritto como apar particolarmente comenzando in questo a c. 65 fino a c. 67 e di XXVI zugno 1448 saldado condo (*conto*) prexente Iacomo fiolo de Baldissera da Prata sta a S. Urban so lavorante.

Resta avere m.^o Donato duc. 105 lire 2 soldi 2.

1448. *Luglio, agosto, settembre*. — Ser Donatelo de Fiorenza die dare primo de luio (1448) per cassa contà lui per comprare arzenzo lire XX — XXX luio per cassa contati (a lui) per masteli 5 de vin lire X — XII auosto per cassa contati a lui per comprare argento lire VIII soldi VIII — XVII (auosto) per cassa contati a lui fe dare a Iacomo de Baldessera — XXIII (auosto) per cassa contati per conperare oro lire V soldi XII — XXX (auosto) per cassa contà fo ducati 3 per indorare — III setemb. per cassa contati (*a lui*) avè Zuane da Padoa so desipolo lire XV.

1448. 1 *luglio*. — Ser Donatelo controscriito de aver p.^o de luio per fabricha de mess. S. Antonio fo consegnà per ser Marco da Como per 4 miracoli lui a fato over de (*deve*) compire de recalcho (*bronzo*) in raxon de duc. 85 luno zoè per pezo compido a sue spixe non computai certi adornamenti lui de fare doro et arzenzo . vale lire MDCCCCXXXVIII — di dicto per fabricha dicto per so resto tratto dal libro de nostri precesori apare sul libro de ser Marco da Como duc. 105 lire 2 soldi 2 vale lire DC.

Questo brano è stato riferito anche dal Gonzati nel T. I c. LXXXIX, ma poco esattamente.

1448. 13 *settembre*. — Donatelo da Fiorenza — contà a lui per indorare ducati 2.

1448. 7 *dicembre*. — VII decemb. per arzenzo de (*dato*) a Donato per adornare la pala lire XXVIII.

1449. 29 *gennaio*. — XXVIII (zenaro) per fabricha per sua manifatura de metere doro e darzenzo le quattro istorie de miracoli de la pala de laltaro grande . le quali fo viste et stimade per 6 maistri mandà per 3 mude ducati 90 doro vale lire DXIII.

1449. 29 *gennaio*. — Per Donatelo per fatura de metere doro et arzenzo quelli 4 miracoli de Sancto Antonio duc. 90 lire DXIII.

1449. 2 *aprile*. — Per cassa contà a Donatelo per oro da indorare — lire VIII soldi IIII.

1449. 10 *aprile*. — Per cassa contà a Uliviro fiorini 2 per indorare gli agnoleti lire XI soldi IIII. — XXIII (*aprile*) per cassa contà a Donatelo per indorare lire XIII soldi XI.

1449. 6 *maggio*. — Per cassa contà a Donatelo fo per indorare lire XI soldi VI. — XIII mazo (*maggio*) per cassa a Donatelo duc. I.^o per indorar lire V soldi XIII.

1449. 23 *giugno*. — XXIII zugno — per sua fatura al dicto (*Donatello*) de 2 agnoleti a butarli lire CXXXVI soldi XVI . per lo dicto per aver butà e adornà la pietà lire CXIII . per lo dicto per metalo per la pietà lire L . per lo dicto per adornare 4 guagnelista e 12 agnoleti — CCLXXXV.



1449. 23 *giugno*. — Per Donatelo per libre 400 de metalo lui avea prestà fo messo in le figure e in li van- gelisti lire CCV soldi IIII.

1450. 11 *giugno*. — Item spixi per i fachini (11 zu- gno 1450) che portò le figure da cha de m.^o Donato sul altaro lire 1.

IV.

MODELLO DELL'ALTARE.

1448. 23 *aprile*. — E per dinari spexi per oto co- lone con li suo capiteli per far uno altaro el di del Santo per demostrar el disegno de la pala over ancona ali forestieri avè maistro Donato adi XXIII aprile 1448 lire quatordecime soldi 0.

1448. 24 *aprile*. — E per chiodi trecento avè m.^o Donato per far laltaro che se de (*si deve*) far la demon- strazion de lancona . portà Zuan so garzon a soldi VIII per cento lire 1 soldi 4.

1448. 26 *aprile*. — E per chiodi XVI da somesso (*sommesso?*) avè m.^o Donato per laltaro che se de far la demonstrazion de la pala tolti da Zuan Magnan a di dicto (XXVI april 1448).

1448. 29 *aprile*. — Et per chiodi picoli per lo apa- rechio de laltaro avè maistro Donato tolti da Zuan Magnan adi XXVIII april 1448 — lire 0 soldi 14.

1448. 30 *aprile*. — E per dinari spixi avè el maran- gon che lavora a far laltaro per la demonstrazion de pala adi XXX aprile lire diece e per chiodi soldi sie.

1448. 8 *maggio*. — E per feramenta pagà a m.^o Do- menego de Bartholamio favero sta al Santo per laltaro per far la demonstrazion . adi VIII mazo (1448) lire 6 soldi 4.

1448. 18 *maggio*. — E per dinari spixi avè Simion Cotazaro fo per colonele e lavori per ladornamento de laltaro per la demonstrazion de la pala over anchona . adi XVIII mazo fo lire sie soldi diece (*A. A. Quad.* 1447-48 c. 17).

1448. 18 *maggio*. — E per dinari spixi pagadi a li fachini che portà le figure dala ca dal pesse al Santo per far laltaro . adi XVIII mazo lire do soldi cinque.

V.

ALTARE IN GENERALE E SUA COSTRUZIONE.

1446. 28 *aprile*. — E r. (*sic*) adi 28 dicto (*aprile*) che dispensà overo dichiarà i my mazor compagni e my Zuanferigo che de la heredità che fo de d. Biatrexe de ser Avanzo la quale heredità se devea destribuire inter *pauperes Christi et pios usus* che de i dinari cavà dela dicta heredità ne fosse lire siecento vintizinqu de la fabricha over de la palla se fa al altaro grande computà in le dicte lire siecento vintizinqu . lire centovintizin- que resta a dare Domenego dala Sea como apare in questo a c. 54 messo per debitor in lire zinquecento — la quale despensation over dichiaration feze ser Andrea da Buvolenta not . ala Volpe adi dicto avy contà lire zinquecento soldi 0.

1447. 11 *febbraio fino a 22 giugno*. — Capitolo de tutii (*tutti*) i dinari spixii in la palla over anchona missi in spexa in questo comenzando adi 11 febr. 1447 a c. 12 e segnando el libro de le spexe etc.

Segue l'elenco pubblicato dal Gonzati nel Vol. I. p. LXXXVI.

1447. 16 *giugno*. — E a di 16 zugno (1447) avè Luixe da la Zuecha che atende a la botega de Batista Cavealle spiciale per una raxon de zera . de raxa (*ragia*) de larga (*sic*) . de stagno de (*dati*) per fare le stanpe . over el disegno de la anchona in diverse fià in fin a di (*lacuna*) marzo passà — lire 142 soldi 13 picoli 8.

1447. 21 *luglio*. — Capitolo di tuti dinari spexi in la pala per man di mi Marcho da Como contadi a m.^o Do- nato — Item avè contà da mi Marcho da Como (*a Do- natello*) de comandamento de li mey mazor compagni off. (*ufficiali*) a di XXI luyo 1447 lire vinti.

Seguono altri pagamenti per l'ancona.

1448. *dopo il 26 giugno*. — Capitolo di tuti dinari spixi in la pala despensati per ser Zuanferigo Cavodi- lista a c. 65 como apar al so libro in suma sumarum lire 1876 soldi 14 picoli (*o denari*) 8.

1448. 1 *luglio*. — Primo luio per Donatelo da Fio- renza lire XX — XXV settembre per Donatelo per una partita in zornale.

Ivi: XXV setemb. (1448) per Donatelo per certe partide el fi debitore ecc. fo denari — per argentare e indorare la pala.

1448. 7 *dicembre*. — Per cassa contà a Donato per priede lui a fato condure de nato (*Nanto*) per laltaro grande lire XXX — XIII (decemb.) per cassa contà a Donatelo per ramo e molte altre cose menude che lui a comprè per la pala lire XVIII soldi XVIII.

1449. 1 *gennaio*. — p.^o zenaro 1449 per Donato lire VII — VIII (zenaro) per Donato lire XVII soldi II — M.^o Nicolò contrasc. (da Fiorenza taiapria) de (*deve*) avere per fabricha XII febr. dacordo cum loro de 8 co- lonete de marmoro parte a fato e parte de fare 12 febr. lire CC — XXII dicto (febr.) per fabricha per zornade 20 lavorà lui . Meo zorni 26 . Pipò zorni 14 a soldi 20 al di in la prida va drio laltaro — lire LX.

1449. 29 *gennaio*. — Donatelo de dar XXVIII ze- naro per cassa contà a lui fo per andare a comprar marmori lire LXXXVIII soldi XVI.

1449. 12 *febbraio*. — XII (feb.) per m.^o Nicolo da Fiorenza taia pria et dui compagni dacordo per sua ma- nifatura de 8 cholone de marmoro 4 quare (*quadre*) 4 tonde a chavaleti per la pala lire CC — XXII (feb.) per cassa m.^o Nicolò taia pria per lui e compagni che lavorà 60 zornade in la prida che va driedo laltaro et algune cornixe de marmoro lire LX.

1449. 31 *marzo*. — XXXI (marzo) per cassa contà a Lunardo vra (*sic*) lavorè al altaro grande lire II (*due*) — II Aprile per cassa contà a Zuane vra (*sic*) lavorà al dicto altare lire II.

1449. 2 *aprile*. — MCCCCXLVIII . II aprile — E de (*deve*) aver misso cassa de dare per una partida do- plichà de Squarzon per depenzere 1.^o (*uno*) altipeto (*sic*) lire V soldi XIII.

1449. 4 *aprile*. — MCCCCXLVIII . IIII aprile per cassa contà a Squarzon per depenzere el pavimento de laltaro grande lire V soldi XIII — VIII (aprile) per cassa contà a portadore che portà priede del altaro lire II.

1449. 30 *aprile*. — XXX aprile per fabricha per VIII baxe che va soto le colone de marmoro lire 6 luna lire XLVIII — per fabricha per molte zornade loro à lavorà in più logi per la pala dacordo lire 23 soldi XIII — XVIII (mazo) per fabricha per XI zornade lui (Pipò) lavorà ale cornixe de la pala et zornade 10 lavorà Ni- colò Chocari — lire XXV soldi XIII.

1449. 2, 6 *maggio*. — II Mazo per cassa contà a m.^o Zuane da Bolzan muraro lavorè più di a la pala — lire VIII soldi III — VI mazo per cassa contà a m.^o Francesco telarolo per tele lui de (*diede*) per le fenestre donde lavora Donatelo lire X soldi X.

1449. *maggio*. — M.^o Antonio dicto Moschatelo bochalaro sta da san Lunardo a la cassa contà a lui per fare certi fioroni lire VIII soldi X — M.^o Antonio Moschatelo — XXIII zugno per quareti (*quadrelli in terra cotta dipinti e verniciati*) et liste lui a fato per i scalini de laltaro grande — lire LVIII soldi XII.

1449. 12 *maggio*. — M.^o Antonio da Lugam taia pria sta a S. Maria de Vanzo de avere XII mazo per molte cornixe e priede grande andè dentro e de fuore de la pala dacordo lire LXXXII.

1449. 19 *maggio*. — MCCCCXLVIII. XVIII mazo — per Meo taia pria e compagno 1.^o (*uno*) lavorè 21 zornà ale cornixe de la pala — lire XXV soldi III — XXVIII (mazo) per cassa contà a Donato per oro da metere in le cornixe fiorini 3 vale lire XVI soldi XVI — XIII Zugno per m.^o Andrea Caldiraro per libre 192 de ramo che lui a dè per fare le cornixe del altaro a soldi 13 la lira dacordo lire CXX soldi XVIII.

1449. 23 *giugno*. — XXIII zugno — per cassa contà a più fachini lavorè a polire le colone de marmoro lire XI soldi III — per cassa contà a più fachini portà molte priede per laltaro lire XI soldi XI.

1449. 23 *giugno*. — MCCCCXLVIII. 23 zugno — per cassa contà a Nani de Fiorenza per schalini de prieda de nanto lui fe de drio de laltaro grande al Santo lire XXVIII — XXVI (zugno) per m.^o Bartholomeo taia pria per piè 95 de scalini de priede veronexe bianchi rossi fo per i schalini del altaro grande lire CL.

1449. 23 *giugno*. — Ser Zuane da Becato ferarolo de avere XXIII zugno per fabricha per libre 195 de fero lui de per fare una gradela che xe fata drio laltaro grande — avè da larcha lire XIII.

1449. 3 *novembre*. — Item spixi a di dicto per do saraure al altaro grande lire 1 soldi 0.

VI.

DEPOSIZIONE, DIO PADRE, TRIBUNA O CHIUSURA
DEL CORO.

1449. 26 *aprile*. — XXVI aprile per fabricha per V priede grande lavorade a figure cum sepulcro del nostro Signore et che lui (*Donato*) sadovrado (*si ha adoperato*) in più logi (*luoghi*) per la fabricha che xe dacordo lire D soldi 0.

1449. 23 *giugno*. — XXIII zugno — per lo dicto (*Donatello*) per lo dio pare (*Dio Padre*) e le faze (*faccie*) del coro lire CCLXXXV — per lo dicto per sua fadiga andè a la montagna per le priede dalabastro et molti altri logi lire CXIII.

1449. 26 *giugno*. — MCCCCXLVIII. Donatelo de dare XXVI zugno per cassa contà a lui lire CCL. E de dare messo el de avere per saldo de questa lire MMDXXVI (2526) soldi VI — Donatelo de Fiorenza de avere messo lui de dare per saldo de una sua in questo lire MCCCCCLXXXV s. VI

per fabricha per uno dio pare (*Dio Padre*) de praeda de sora da la chua (*cupola*) grande dal altaro e per exercitarse in fare fare quello antipeto del

curo (*coro*) de marmoro ducati 50 vale lire CCLXXXV per sua fadiga lui andè a la montagna per fare cavare le priede dalabastro et altri lavori se exercità per la pala ducati 20 CXIII

VII.

DISCEPOLI E GARZONI DI DONATELLO.

1446. 27 *aprile*. — Nota che . . . fo concluxo mercha con Donatello soprascritto e con Zuhane da Pixa e con Urbano e con Antonio Zellino e con Francesco del Valente e con Nicolò depentore (*Vedi paragrafo III*).

1447. 11 *febbraio*. — E a di 11 dicto avè Donatello da Fiorenza per so nome de luy e de Urbano e de Zuan da Pixa e de Antonio Celino e de Francesco del Valente su garzon e de Nicolò depentor so desipollo over garzon per parte over sora la anchona over palla el dicto e i dicti de (*devono*) fare al altaro grande del curo (*coro*) del santo — lire cento e soldi dexe.

1447. 22 *aprile*. — E a di 22 dicto avè Donatello — i quale el manda a ture per Sebastiano so garzon in monede — lire 11 soldi 8.

1447. *giugno circa*. — Capitollo de i dinari me a segnà Donato avere dà a li infrascripti su garzon. Primo a Zuan da Pixa dè (*diede*) per parte del agnollo e del gualnelista messo per debitor el dicto Zuhane su la *cā* (*cassa*?) a c. 68 lire 35 soldi 14. E dà a Antonio Zellino da Pixa parte del agnollo e del gualnelista messo per debitor el dicto Antonio su la *cā* a c. 68 lire 38 soldi 11. E dà a Urbano da Fiorenza per parte del agnollo e del gualnelista messo per debitor el dicto Urbano su la *cā* a c. 69 lire 38 soldi undici. E dà a Francesco del Valente per parte del agnollo e del gualnelista messo per debitor el dicto Francesco su la *cā* a c. 69 lire 38 soldi undici. E dà a Nicolò depentor per parte del agnollo el fo messo per debitor el dicto Nicolò su la *cā* a c. 69 lire 21 soldi 14.

1447. 9 *giugno*. — E a di 9 zugno (1447) avè Donatello sora l'anchona ut ultra contà a Antonio Zelino so garzon — lire 68 soldi 8 — E a di 10 dicto per pano per un paro de calze donà a Francesco dal Mayo che geta le figure de la anchona de S. Antonio. le qualle calze ge fo promesse per nuy — oltra el prexio del getare presente Donatello — lire 5 soldi 10.

1447. *settembre*. — Zuan da Pixa disipolo de Donato — lire cento cinquantanove soldi diexe in poste 4 (*in partite* 4) sora el lavoriro de uno agnoletto e de uno vanzelista lui avea a polire.

Antonio de Chelino da Pixa disipolo de Donato — lire cento cinquanta nove soldi dodexe — E di XVIII decembrio per lo resto de uno agnoletto lui avè a polire el qual era sta butà per man de m.^o Donato avè lire dodexe soldi sedexe.

Urban da Pixa over da Cortona disipolo de Donato — lire cento cinquanta nove.

Francesco del Valente da Fiorenza disipolo de Donato — lire cento cinquanta odo soldi dodexe.

Nicholo depentore — lire sesanta odo 68 soldi 8.

1447. 21 *novembre*. — E per dinari avè m.^o Donato dadi a Polo de Antonio da Raguxi so lavorante adi XXI novembrio (1447) a so conto — lire 59 soldi 2 — E per dinari dadi a m.^o Donato avè Polo de Antonio da Raguxi so lavorante adi XXIII novembrio 1447 fo ducato uno — lire 5 soldi 14.



1447. 21 *novembre*. — E contà a lui (*Donato*) adi XXI nobembre lire vinti — E dadi a Polo de Antonio da Raguxi so garzon presente m.^o Francesco Squarzon de-
pensor adi XXI novembrio lire cinquantanove soldi dui.

1448. 9 *febbraio*. — E per dinari avè m.^o Donato contà a Iacomo oreveve so garzon fo lire diexisete soldi dui e per pano (*sic*) avè Francesco de Antonio Piero so lavorante adi VIII febrario 1448 in tuto — lire 21 soldi 2.

1448. 5 *aprile*. — M.^o Donato — per moza doa frumento avè da ser Zuanferigo Cavodilista adi V aprile (1448) montè lire vintiquattro soldi 0 e contà a Zuan so garzon lire dodexe — lire 36 soldi 0.

1448. 28 *maggio*. — Item avè el controscritto m.^o Donato per dinari contà a Zuan so garzon lire diexe soldi 0 e per pano avè el dito Zuan per calze lire quatro soldi undexe adi XXVIII mazo 1448 val in tutto — lire 14 soldi 11.

1448. 26 *giugno*. — . . . prexente Iacomo fiolo de Baldissera da Prata sta a S. Urban so lavorante (*di Donato*).

1448. 3 *settembre*. — III setemb. per cassa contati avè Zuane da Padoa so disipolo (*di Donatello*) lire XV.

1448. 22 *dicembre*. — Per cassa contà a Francesco so garzon (*di Donatello*) lire XXVIII soldi X.

1449. 1 *gennaio*. — Per cassa contà a Iacomo da Prato so disipolo (*di Donatello*) lire VII — VIII zenaro per cassa contà a Uliviro so disipolo lire XVII soldi II.

VIII.

CONTI DI DONATELLO CON L'ARCA.

1444. 18 *giugno*. — E de dare (*Donatello*) a di dicto lire cento . le quale lire 100 avè maistro Nani da Fiorescie taglia pria posto a soa rason in questo lire C.

1444. *verso il 26 giugno*. — M.^o Donatello da Fiorenza dè dar como apare in libro lire XXV soldi 12 — Item de dar per vin ge dè (*diedero*) li erede de Carlo di Zachì lire XV — Item di (*diedi*) per luy a Zuane da Castro del mexe de zugno lire CL.

1448. 5 *aprile*. — E contadi per so nome a m.^o Iacomo Perigolo strazarulo per so resto de uno zupon (*giubbone*) adi XXIII aprile lire quatro soldi 0 — e per dinari contè a m.^o Zuan Barbiero da Lecho per so nome lire oto soldi 0 adi XXVI aprile.

1448. 27 *aprile*. — E contadi a ser Bernardin dala Sea per lo so fito de la casa del Pesce che habita (*Donato*) fo ducati dodexe doro adi XXVII aprile — lire 68 soldi 8 — E contadi per so nome a ser Benedetto Bonfio per nolo de leti adi XXVIII aprile lire sie soldi 10 — E per dinari pagadi per lui a Baxeyo telarulo per braza CV tela da lenzuli adi XXVII mazo lire XXV soldi 10.

1448. 13 *giugno*. — Item avè m.^o Donato a di dito (13 *giugno* 1448) per mastelli sete e mezo di vin de pian a soldi quaranta per mastello monta lire quindexe soldi 0.

1448. 26 *giugno*. — Item spixi . avè m.^o Donato a so conto in questo a c. 67 adi XXVI zugno 1448 lire duxento cinquanta soldi 0.

1448. 26 *giugno*. — Summa summarum . Tuto ziò che à abudo m.^o Donato comenzando in questo a c. 65 e di XXI luyo 1447 e finisse per tutto XXVI zugno 1448 a c. 67 computà una partia de lire cento sesanta oto soldi

desnove li qual era sta despensà per ser Zuanferigo Cavo de lista in suma sono lire mile quatro cento cinque soldi sedexe zioè lire 1405 soldi 16 monta a ducati in raxon de soldi 114 per ducato ducati 246 $\frac{1}{4}$ soldi 15 (*sic*).

M.^o Donato sorascrito a dado apar a so credito per oltra in questo a c. 68 duc. 352 doro.

1448. 2 *ottobre*. — Per cassa contati a lui (*Donatello*) per pagar fito de caxa lire 11 soldi VIII — XI (otob.) per cassa contati a lui per man de ser Marco da Como lire XXII soldi XVI — XXV (otob.) per cassa fo per vim de pian lire X — XXXI (otob.) per cassa fo per vin de monte lire XVI — III novemb. per cassa contà a Bernardin per fito de la caxa (*del Donatello*) lire XXXIII soldi IIII — XXII (decemb.) per cassa contà a Francesco so garzon lire XXVIII soldi X.

1448. 30 *novembre*. — Nicolò da Fiorenza taiapria — e due compagny per parte de so servido XXX novemb. lire XVIII — XI decemb. per cassa contà a Donato lire XX — XXIII (decemb.) per cassa contà a i dicti lire XXIII — XXIII (decemb.) per Donatelo lire CXLII soldi 10 — per Nicolò taiapria et compagni lire XXIII — per Donatello lire X.

1449. 1 *gennaio*. — Per Donato lire VII.

1449. 8 *gennaio*. — Per Donato lire XVII soldi II.

1449. 18 *gennaio*. — Per cassa contà al fornaro lire IIII soldi XIII.

1449. 22 *gennaio*. — Ser Donato da Fiorenze de aver per saldo de una sua lire MDCLXXXV soldi XVIII.

1449. 1 *febbraio*. — Per cassa contà a lui duc. X disse voleva mandare a una soa sorela lire LVII.

1449. 20 *febbraio*. — Per Donatelo lire XI soldi VIII. (*E ancora lire 2, poi 6, poi 15, poi 30, poi 17, poi 225, poi 5 e soldi 19*).

1449. 19 *marzo*. — Per cassa contà a ser Donatelo per certe spexe menude fate per la fabricha lire XII soldi XV.

1449. 23 *aprile*. — Per Donatelo lire VIII. (*E ancora 12, poi 8, poi 11 e soldi 8, poi 142 e soldi 10*).

1449. 17 *ottobre*. — Item spixi contà a m.^o Donato da Fiorenza per parte et adi 17 otobre duc. tri doro posto a so conto — lire 17 soldi 2 — Item spixi adi 18 novemb. contà a m.^o Donato per parte de soa raxon lire trenta.

1449. 15 *dicembre*. — Item spixi adi 15 decemb. contà a m.^o Donato da Fiorenza per parte de soa raxon posto a so conto a c. 31 lire cento dixè — Item spixi adi V de zenaro 1450 contà a m.^o Donato da Fiorenza per parte dela soa raxon — lire cinquanta — Item spixi adi 15 de zenaro contà al dito m.^o Donato per parte lire vintioto soldi 10 — Item spixi adi 10 marzo contà a m.^o Donato — ducati dui — Item spixi adi dicto (10 marzo 1450) avè m.^o Donato . i quali lui ricev. da Zuan Descalzo fo per una colona fo duc. sie mezo doro.

1450. 11 *febbraio*. — E de dar adi 11 febraro (1450) contà per so nome (*di Donatello*) a m.^o Ant.^o bidelo per nome del Retor dei scolari (*Rettore della Università dei giuristi*) per parte del fito dela chaxa chel sta dentro lire vintioto soldi X (Fig. 36) — E de dar adi 10 marzo contà a lui in la sagrestia per parte ducati dui a monea. E de dare adi dito i quali lui ricevè da Zuan Descalzo fo per una colona avè dal archa fo duc. sie mezo doro — E de dare adi 17 zugno contà a luy (*Donatello*) per parte lire trexento cinquanta — Messer Donato da Fiorenza dè avere per una soa raxon tanto da libro de ser Franc. c. 43 lire 2525 soldi 6.



Fig. 36. Stemma dell'antica Università Giuridica, tuttavia murato nella casa appartenente già a quella Università e abitata nel 1450 da Donatello, posta in faccia alla basilica del Santo, sull'angolo della via Cappelli.

1450. 16 aprile. — Item spixi a di dicto contà a m.^o Donato per parte de soa raxon lire cinquanta — Item spixi adi 3 zugno passà . i quali go contà a m.^o Donato per parte de soa raxon a so conto a c. 31 me avea desmentegà (*dimenticato*) lire 100. (*E ancora nel giugno lire 350, poi 1697 e soldi 15*).

1450. luglio. — luyo. Creditori levà de questo de avere — M.^o Donato a c. 31 lire 1697 soldi 15.

IX.

CAVALLO DEL GATTAMELATA.

(Manoscritto cartaceo col titolo di "Documento Orsato", ora posseduto dal Museo Civico di Padova e ad esso recentemente ceduto dall'ingegnere Giuseppe Ricci).

1447. 16 maggio. — Giovanni pagate a m.^o Lazero taglia pietra per ultimo pagamento di pietre avute dallui per lo pilastro per insino a questo di 16 di maggio 1447 come vi dirà Donato lire settantasei — Nofri di messer P.

(Seguono ivi altri pagamenti fino ai 2 di giugno. Alcuni mancano di data).

Giovanni pagate come vi dirà Donato a Bernardino della Seta per 10 carra di calcina uno migliaro di pietre

cotte 33 carra di macigni et rottami carra 20 di sabione et per carreggi della detta roba insino al Santo et magistero di cavare et murare el fondamento per lo pilastro del cavallo di Gattamelata in tutto lire novantacinque et soldi diciasette — Nofri di mess. P.

Giovanni pagate come vi dirà Donato a Giampiero da Padova intagliatore per opere nel pilastro lire quindici et soldi quattro — Nofri di messer P.

Giovanni pagate come vi dirà Donato a Giampiero scarpellatore per resto dopere (*di opere*) 20 à lavorato per insino a tutto di 23 de gugno (*giugno*) in sulle pietre del pilastro lire otto soldi sedici.

Giovanni pagate a M.^o Batista tagliapietra come vi dirà Donato per parte di pagamento di pietre per gli scalini del pilastro ducato uno . et pi (*più*) a Donato lire 1 soldi 2 per far votare et riempire la fossa al Maglio ove si gittò la groppa et soldi 18 per arecatura della detta groppa dal Maglio a casa — Nofri di messer P.

Giovanni pagate come vi dirà Donato a Piero di Giovanni da Como per giorni 3 $\frac{1}{2}$ à lavorato in sulle pietre del pilastro lire quattro soldi quattro — Nofri di messer P.

Giovanni pagate a Giorgio da Scuderi (*Scutari?*) come vi dirà Donato per opere cinque a seghare la porticiuola va nel pilastro a soldi 20 lopera lire cinque — Nofri di messer P.

Giovanni pagate a Donato per più spese facte del suo nel lavorio di Gattamelata da di 10 di marzo insino a 20 di maggio per portatura delle forme del cavallo et delluhomo da casa sua al Maglio e per terra e altre spese lire sedici — Nofri di messer p.

Giovanni pagate come vi dirà Donatello ducati tre et lire trenta et soldi sedici a Francesco Guadagni per ispese facte in condurre rame et stagno da Vinezia a Padova per lo petto et corpo del cavallo di Gattamelata duc. 3 lire 30 (*sic*) soldi 16 — Nofri di mess. P.

Giovanni pagate a maestro Andrea Calderaro come vi dirà Donato per più getti del cavallo ducati otto — Nofri di messer P.

Giovanni pagate a maestro Francesco della Lionessa ducati quarantaquattro doro lire due soldi diciotto per altrettanti prestati del suo nel lavorio di Gattamelata come disse ser Michele da Foce cancelliere del M.^o (*Magnifico*) Gentile della Lionessa — Nofri di messer P.

Giovanni pagate a Donato per sue spese di boccha ducati due — perchè Donato lavora et non può venire da voi è contento gli diate a Bastiano suo garzone ap- portator di questa — Nofri di messer P.

Giovanni pagate a Donato per sue spese di boccha ducati quattro doro — Nofri di messer P.

1447. 16 maggio — Giovanni pagate come vi dirà Donato a Chimento scarpellatore da Fiesole ducati sei lire quattro soldi quindici per compiuto pagamento di suo salario insino a di sedici di maggio 1447 — Nofri di mess. P.

IMPOSTE DI BRONZO

NELLE PORTE DELLA FACCIATA



DIFFICOLTÀ principale nell'ideare le imposte in bronzo per le porte di un così vecchio e insigne tempio, era la scelta dello stile, da cui dipendeva la composizione degli spartimenti, anzi l'intero concetto architettonico, ornamentale, figurativo, persino simbolico.

S'aveva a pigliare lo stile del 1232, quando, subito dopo la canonizzazione del Santo, si pensò ad alzare un tempio degno di lui; o lo stile del 1265, quando il comune di Pa-

dova registrava nel proprio bilancio la somma di quattromila lire annue d'allora, *que debeant expendi in ecclesia et laborerio ecclesie tantum beati patris sancti Antonii edificanda et refficienda donec reffecta fuerit et completa*; o lo stile del tempo in cui Naone descriveva la basilica non ancora finita? Oppure conveniva appigliarsi alla maniera di quegli anni nei quali la chiesa s'andava ornando di tribuna, di pulpito, di stalli, di dipinti, di vetrate, d'ogni sorta d'attraenti ricchezze? O bisognava forse venire in qua sino al 1447, quando Giovanni Nani da Firenze, tagliapietre, rifaceva le colonnette nella loggia della facciata, appunto *sopra la porta mondana*, e si lavorava al *frontespizio sopra el pozzolo della faça de fuora*?

Aveva ragione il Selvatico di affermare, che il carattere architettonico del tempio è, ad onta della sua imponente bellezza, *un misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bisantino*. Alla fine del secolo XIV invece sorge e via via si svolge e decade sino al mezzo del secolo seguente e più in qua uno stile veneto, ove, come in tutti gli stili artistici d'ogni popolo e d'ogni epoca, è facile trovare le influenze diverse; ma uno stile ben determinato nell'organismo, ben definito nell'ornamento.

Nel 1372 i preposti all'arca stendono il contratto per la costruzione della cappella di S. Felice, ove dipinse maestro Altichiero, e d'allora in poi continuano gli abbellimenti. Nel 1436 Bartolommeo da Mantova, con molti altri artefici, indora cornici e trafori, ed orna crociere *con tutti soy colori*. Nel 1441 Francesco Squarcione comincia a fare per la basilica disegni e dipinti; nel 1443 si principia la sontuosa tribuna di marmo; nel 1446 Donatello lavora all'altar



maggiore; dieci anni dopo alzano la cappella Gattamelata; dal 1462 al 1469 Lorenzo Canozzi, *Lorenzo dal Coro*, intaglia gli stalli distrutti. Intanto la chiesa e i portici dei chiostri vicini si popolano di monumenti. Trionfa lo stile di Jacobello, di Pier Paolo, di Paolo, degli altri Dalle Masegne e dei loro compagni *taiaprie*: grandi artisti, di cui la splendida maniera si ritrova ancora nelle colonnine torte, nei timpani mistilinei, negli archetti a conchiglia, nelle foglie arrampicanti, nelle gugliette e negli angioletti degli stalli dei Frari in Venezia, intagliati da Marco de' Cozzi da Vicenza nel 1468, e, nove anni più in qua, in quelli simili, intagliati da lui medesimo nel duomo di Spilimbergo. A questo stile, che abbraccia più d'un secolo, volle attenersi l'architetto componendo le imposte.

Nell'architettura della maggiore porta in pietra della basilica manca l'unità dei particolari: per esempio i fogliami della cornice intorno all'archivolto hanno aspetto d'imitazione bizantina; poi vengono i cordoni ogivali, benché girati in arco rotondo; poi negli stipiti si svolgono certe fogliette di elemento bizantino, ma di esecuzione imitativa, e tra il pilastro angolare di destra, guardando la porta, e la vicina colonnetta si scorge una fila verticale di perlette, mentre nel luogo euritmico a sinistra corre una fila di schietti fusaroli con le loro brave olive del Quattrocento. Lasciamo stare i restauri; avvertiamo solo che l'unica opera artistica della porta è il dipinto di Andrea Mantegna nella lunetta semicircolare, eseguito da lui nel 1452, come si legge sull'architrave lì sotto. E il Mantegna era pittor vero del Rinascimento; ma il Canozzi, il Cozzi ed i loro compagni intagliatori erano, dieci anni, quasi vent'anni più in qua, tuttavia artisti di maniera archiacuta.

Stabilito lo stile, bisognava determinare la forma. Ora qui ci fu la fortuna che Padova presentasse un tipo speciale d'imposte nelle porte di chiesa, appunto intorno alla prima metà del Quattrocento: un tipo singolare e bello e meritevole di essere, non diremo imitato, ma svolto. Consiste in un fascione d'incorniciatura, chiudente alquanti ordini di quadrati e rosoni: così è la porta laterale nella chiesa degli Eremitani, e così è la porta principale della chiesa dei Carmini.

Certo, altro è il lavoro del legno, altro quello del bronzo; altra la proporzione, altra la misura delle porte dei Carmini e degli Eremitani, altra la misura, altra la proporzione della porta maggiore nella basilica di Sant'Antonio. S'aggiunga che l'ingresso principale d'un tempio insigne deve mostrare una più viva espressione ed un più ricco aspetto; ed è perciò che la serie dei troppi quadrati fu interrotta con i quattro tabernacoli, ove figurano le immagini, a spiccato rilievo, dei grandi santi francescani: san Francesco, sant'Antonio, san Bonaventura, san Lodovico vescovo di Tolosa; è per ciò che nel fascione domina il giglio, simbolo del Santo protettore di Padova. Certo, l'opera nuova non s'accosta al tipo meraviglioso delle porte del Rinascimento; né il carattere architettonico della basilica, né l'indole dell'arte padovana avrebbero consentito una cosiffatta imitazione.

Le due porte minori sono di misure assai più piccole della porta centrale, avente la superficie di ben sedici metri quadrati; eppure dovevano ricordare, benché ridotti, alcuni dei concetti di quella, e ripetere le inquadrature e le sagome nelle stesse dimensioni, se non si voleva scostarsi dalla unità, che le tre porte di una medesima facciata devono pur possedere. Quindi,

come si vede nella figura qui sotto, il fascione dei gigli, assai più stretto, gira intorno a ciascuna delle imposte; e invece di quattro alti baldacchini con figure in piedi, ce n'è due bassi per ogni porta con figure sedute; invece di nove spartimenti in altezza, ce n'è cinque soltanto.



Fig. 37. Una delle porte minori della facciata.

La porta maggiore con i suoi quattro principali santi e i suoi simboli francescani, si connette più intimamente alla Chiesa e all'Ordine cui appartiene il convento di Sant'Antonio, mentre le due porte secondarie si attengono più strettamente al dominio civile, al Comune, con i quattro santi protettori della città, lo stemma di Padova retto da cavalieri antichi inginocchiati, e l'arme della famiglia del Santo. La porta grande fu eseguita infatti col lascito d'un

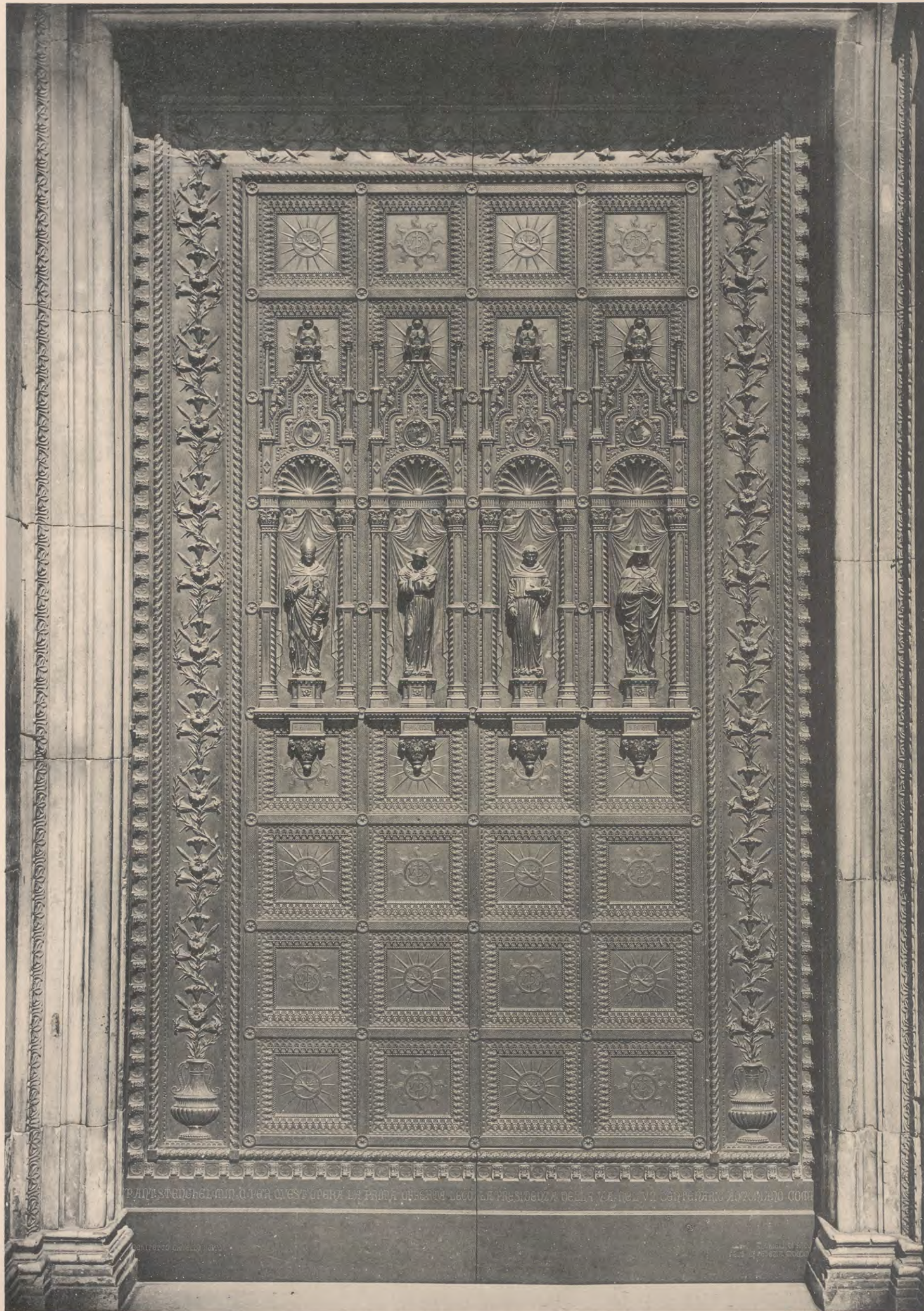


frate, il padre Antonio Stanghel, e con le somme fornite dalla Presidenza della veneranda Arca; alla spesa delle porte secondarie provvide all'incontro il Comune padovano, in seguito ad una discussione in Consiglio così bella e alta, che non possiamo trattenerci dal riferirla qui appresso.

Le figure delle tre porte furono modellate dallo scultore padovano Guglielmo Michieli; i modelli ornamentali vennero eseguiti dall'intagliatore Vincenzo Cadorin di Venezia; la fusione e la cesellatura della porta maggiore, di cui il bronzo pesa trentacinque quintali e il ferro dei telai 23, si devono all'officina del Nestore dei fonditori italiani, il cavaliere Vincenzo Michieli, padre dello scultore, mentre le due porte minori si devono allo stabilimento del cavaliere Pio Berti, ove si fusero pure e cesellarono i candelabri ed i candelieri dell'Altare di Donatello, riprodotti nella Tavola IV. E, poichè tocchiamo qui degli abili esecutori, conviene rammentare il cesellatore Lomazzi di Milano, dalle mani del quale uscirono il Leggio e le Tabelle in argento, che si vedono nelle Tavole V, VI, VII ed VIII. Alla spesa di tutti questi fornimenti dell'Altare provvidero le contribuzioni private dei Padovani.

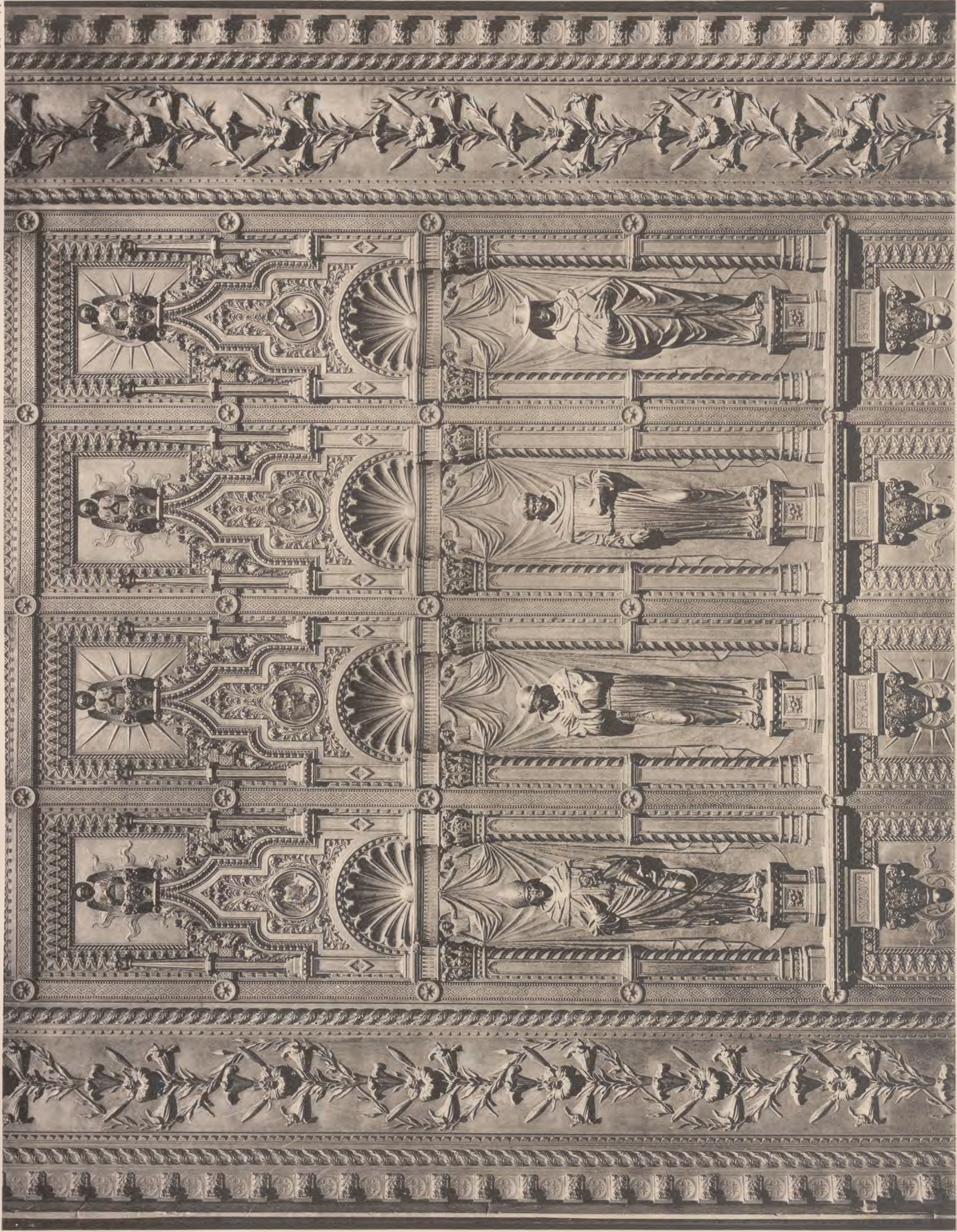


Fig. 38. Maniglia in bronzo della porta maggiore, posta nella faccia interna.



IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA MAGGIORE DELLA FACCIATA
(FOT. AGOSTINI. ELIOT. JACOBI)





NICCHIE NELLE IMPOSTE DELLA PORTA MAGGIORE DELLA FACCIATA.

(PER AGOSTINI, 2465, 14234)

DISCUSSIONE

INTORNO ALLA SPESA PER LE PORTE MINORI NELLA FACCIATA DELLA BASILICA ANTONIANA
AVVENUTA NEL CONSIGLIO COMUNALE DI PADOVA IL 13 DICEMBRE 1894

Dopo altri argomenti di secondaria importanza il Consiglio passa a trattare sullo stanziamento di una somma per un'opera artistica in memoria del centenario di sant'Antonio.

Marzolo, assessore, riferisce in proposito leggendo una relazione ispirata ad alti concetti storici e patriottici. Egli tratteggia la figura di sant'Antonio come apostolo della religione e concittadino, e dopo di aver rilevato che Padova ha il dovere di onorarne la memoria, ricorda le parole di Antonio Tolomei, allorquando s'inaugurò il Museo presso la piazza del Santo:

“ E forse ci guidò inconsci una legge di continuità storica a collocarci accanto a questa splendida Basilica, monumento della fede e dell'arte dei nostri maggiori, eretta a glorificare una delle più grandi e immacolate coscienze dell'età di mezzo.

“ Bella e magnanima figura di frate, egli si rizza fra le nebbie della tradizione medioevale simile a quei giganti dolomitici, che si elevano custodi dei nostri confini, circumfusi a mezza costa dall'onda di fuggitivi vapori, ma raggianti la vetta di perpetuo candore nella profonda azzurrità dei cieli „.

E nel ricordo ad Antonio Tolomei, di cui la memoria sopravvive sempre nel cuore dei Padovani, l'assessore Marzolo è eloquentissimo. Egli riesce con la sua parola a convincere che Padova, in occasione del centenario di sant'Antonio, deve pagare il suo tributo all'arte, che è spesso al disopra di tutto e che solleva gli animi accasciati dalle umane miserie, e chiude dicendo: “ Signori, se sventura tosse che la parola ispirata di Antonio Tolomei risuoni ancora tra noi a rinfiammare il culto e l'ideale dell'arte, colla nostra deliberazione mostriamo anche una volta che non è spenta e non si spegnerà quella fiamma, gloriosa tradizione del Comune italiano „.

Cittadella Vigodarzere ricorda come Michele Caffi desiderava ardentemente che venisse scoperto il chiostro del Paradiso, di grande importanza storica e di importanza artistica se non singolare certo rilevante, e il consigliere Cittadella rammenta di avere pur lui condiviso il medesimo desiderio; ma oggi, di fronte alla necessità di scegliere quanto di meglio si può fare, è pur favorevole alle porte laterali.

Marin, dopo avere dichiarato che per lui non c'entra affatto il sentimento religioso, perchè ritiene che al disopra di esso aleggi qualche cosa di più e precisamente la religione del cuore, protesta che non voterà la spesa di L. 25000 per le porte del Santo. Le condizioni del

bilancio non permettono una simile larghezza, ed abbiamo molti altri bisogni.

Cavalletto dichiara di aver ascoltata la relazione dell'assessore, di aver ascoltato il discorso del consigliere Cittadella e quello umanitario del consigliere Marin, ed egli si è convinto che la proposta della Giunta debba venire votata.

Anche facendo appello al popolo sofferente, esso darebbe il suo voto per onorare sant'Antonio, sia pure con un'opera d'arte. Nega che per tali onoranze altre questioni importanti vengano trascurate. Enumera le opere di beneficenza cittadina e altre simili istituzioni popolari. Queste considerazioni, però, le fa semplicemente per sviluppare l'argomento, e ritorna alle porte, raccomandando che si facciano e che fra le statue figurino anche quella di Giordano Forzatè cittadino di Padova, il quale merita onore grandissimo e non deve essere dimenticato. Mettendolo a fianco di sant'Antonio si ricorderà una grande pagina della storia cittadina.

Non si respinga la proposta, perchè sarebbe una offesa al sentimento nazionale e democratico dei nostri concittadini (*applausi del pubblico*).

Marzolo ringrazia gli oratori per quanto hanno detto, e assicura il consigliere Cavalletto che fra le statue vi sarà anche quella di Giordano Forzatè; quindi il desiderio suo sarà pienamente esaudito.

Turri è del parere che alcune volte le pubbliche amministrazioni debbano spendere per qualche opera d'arte anche nell'onorare i Grandi, però egli dichiara che voterà la spesa, purchè si tolga al lavoro l'indimento religioso. Anzi, perchè non vi possa essere equivoco, propone che lo stanziamento della somma si faccia nel preventivo 1896, e ciò ad escludere che l'opera d'arte venga compiuta in occasione del centenario. Presenta il relativo ordine del giorno (*rumori*).

Cavalletto avverte la contraddizione fra il desiderio del consigliere Turri di voler onorare i Grandi e la dichiarazione di non voler votare la spesa per le porte del Santo in occasione del suo centenario.

Il *Sindaco* dichiara che la Giunta non accetta alcun ordine del giorno, ma insiste in quello proposto. Si tratta in fin dei conti di un grande avvenimento cittadino, che sta per compiersi.

Con voti 37 su 44 votanti viene quindi deliberato che le porte laterali della Basilica del Santo sieno fatte a spese del Municipio.

Il pubblico esce soddisfatto e plaudente.



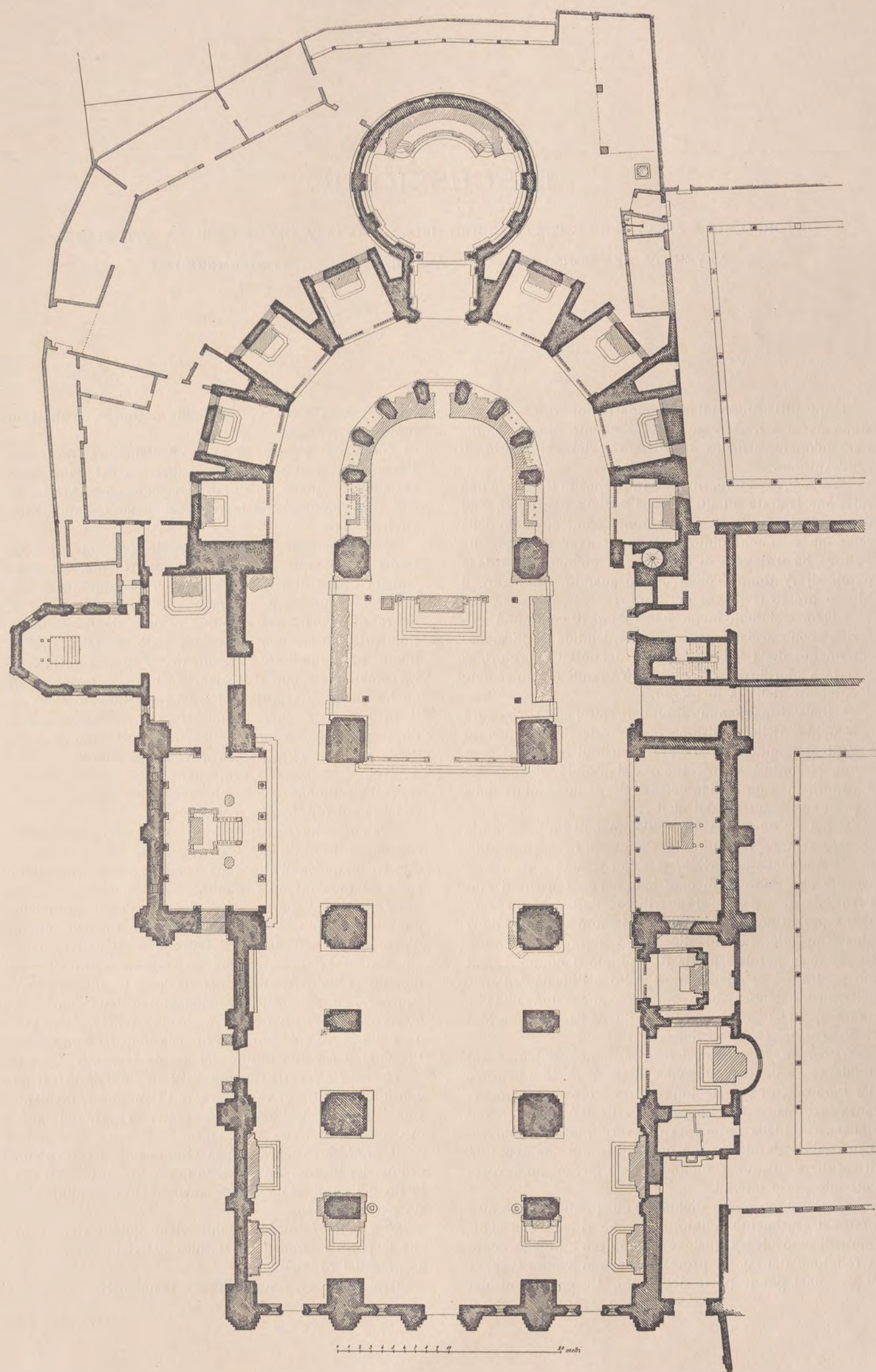


Fig. 39. Pianta della basilica.

LAVORI DI RESTAURO ARCHEOLOGICO E ARTISTICO NELLA BASILICA



La parte antica della basilica è maestosa e pittoresca; ma bellissima sopra tutte riesce la corona di cappelle quadrate intorno all'ambulacro del coro, delle quali si vede la pianta, insieme con quella di tutto il tempio, qui nella faccia di contro.

Le cappelle erano già costrutte nel 1267, e si cominciò allora a provvederle di altari e ad ornarle: quella centrale di San Francesco e l'altra di Santa Chiara nello stesso anno; quella di San Prosdocimo nel 1285; quella di San Giovanni Battista nel 1290; quella di San Giuseppe nel 1292, e le altre pochi anni appresso. Nel codice membranaceo del secolo XIV, ora serbato nella biblioteca del Seminario di Padova, Jacopo da Nono, detto Naone, lasciò scritto, al proposito di codeste cappelle del coro: *Altaria novem cum pulcherrimis fenestris vitri diversis laborati coloribus*; ed il padre Gonzati nella sua dotta opera sulla Basilica del Santo, narra di avere veduto lui stesso *sotto il quadro dell'altare* nella cappella di San Giuseppe, che è la prima a settentrione, l'imbotte della lunga finestra *tuttavia dipinto a rabeschi*.

Nei primi anni del Cinquecento un ignoto, ma fedele disegnatore, tracciò la pianta del tempio di Sant'Antonio, che è custodita nella preziosa raccolta di disegni alla Galleria degli Uffizi in Firenze, e che sta riprodotta indietro tale e quale nella pagina 11.

La terza cappella meridionale usciva, come indica il disegno, dalla misura delle altre; e infatti il muro di testa è tutto posteriore al secolo XVI. La cappella di mezzo non era ancora diventata il vestibolo del barocco santuario. Le altre rimasero quel che erano all'interno nei piloni, nell'arco d'ingresso, nella volta a crociera, e all'esterno nei contrafforti e nella cornice ad archetti e mensoline: in tutto insomma, eccetto che nelle finestre. Per fortuna parecchie cappelle mostravano il finestrone antico, non ostante alla muratura con cui era stato assai malamente otturato; e, demolendo il riempimento, come si fece per procedere al restauro, apparirono gli sguanci di fuori e di dentro in mattoni, e fra gli sguanci il contorno in pietra d'Istria. Il foro corre quasi dal basso all'alto, misurando più di sei metri in lunghezza e



quasi cinque metri in superficie, e distribuendo, per via dell'imbotte interno ed esterno, abbondante la luce, non solo dal pavimento alle volte delle cappelle, ma altresì nell'ambulacro del coro e nel coro stesso (Fig. 40).

Il Secento, per amore dei grandi altari, cominciò a pigliarsela con i lunghi finestroni centrali. Nelle due piccole cappelle a settentrione e nella quarta dall'altro lato furono chiusi, e sostituiti da lunette semicircolari all'altezza della volta. La forma non poteva essere più disdidente allo stile della chiesa; ma almeno la luce scendeva dall'alto. Il Settecento fece peggio. Otturò i finestroni antichi, dove erano tuttavia rimasti; otturò le recenti lunette, e aprì in tutte le cappelle certe finestruccole basse, quadre, ch'erano una miseria, e condannavano ad una triste oscurità la più nobile parte del tempio.

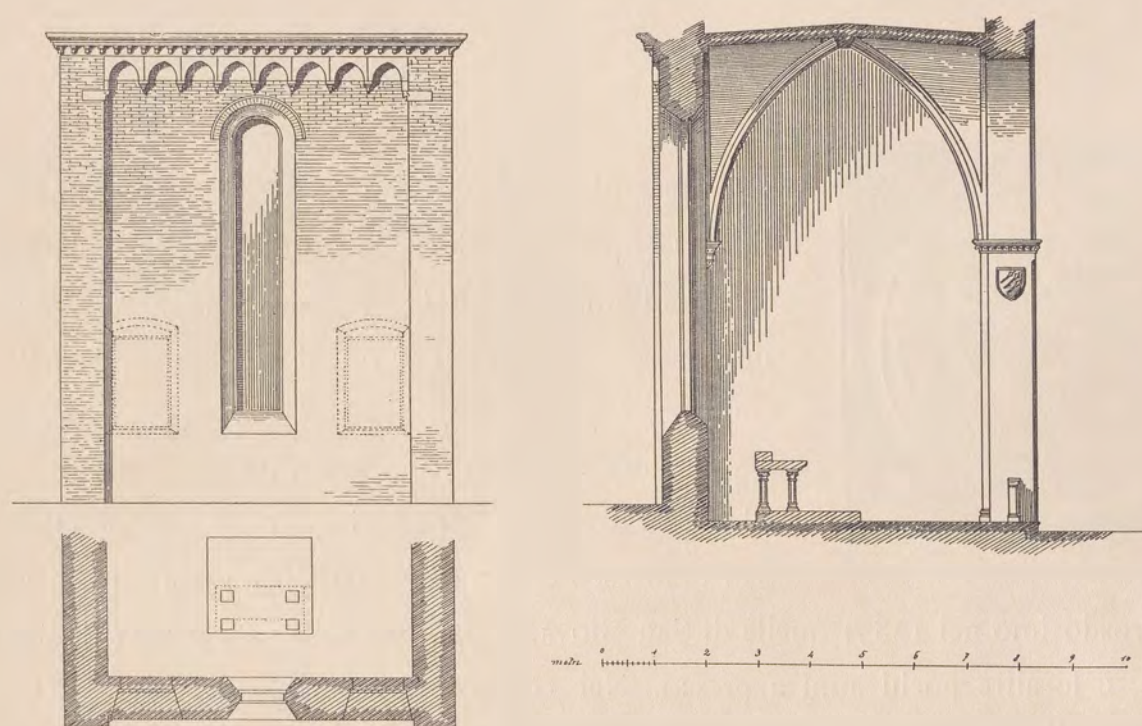


Fig. 40. Prospetto, pianta e sezione di una delle cappelle dell'abside.

Di quello stolto lavoro si gloriò l'anno 1727. E vennero distrutti gli altari vecchi, i quali consistevano certamente nella semplice tavola della mensa in marmo o in pietra, retta da due o tre colonnine posate sopra un gradino; vennero cancellate le vecchie decorazioni per lasciar dominare i nuovi e insulsi altari, privi persino di quel garbo che pure aveva il secolo del rococò, poveri di ornati, gretti di sagome, e cacciati così fra le due basse finestre che nemmeno le pale, fra cui una del Tiepoletto ed una del Piazzetta, mediocri, potevano essere vedute. Non basta ancora. Alcuni anni or sono le piccole finestre si ornarono di vetri istoriati, assai goffi e stridenti in sé stessi, e così densi di colore da lasciare addirittura le cappelle nel buio.

Le cappelle, grazie al cielo, sono tornate all'antica forma, con piccole mense isolate. Non è sembrata urgente, all'opposto, la rinnovazione in vecchio stile delle balastrate o di quei cancelli, intorno ai quali non ci rimane altra notizia che un periodo dell'abate Giuseppe Gennari nelle sue *Memorie*: « Mi ricordo che alcuna delle cappelle era chiusa con cancelli di ferro di antica struttura ».

Ma qui non si fermavano, pur troppo, le deturpazioni della basilica. Basta guardare la ve-

duta fotografica, riprodotta qui sotto, per notare come il baldacchino, opera di Giovanni Gloria, che vi lavorava nel 1751, e di Giacomo Dizian, pittore scenografo, tagliasse barbaramente la vista degli snelli costoloni nella volta ogivale, nascondesse le lunette e gli archi con



Fig. 41. Veduta del presbiterio quale era prima dei restauri.

i suoi arzigogoli, i suoi pendoni e le sue creste proprio da palco scenico. Basta guardare questa veduta fotografica per sentire quanto riescissero insopportabili le strabocchevoli casse dei quattro organi, degne compagne del baldacchino, ed opere anch'esse del Gloria, con gli ornamenti d'un Zanoni da Cittadella e le statue di Giovanni Bonazza: tutta roba della seconda

metà del Settecento. Esclamava il buon padre Gonzati: « Ben darebbe nelle smanie il Milizia nel vedere le sedici statue di legno dorato, che riposano sul frontispizio ». E il Milizia avrebbe avuto un sacco di ragioni. Ma quelle casse sproporzionate ad ogni massa del tempio, prive di ogni merito d'arte, gravanti sulle tribune gentili, nascondenti le maschie e semplici linee dei piloni, toccanti quasi alle solenni volte con la farraggine pettegola delle cadenti sculture, perché non si sarebbero dovute togliere finalmente dalla maestosa basilica?

Gli organi, che stavano dentro alle indigeste casse, erano tanto guasti da riescire oramai inservibili e da non potersi più restaurare. Dall'altra parte una commissione di molto autorevoli maestri di Cappella e organisti, chiamati da Milano, da Venezia e da Verona per consigliare la Presidenza intorno ad un organo nuovo e al luogo dove collocarlo, aveva dichiarato con piena unanimità che *il proposito di sopprimere i quattro organi attuali era lodevolissimo sotto tutti i rapporti*. La collocazione dell'organo nuovo diventò cagione di lunghe e non sempre serene, ragionevoli e civili polemiche su per i giornali di Padova; ma venne definita da una commissione tanto autorevole, che non fu possibile, nemmeno alla baldanza de' più accaniti oppositori, di replicare. Era presidente un venerando vecchio, sempre paladino della verità, illustre ingegnere, il senatore Cavalletto; ne facevano parte il più celebre dei professori italiani di Fisica, il Blaserna, due dei più valorosi e colti musicisti, il Galignani e il Martucci, direttori dei Conservatori di Parma e di Bologna, e un giovine, ma già noto scienziato, insegnante nell'Università di Padova, il quale, associatosi prima, con modi garbati e nel campo tranquillo della scienza, agli oppositori della presidenza dell'Arca circa il luogo dove ella intendeva di metter l'organo nuovo, s'unì poi a' colleghi nella piena approvazione, mostrando la sua bella sincerità di studioso e la garbata schiettezza del suo animo. Nè questo libro si potrebbe dire completo quando mancasse la dotta relazione che, stesa dal professore Blaserna, fu guida per la collocazione dell'enorme strumento; sicché ci par debito di porgerla stampata dopo il presente capitolo.

Rimane a discorrere di un ingombro più vecchio delle casse degli organi e del baldacchino, e, ad ogni modo, più rispettabile: il così detto Altarone, che stava sulla loggia o cantoria, proprio nel centro dell'abside. Chiudeva intiero l'arco di mezzo e gran parte delle due arcate vicine, introduceva nella crociata e nel coro un elemento eterogeneo, supremamente stonato per l'estetica e sproporzionato per le misure. E non di meno io non avrei ardito proporre, non dico la distruzione (che non bisogna distruggere nulla, nemmeno le casse degli organi, nemmeno il baldacchino) ma il semplice spostamento, quando l'opera fosse rimasta quale la volle e dove la volle il Cinquecento.

In origine il corpo centrale dell'Altarone fu eseguito per essere altar maggiore, e per un pezzo fu realmente altar maggiore, poichè quello di Donatello sembrava oramai scomodo e meschino. Il lavoro fu assunto, con un lungo e curioso contratto, l'anno 1579 da Girolamo Campagna e Cesare Franco, artisti di bel nome. La parte essenziale dell'opera era il grande e ricchissimo tabernacolo sotto l'ampio arco; senonchè il tabernacolo, ove sembrava disagevole tener la Pisside, fu nel 1651 tolto dall'altar maggiore e portato nella cappella dei Gattamelata, la quale da allora in poi venne chiamata del Sacramento.

L'arco del Campagna e del Franco, rimasto così senza uso e significato, non era oramai che un fastidioso intoppo, lì nel mezzo del presbiterio; sicché, prima del 1668, fu disfatto, poi

rifatto sulla cantoria, ove domina tuttora nella veduta prospettica della Figura 41. Ma non fu rifatto tale e quale; anzi un Matteo Allio, scultore, venne incaricato di introdurre molte aggiunte, corrispondenti al nuovo gusto barocco, e precisamente *de alargar il detto con ornamenti da banda, et cima di sopra, et ornamenti di sotto*. Così riferisce niente meno che Baldassarre Longhena, l'architetto della stupenda chiesa della Salute in Venezia, il quale era stato richiesto di approvare il lavoro, ed al quale non pareva che le *soaze* (membrature o cornici o cartocci) fossero abbastanza. S'aggiunga che i veri e preziosi ornamenti dell'Altarone dovevano inevitabilmente scomparire per formare il nuovo altar maggiore: intendo le cinque statue di Donatello, il Crocifisso dell'arco, i santi Francesco e Antonio delle nicchie, i santi Daniele e Giustina sull'alto delle colonne angolari, e finalmente la Madonna nel mezzo, sull'acroterio, a quattordici metri dal pavimento. Povere statue di Donatello, condannate a quelle altezze e sottratte per più di due secoli all'ammirazione degli artisti, della gente colta e del popolo!

Per concludere, l'Altarone, privato delle sue parti altamente artistiche, le quali non avevano punto a che fare con esso; l'Altarone, che non era più l'opera del Cinquecento, che non era più nel luogo per cui fu fatto, doveva lasciar libera la veduta del coro e del retrocoro.

E così, sgombrato da tutte le predette superfetazioni, il presbiterio della padovana basilica ha ripreso la sua austera e pittoresca grandiosità antica.

Dopo il presbiterio bisognava rivolgere l'attenzione ad altre parti nell'interno del tempio, principalmente alla cappella dei Gattamelata ed al pulpito.

Per la prima conviene riguardare nella pagina 11 lo schizzo del principio del Cinquecento, in cui sta riprodotta nella sua forma originaria la *Capela de Gatamela*. L'anno 1456 è concesso alla magnifica signora Giacoma Leonessa, moglie di Erasmo Gattamelata, di far aprire al terzo valico il muro sul fianco destro della chiesa e di estendersi nell'attiguo chiostro per alzare la cappella, ove il marito ed il figlio avevano desiderato di essere sepolti. Tre anni appresso la cappella era compiuta, meno i dipinti delle pareti e della volta, e vi erano stati spesi 2500 ducati d'oro, compresi, con altre suppellettili sacre, *paliis pro altari de panno argenti et velluti cum suis condecantibus frisiis figuratis de rechamo cum perlis in locis congruis*. L'altare si vede nel nostro vecchio schizzo un poco discosto dal muro di fondo. Sulla mensa stava l'ancona dipinta nel 1460 da Jacopo Bellino insieme con i suoi due gloriosi figlioli. Nelle pareti laterali spiccano ancora i monumenti ad Erasmo ed a Gianantonio, con le figure armate sul sarcofago, due angioletti al di sotto sciorinanti il cartello della iscrizione, e la gatta sul vertice dell'arco acuto con le due lunghe trecce cadenti lungo l'estradosso. Lo schizzo del Cinquecento indica pure l'antico cancello di ferro, posto all'ingresso della cappella, e spartito col pilastrello nel mezzo.

E le pareti e la volta erano tutte dipinte. Matteo dal Pozzo e Piero Calzetta intascavano nel 1469 ciascuno 930 lire *per depenzere metà de la capela gattesca*; ma il primo muore e gli succede Angelo Zoto; e nel 1476 entra a lavorare Giacomo da Montagnana. Marin Sanuto registra nel suo itinerario delle provincie venete, tra le opere notevoli: *La Capella pynta di Gattamelata*.



Tutte queste belle cose, che non abbiamo ricordate in vano, non potevano giacere al buio. E sarebbero rimaste quasi nella oscurità, compresi il quadro dei Bellini e gli affreschi, se ad illuminar la cappella non ci fosse stato che il piccolissimo occhio, unico foro primitivo rimasto dopo i rifacimenti barocchi. Codesto occhio, il quale si vede sezionato nella Figura 42, è altissimo, fra il tetto del portico attiguo e la stupenda cornice esterna a due ordini di archetti trilobati, e corrisponde alla lunetta centrale della volta interna. Data la piccolezza del vano circolare, l'altezza sua, la grossezza del muro, doveva scendere al basso una

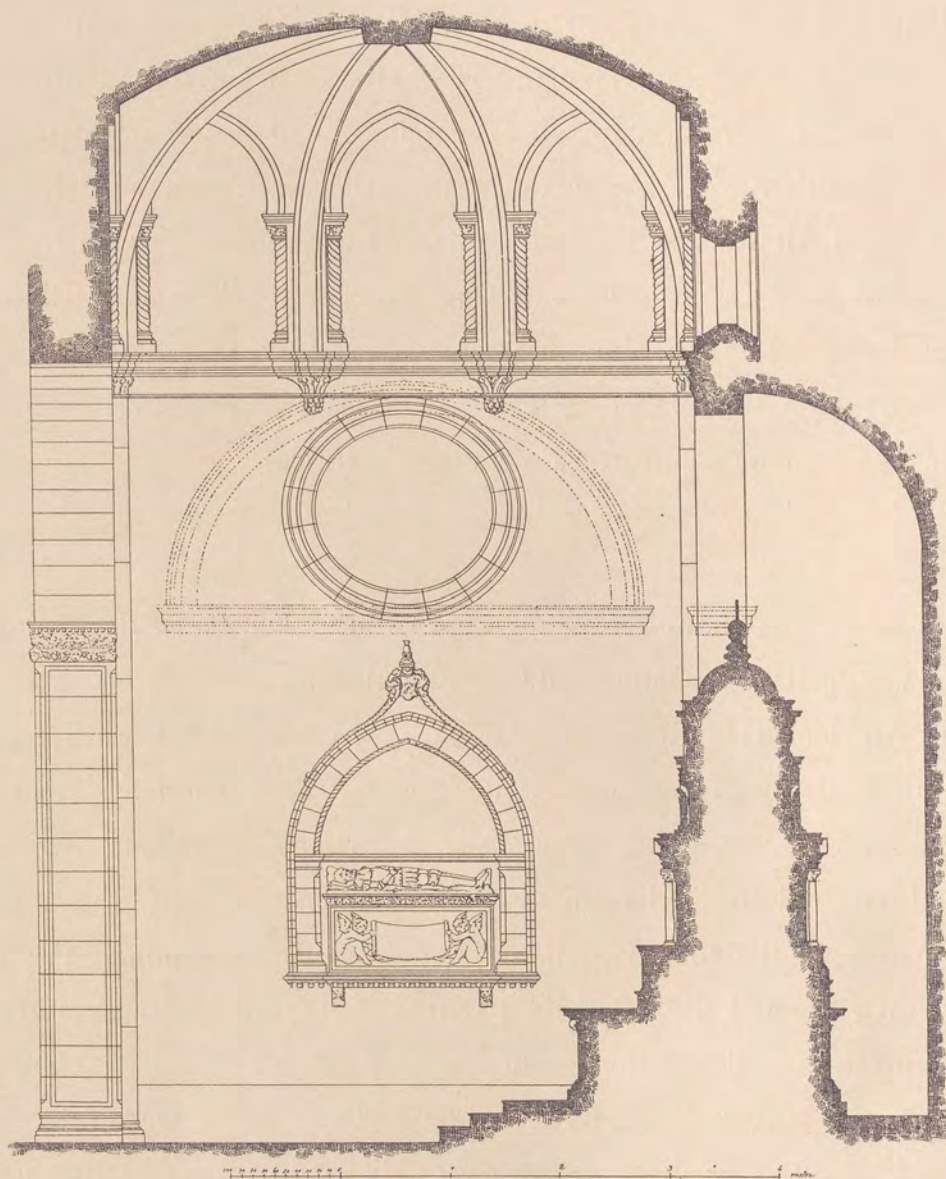


Fig. 42. Sezione della cappella Gattamelata, ora del Sacramento.

luce di spiraglio, piuttosto che di finestra. Né si può dire che il lume penetrante dall'arcone d'ingresso, anche prima che fossero murate alcune finestre delle navi del tempio, potesse bastare, tanto doveva riescire scarso. C'era dunque, oltre al piccolo occhio, qualche altro foro; e vedremo i soli luoghi dove le finestre potessero stare.

La cappella fu sciupata nel 1651, quando i frati e i presidi dell'Arca, giudicando inopportuno di tener la Pisside nell'altar maggiore, vollero trasportare nella cappella, col consenso degli eredi de' Gattamelata, l'enorme e straricco tabernacolo del Sacramento, che stava nell'altare succeduto a quello di Donatello ed eseguito, come si è detto, da Gerolamo Campagna e Cesare Franco. Allora, tolto via nella cappella l'altarino vecchio, fu squarciato il muro di fondo per

fare il nicchione ellittico, invadendo il portico del chiostro; fu levato il cancello di ferro; furono distrutte tutte le pitture delle pareti e della volta; furono alterate le cornici di pietra con la superfetazione di nuove sagome di stucco; furono aperte a destra ed a sinistra sopra i due monumenti, i quali, Dio volendo! rimangono, due spropositate finestre semicircolari, che si scorgono punteggiate nella Figura 42. Era impossibile immaginare nell'architettura della cappella una cosa più stonante e più sciocca di quei due lunettoni, i quali, tanto per causa della dimensione, quanto per causa della forma, sciupavano l'apparenza della bella costruzione del Quattrocento.

Curiosa costruzione! È ancora ogivale quindici anni dopo l'arrivo di Donatello in Padova e le sue prime opere pel Santo; sedici anni dopo che Bartolommeo di Domenico, *taia pria*, assumesse il lavoro *in prie veronesi bianche e rosse* della *faza de mezo de la chesia*, cioè della loggia innanzi alla vecchia tribuna, tutta un'architettura e un'ornamentazione di stile del Rinascimento, cui prese parte, fra gli altri, maestro Niccolò da Fiorenza.

Nella cappella quattro esili colonne s'alzano agli angoli del quadrato, correndo sino alla fascia orizzontale, alta quanto il serrame dell'arco acuto d'ingresso; e a livello di questa, per via di mensole, nascono dodici colonne a spirale, formanti tre arcate in ciascuno dei quattro lati; e dai capitelli delle colonne torte principiano dodici costoloni arcuati, i quali vanno tutti a riunirsi nel centro, componendo, con le lunette acute, una vera e spiegata volta ogivale. Un poco di Rinascimento appare soltanto nei particolari: nelle testine d'angelo e nei festoncini dei capitelli alle imposte dell'arco d'ingresso.

Ora, in mezzo a questo sapore archiacuto le vaste finestre semicircolari erano come un pugno nell'occhio. Io anzi, vedendole tanto scipite e misere nella loro ampiezza, con quelle scolastiche sagome di malta intorno, inclinavo a credere che non risalissero nemmeno al 1651; ma scendessero invece d'un secolo, al 1742, quando fecero di bronzo le figurette del tabernacolo e ordinarono di ripulire i bronzi vecchi *perché compariscano di egual ornamento*, oppure al 1751, quando, rifatto il pavimento, fu provveduto alla balaustrata ed alle ricche portelle di bronzo. In ogni modo, fossero del Secento o del Settecento, i lunettoni disdicevano tanto, che bisognava levarli via.

Ma noi abbiamo veduto che ci doveva essere dianzi e sin dal principio qualche finestra, non potendo bastare l'occhio minimo. Senonché, avendo cercato le tracce di fori vecchi di su e di giù, di qua e di là, di dentro e di fuori, non si è trovato un bel nulla; anzi s'è cavata la certezza assoluta, che nei muri vecchi ancora esistenti non c'erano fori. Dove erano dunque? Erano, rispondo io, nello spazio squarciato dai due strabocchevoli lunettoni, ed è per questo che se ne perdette l'indizio; ma erano, senza dubbio, di misura ragionevole per dare luce sufficiente, e di forma adattata al resto. Quale forma? Di finestra lombarda no, perché lo stile non lo consentiva. Di finestra archiacuta no, perché non lo consentiva lo spazio. Dunque? Dunque erano occhi, i quali potevano giungere a due metri di diametro; e se non bastarono ai barocchi per mettere in mostra il loro tabernacolo di marmi e bronzi, bastarono nel Quattrocento e nel Cinquecento, e bastano, come si vede, al giorno d'oggi.

Ristabilite così l'armonia e la logica dell'organismo architettonico, giova esaminare un altro punto: se la cappella debba rimanere, quale ora sta, scipitamente e poveramente bianca



di calce, o se, quando non difettino i quattrini, si possa opportunamente dipingere. Io dico non solo che si può, ma che si deve. Il presente candore, oltre che è contrario all'indole dello stile, riesce pure contrario al fatto storico, poichè la cappella rimase tutta colorita e ornata dal basso all'alto durante i due primi secoli. Anzi, dopo scrostata barbaramente dai barocchi la primitiva opera dei quattro vecchi pittori e distrutta tanto bene, che non è riescito possibile rinvenirne il menomo indizio per quanto zelo e ostinazione si mettesse nelle ricerche, la cappella venne dipinta a nuovo con sì massicce colonne in prospettiva, con sì panciuti balaustri in iscorto, con sì giganteschi e grossolani cartocci, che era una consolazione il vedere quasi sparita sotto i colpi di piccone e sotto i non recenti intonachi un così dozzinale baroccume. Però, tanto è il bel rispetto della Presidenza dell'Arca per le cose vecchie, anche se poco rispettabili, che volle, con molta prudenza, far cavare dagli scarsi resti dei goffi dipinti alcuni ricordi in fotografia, i quali bastino a mostrare che in quella roba non v'era nemmeno l'ombra d'un pregio d'arte qualunque.

In questa assoluta mancanza di tracce antiche, diventa preziosa una frase del codicillo al testamento della fondatrice della cappella, Giacoma Gattamelata: *'Dicta capela sua dipingi et ornari debeat cum celo stellato in auro et aliis figuris*. E certamente, come l'architettura serbava l'organismo e il garbo ogivale, così doveva la dipintura arieggiare piuttosto lo stile precedente alla metà del Quattrocento che non l'altro che s'andava formando; e di quella vecchia maniera d'arte pittorica decorativa Padova è ricca in esemplari magnifici. Perchè non si dovrebbe dunque rianimare col colore l'architettura, ora gelata nel suo lenzuolo bianco?

Il pulpito, opera notevole degli ultimi anni del Trecento, appartiene allo stile della famiglia dei Dalle Masegne e di altri tagliapietre veneti, abili e modesti artefici. Negli stessi chiossi del Santo s'ammirano alcuni monumenti condotti in codesta singolare maniera d'arte: fra gli altri quello a Rainerio degli Arsendi, posteriore al 1358, e quello ai Dalla Volpe dell'anno 1382. Però il pulpito accenna a qualcosa di più strettamente ogivale, non tanto per cagione delle colonnine torte, lunghe ed esili, quanto per causa dei fogliami giranti nel mensole, duri e nodosi, quasi direi un poco tedeschi.

Distruggere questa opera vecchia di cinque secoli sarebbe stata una imperdonabile offesa alla storia ed all'arte; anzi il pulpito, avendo già subito alquante alterazioni, attendeva che gli venisse restituito il suo primitivo carattere. Bisogna avvertire che una parte delle manomissioni ebbe a pretesto un difetto d'origine: il pulpito fu sino dal principio piantato troppo basso, talchè la voce dell'oratore non si poteva largamente diffondere, nè la sua persona dominava abbastanza la folla degli ascoltatori. Però il difetto era notevolmente minore innanzi che si cominciasse a rifare più alto di circa venti centimetri il pavimento di tutta la basilica, quando nel 1405 Pietro da Casale lasciò in testamento una grossa somma, affinché, sopra il suolo di mattoni logori, si distendesse un lastrico di quadri alternati in marmo bianco e rosso di Verona. Nel 1435 il lastrico non era ancora finito, e si pagava ancora un *taia pria, che sta a Verona, per le tolele del pavimento*.

Il difetto dianzi accennato apparve gravissimo nel Secento, età dell'oratoria pomposa. Già

nel 1655 (così nota una relazione di quell'anno) avevano *principiato rompere un foro nel pilone anteriore destro della crociata per far la scala di andare in pulpito, e fu segnata l'immagine della B. Vergine che sta in detto pilastro dipinta, che resta tagliata sino al petto*. Ma, temendo forse di indebolire il sostegno delle grandi volte, smisero il lavoro, lasciando la scaletta dell'ambone ove stava; e, per verità, vi sta bene, e porge, come si vede nella Tav. XI, una linea pittoresca e grata. Non di meno volevano alzare il pulpito; nè si può dire che avessero torto.

Aggiunsero dunque all'alto due gradini di legno e sollevarono di 40 centimetri, pure con assi di legno, il pavimento dell'ambone, raggiungendo così un'altezza sufficiente per le buone condizioni delle visuali e dell'acustica. Senonchè, rilevando il suolo, il parapetto diventava necessariamente troppo basso. Allora alzarono anche questo, ma non con sagome di legno, bensì con un fregio e con una cornice di marmo rosso. E si vede nella Figura 43, la quale mostra il pulpito quale era innanzi al restauro, come la cornice grave ed il fregio alto disdicevano alla massa ed alle gentili membrature antiche. Il pulpito era addirittura deturpato. Perché tollerare quella bruttura? Perché non ridonare al tutt'insieme ed ai particolari il loro aspetto primitivo, levando la grossolana aggiunta secentistica, e rimettendo la cornicetta, che fu tolta e di cui non rimane traccia materiale, ma che doveva essere senza dubbio simile alle cimase dei Dalle Masegne?

Tutto si riduceva ad un listello e ad una gola ornata di fogliami. Nel monumento a Rainerio degli Arsendi, sotto il portico del chiostro lì accanto, le riquadrature somigliano alle riquadrature del pulpito; e v'è il modello della cornicetta non solo, ma pure del modo di soprapporla ai riquadri. Bastava copiare, modificando lievemente il fogliame, tanto per accordarlo appieno con l'indole un poco diversa del fogliame del pulpito.

Di un'altra alterazione furono colpevoli i secentisti, alla quale si riparò, per fortuna, ancora più facilmente. La soglia del Pulpito, sostenuta dal mensolone, ha una curva sul dinanzi, come ne ha lateralmente; e il parapetto sul dinanzi si incurvava, senza alcun dubbio, come si incurva nei fianchi. I due pezzi sagomati di marmo rosso verticali e aderenti alle colonnine

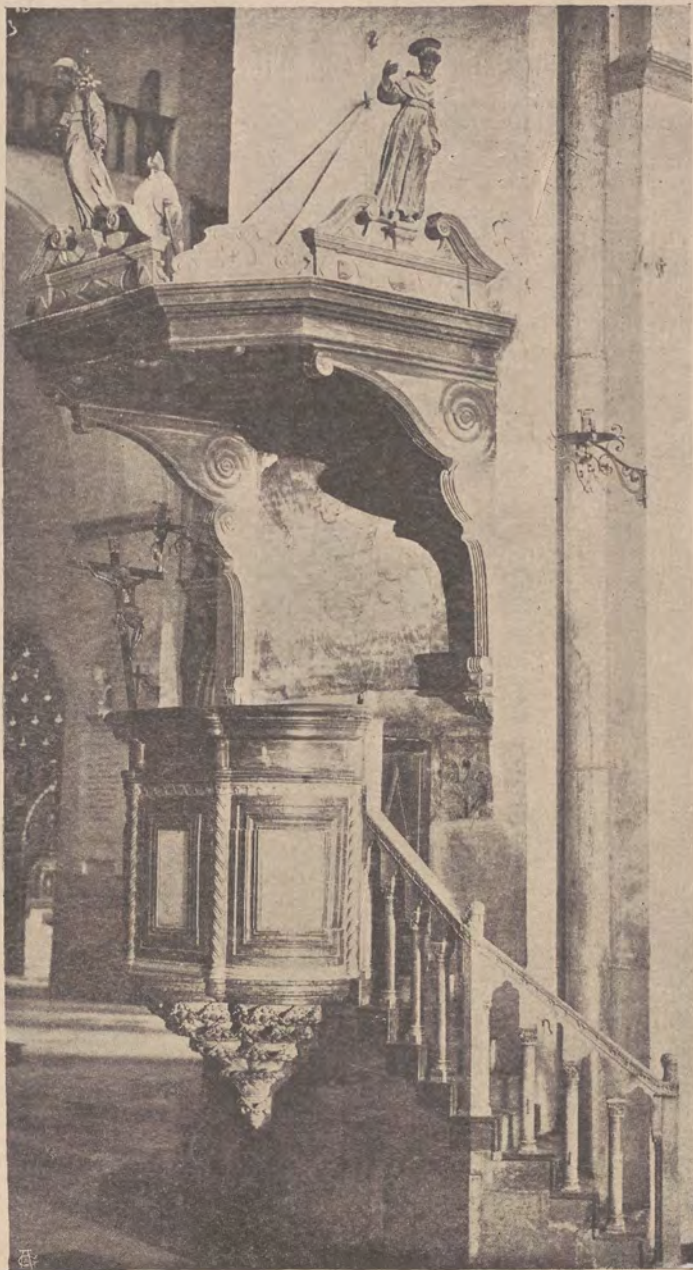


Fig. 43. Pulpito quale era prima del restauro.



anteriori mostravano evidentemente la loro curva; ma furono rimessi arbitrariamente in opera giusta una linea retta, facendo retti i due pezzi orizzontali e piana la specchiatura di mezzo. La linea retta in questo lato anteriore del davanzale sopra la curva della soglia era un'assurdità, cui bisognava riparare; nè occorreva altro che riprodurre uno degli spartimenti laterali, adoperando ancora i due pezzi verticali predetti.

La disgraziata manipolazione secentistica, suggerita forse dai guasti di alcuni marmi e giustificata dalla maggior facilità, sollecitudine ed economia delle riparazioni, si deve riferire all'anno 1667, quando aggiunsero al pulpito l'immane sopracielo di legno. Il padre Gonzati, uomo pieno di saggezza, nella sua grande opera più volte citata, la quale, salvo qualche lieve neo, corrisponde dopo quaranta anni alla critica d'oggi, chiamava quel sopracielo *goffissima, anzi brutal cosa*. Ed aveva ragione, non tanto per il baldacchino in sé stesso, il quale non presentava nulla di singolare nemmeno in bruttezza, quanto per l'azione fatale che esercitava sull'aspetto del pulpito e, in generale, del pilone e della crociata. La sporgenza enorme e la massa spropositata diminuivano la maestà di quella parte del tempio (Fig. 43).

Quale ragione potrebbe esserci stata, insomma, per non togliere via il legname sconnesso e tarlato del 1667, privo d'ogni valore artistico o storico, scemante la espressione e la bellezza delle cose vecchie, e non rispondente nemmeno al suo fine, poichè, invece di contribuire a spandere la voce del predicatore, la conteneva e smorzava? E dall'altro canto, perchè non rialzare il pergamo se, dopo alzato il pavimento nel XV secolo, esso era ridotto più basso di quanto l'uso, il decoro e l'arte avevano richiesto in origine?

E ora usciamo dalla chiesa.

Uno dei più sicuri criterii nella recente e logica teoria dei restauri architettonici è, senza dubbio, questo: che in un vecchio monumento le parti aggiunte, purchè abbiano una importanza, sia pure secondaria, d'arte, d'archeologia o di storia, debbano venire conservate, anche a costo di coprire qualcosa o di recare in qualche parte ingombro e fastidio al vecchio edificio. Ma non c'è materia, che, al pari di quella de' restauri, esiga una grande misura ed avvedutezza nell'applicare le ottime dottrine generali ai casi pratici speciali.

Ecco, per esempio, la porta nel fianco settentrionale della basilica, quale era dianzi e quale si mostra nei disegni della Figura 44, con la finestra tonda al di sopra. Un pubblico proto di S. Marco, Giulio Viola, ne diede le sagome sei anni prima del Secento, e un tagliapietre padovano, Jacopo Scapin, la eseguì. Non si poteva ideare cosa più scipita, più sproporzionata e più disdicevole al tempio. È un ordine dorico senza triglifi, con i dadi sotto le colonne e il frontispizio sopra la trabeazione: sagome grette, prive affatto di ornamenti o d'intagli; nudità pretenziosa nelle sue ampie misure; grandezza senza ombra di grandiosità.

Per alzare questo enorme intercolonnio dorico e praticare l'occhio sopra di esso, furono distrutte le due lunghe finestre archiacute, le quali negli altri valichi dei fianchi si vedono chiuse per ragione degli altari e dei monumenti interni. E la porta del Viola e dello Scapin introduceva nel fianco della basilica una *scala* o proporzione al tutto diversa da quella della vecchia architettura, e con le sue stragrandi parti e membrature impiccioliva l'aspetto della mole

veneranda. Era evidente dunque la necessità di fare come è indicato nella Figura 45: riaprire gli antichi finestroni, di cui rimanevano chiarissime tracce, e sostituire alla gran porta classica una porta umile, identica alle vecchie porte minori della facciata del tempio.

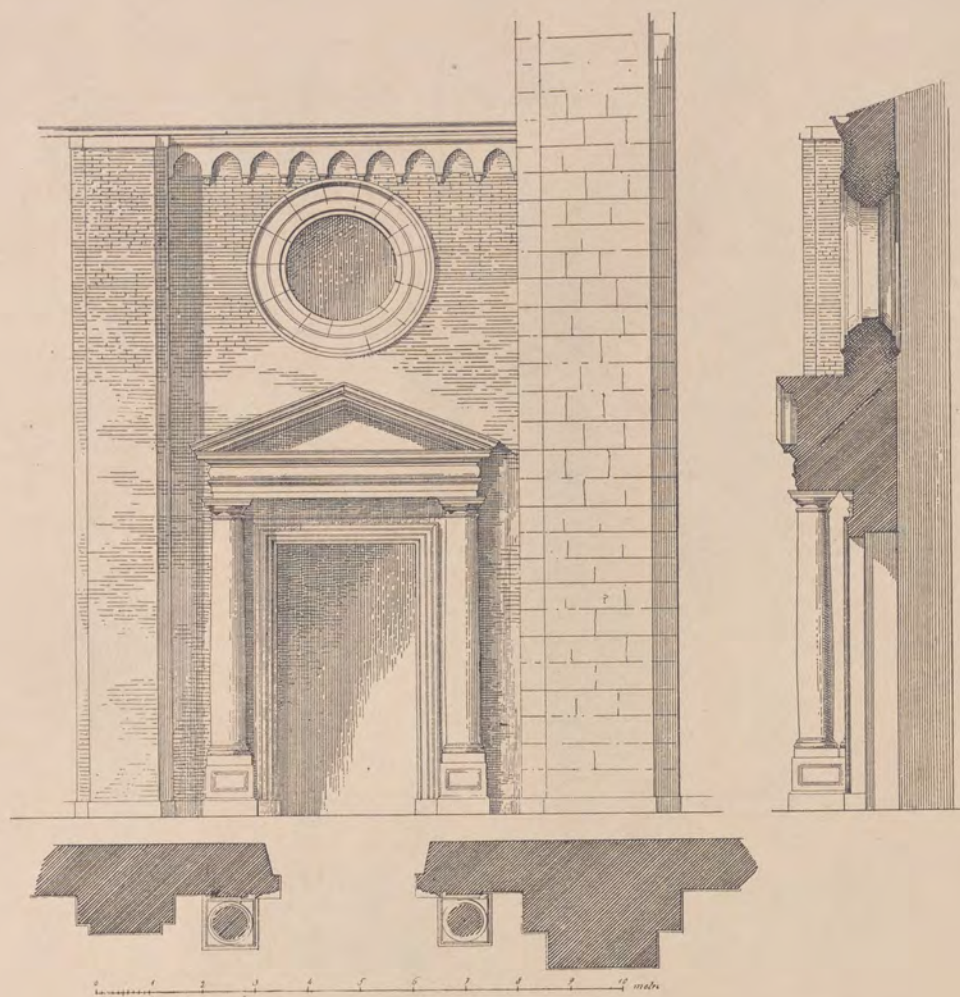


Fig. 44. Porta e occhio del fianco settentrionale prima del restauro.

Del rimanente, l'esterno della basilica non richiedeva nessuna altra opera di radicale restauro. Solo la Presidenza andava accarezzando un disegno, che, presto o tardi, sarà posto in atto senza fallo; ma per l'attuazione del quale mancano tuttavia i quattrini. Si tratta di mettere in piena mostra la parte posteriore dell'edificio e gli avanzi del vetusto chiostro detto del *Paradiso*. E chi non dovrebbe desiderar di vedere dall'ampia Corsia del Santo spiccar da terra in tutta la loro altezza le masse delle cappelle dell'abside, degno e necessario piede alla incomparabile composizione prospettica, la quale finisce nelle cupole solenni e nei campanili eleganti? La facciata ed i fianchi del tempio sono certamente nobili ed imponenti; ma la parte posteriore apparisce maravigliosa. In essa Pietro Selvatico vedeva riunirsi con perfetto accordo certe fattezze delle chiese di Normandia e del Reno, degli edifici toscani e siciliani del medio evo e persino delle moschee del Cairo, spiegando le varie influenze con i lunghi viaggi dei monaci e artefici di quel tempo.

Oggi ancora la veduta di questo monumento singolarissimo è diminuita e sciupata dai poveri magazzini e dalle misere abitazioni, che si alzano lungo la Corsia del Santo, e che non lasciano nè uno squarcio nè uno spiraglio per abbracciare tutta intiera con l'occhio dal basso all'alto la gigantesca mole. Buttar giù tutti quegli ostacoli, porre a difesa una cancellata di ferro sopra un basso zoccolo di trachite, lasciare che dalla spaziosa Corsia e da' suoi portici



la vista penetri fino alle radici dell'edificio enorme, godendone i vari aspetti prospettici, mutabili nelle masse e nelle linee ad ogni mutar di punto di veduta, quasi ad ogni passo, che avvicini od allontani il riguardante o lo sposti, ecco, al parer mio, il debito più del Comune di Padova che della Presidenza dell'Arca (Fig. 46).

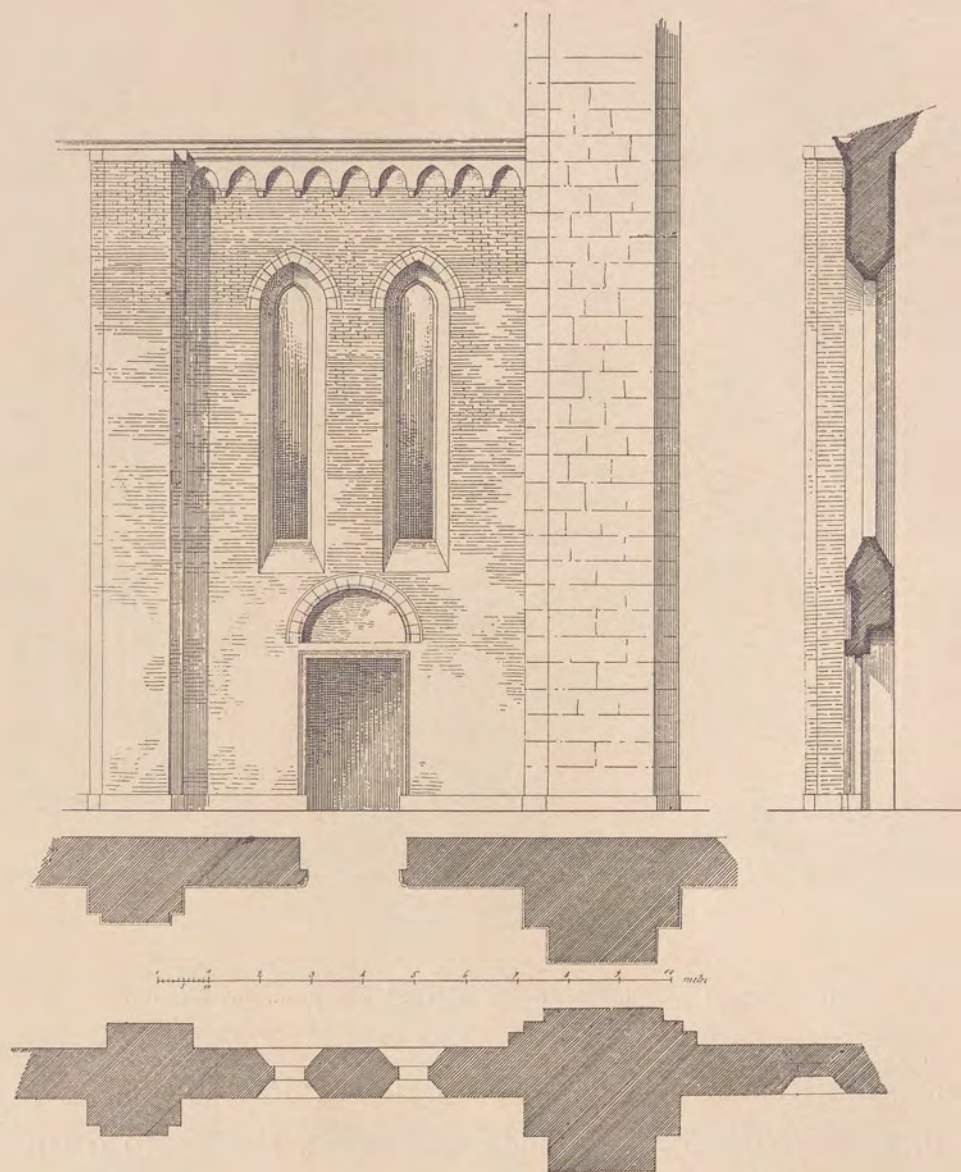


Fig. 45. Porta e finestre del fianco settentrionale dopo il restauro.

L'opera abbellirebbe e ornerebbe la città; sarebbe una vera opera edilizia di ornato cittadino. E il Municipio, lontano successore di quel forte Comune, il quale, liberato dalla tirannia di Ezzelino, mandava le sue fraglie in processione all'Arca benedetta e i suoi militi a presentare al simulacro del Santo le insegne guerresche, deliberando la contribuzione di quattromila lire annue, quasi centomila delle nostre, per il compimento della parte posteriore del tempio — il Comune compirebbe il lavoro di sei secoli addietro se sgomberasse oggi dagli intoppi, che la nascondono e la deturpano, quella parte posteriore appunto, la quale è la più ammirabile del più insigne monumento di Padova, uno dei più insigni del mondo.

So bene che il Municipio presente e quello del secolo XIII, che l'età nostra e l'antica non possono mettersi a paragone; ma so pure che molta parte della sapienza, della virtù e della vigoria d'oggi deriva dalle tradizioni, le quali, anche riguardando un edificio cristiano, assumono ora una importanza civile, sicché i cittadini d'ogni culto e d'ogni credenza possono con eguale animo sentire codeste grandezze del passato e onorarle.

Aggiungerò che con il nuovo disegno verrebbero tolte dal loro presente nascondiglio nove arcate di quel portico, il quale circondava il *cimiterio del Paradiso*, e se non risale, come parve al Gonzati, innanzi all'anno della morte del Santo, è ad ogni modo il più antico chiostro del monastero, e mostra tuttavia le grazie severe delle sue modeste ornamentazioni. E queste spiccheranno assai meglio quando, abbassato con una nuova livellazione il terreno, le basi e i fusti delle colonne di pietra usciranno dalla fossa in cui giacciono.

Sarà, per concludere, una rivelazione di nuove bellezze architettoniche e pittoresche, le quali alzeranno l'animo dell'artista, del dotto, del credente, come soddisferanno l'ignorante e l'incredulo.

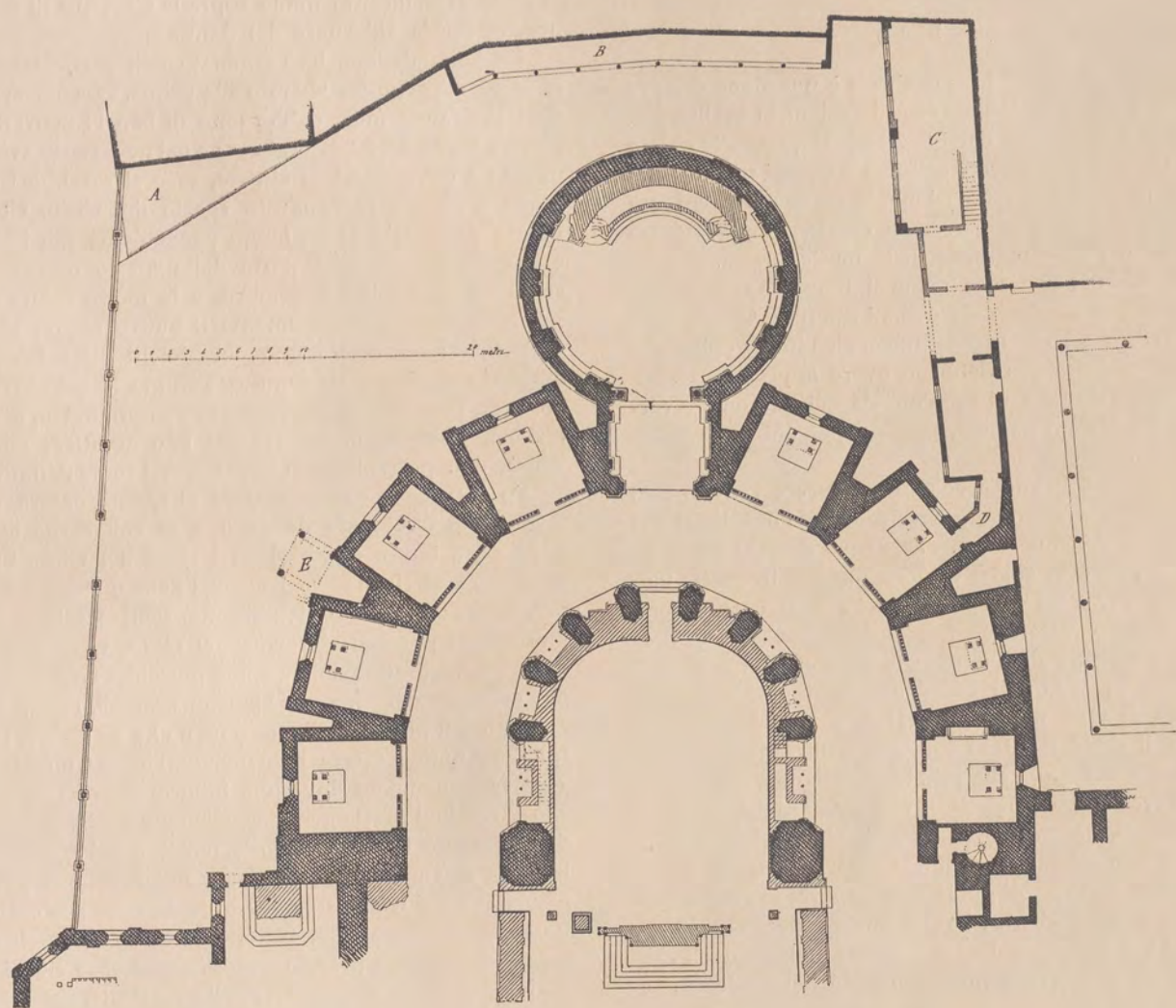


Fig. 46. Progetto di nuovi lavori dietro il tempio.



SULLA COLLOCAZIONE DEL NUOVO ORGANO

Alla Presidenza

della Veneranda Arca di S. Antonio.

I.

Collocare l'organo in una chiesa è questione sempre delicata, e richiede molteplici considerazioni, in cui liturgia, scienza ed arte devono darsi la mano. E quando la chiesa sia un insigne monumento artistico e occupi un altissimo posto nella pubblica estimazione, la scelta del luogo può esercitare una vera influenza sul carattere delle feste religiose e su tutto l'indirizzo della musica sacra.

Questioni di tale natura hanno il dono di appassionare moltissimi e di suscitare discussioni calorose. Chi vi vede il lato artistico e chi lo scientifico, altri infine opina che gli argomenti liturgici debbano avere la preferenza. Ne viene un movimento di opinioni da cui nascono avvertimenti e soluzioni parziali, preziosi per chi deve prendere una decisione definitiva.

I sottoscritti hanno accolto con piacere l'invito loro fatto da cotesta onorevole Presidenza di contribuire alla soluzione di una questione, che aveva destato tanto interesse e prodotto anche qualche allarme in questa illustre città. Per l'indole speciale delle loro occupazioni, grazie al ricco materiale di studi accumulato dalla Presidenza e mercè l'aiuto illuminato della cittadinanza, essi sono stati in grado di esaminare le singole questioni dai punti di vista più svariati. Hanno così potuto apprezzare il desiderio della Presidenza di restituire la preziosa opera del Santo alla primitiva purissima sua forma; hanno accolto con simpatia il concetto, diviso da tutti i competenti, di vedere la musica da chiesa abbandonare ogni più lontano carattere di teatralità, assumendo forme serene, che servano di guida e di conforto al sentimento religioso, senza turbarlo; hanno infine potuto conciliare, nella misura del possibile, con queste nobili ed elevate aspirazioni, le esigenze imprescindibili della scienza.

II.

Per procedere con sicurezza di giudizi nei propri lavori, la Commissione ha preso atto della dichiarazione di cotesta Presidenza, di avere ordinato presso la rinomata fabbrica Bossi-Vegezzi di Torino un organo di grandi dimensioni, con 55 registri. Compito suo era quindi di scegliere il sito più adatto per collocarvi il nuovo strumento, in modo che la sua collocazione segnasse un nuovo e importante passo nella riforma della Cappella musicale, giudicata indispensabile dalle persone intelligenti della materia.

Le proposte da varie parti formulate erano quattro:

1) di collocare il nuovo organo nel Coro, presso a poco al posto attuale,

2) di frazionarlo fra gli intercolonne del medesimo Coro,

3) di collocarlo al disopra dell'ingresso principale, di faccia all'Altare maggiore,

4) di collocarlo infine sopra la Cappella di San Felice, di faccia all'Altare del Santo.

La Commissione ha esaminato con particolare cura le quattro proposte. Quanto alla prima, essa osservò che, data la grande mole dell'organo di ben 11 metri di lunghezza sopra 3 e 50 di larghezza e col necessario sviluppo di otto a nove metri di altezza, esso si sarebbe trovato molto a disagio nell'angusto spazio del Coro. Coll'aggiunta necessaria di un luogo conveniente per i cantori e per l'orchestra, gran parte dello spazio occupato dai sedili ne rimarrebbe ingombro, e le molte e alte canne schiaccierebbero artisticamente il nuovo altare, che pur è destinato ad essere uno dei gioielli della Chiesa. Il desiderio di ridare all'augusto Tempio la primitiva sua bellezza, rimarrebbe gravemente compromesso, e la soluzione, poco soddisfacente dal lato acustico, come si vedrà, non potrebbe mai considerarsi come definitiva.

Fu bene per considerazioni di questa natura, che si propose di frazionare l'organo, e di collocarne le varie parti negli intercolonne od altri spazi del Coro. Si propose pure di ricollocare i cantori nelle due gallerie laterali. Il frazionamento dell'organo richiederebbe anche uno spazio più considerevole nel Coro, visto il piccolo sviluppo degli intercolonne, e non potrebbe farsi altrimenti che col mezzo di congegni elettromagnetici, i quali hanno fatto fin qui prova mediocre o men che mediocre, nè potrebbero quindi essere raccomandati dalla Commissione. Tale frazionamento dovrebbe inoltre essere respinto da considerazioni prettamente artistiche; e anche la proposta di rioccupare l'antica cantoria non è guari raccomandabile. Se si vuole musica seria, e seriamente eseguita, è assolutamente necessario che organo, cantori e orchestra formino un corpo solo, sottoposto al direttore, il quale trasfonda in esso i propri intendimenti. Senza ciò è inutile parlare di riforme della Cappella musicale.

La terza proposta, che, dal punto di vista scientifico potrebbe sorridere a molti, consiste nel costruire nella navata principale, al disopra dell'ingresso, una tribuna per collocarvi organo, cantori e musicisti. Ma per dare corso a tale proposta sarebbe stato necessario che l'architetto della grandiosa Basilica avesse avuto tale concetto e vi avesse adattata la forma primitiva della chiesa. Basta gettare uno sguardo sulla purezza di quelle linee, per persuadersi che sarebbe oggidì un sacrilegio artistico quello di voler con una costruzione nuova modificare la forma e le proporzioni d'un Tempio, che noi tutti consideriamo come uno dei più bei tipi della grande arte nostra. Una simile proposta, anche se attuata col sentimento del più profondo rispetto, sarebbe destinata a sparire in breve tempo; nè la Commissione oserebbe farla, nè la Presidenza potrebbe accettarla.

III.

Delle quattro proposte, da varie parti formulate, non rimaneva alla Commissione altro che questa: di collocare al di sopra della Cappella di S. Felice organo, cantori e orchestra, costruendo apposita piattaforma indipendente dalle volte della Cappella: piattaforma alla quale si accedrebbe mercè una scala esterna già esistente. Contro tale proposta furono formulate due gravi obiezioni, che la Commissione ha coscienziosamente esaminato.

La prima obiezione, formulata da un membro autorevole della Commissione stessa, consiste in ciò, che le vibrazioni d'un organo potente, comunicandosi alle volte e ai muri sottostanti, possano compromettere i bellissimi affreschi che ricoprono le une e gli altri. Questo timore fu veramente espresso dall'egregio collega piuttosto come tesi generale e senza che egli avesse presa conoscenza delle condizioni speciali, in cui trovansi la Cappella di S. Felice. Tuttavia essa è grave e meritava di essere presa in seria considerazione. Quando si trattasse, per esempio, di collocare un organo sulle volte stesse, per quanto solide siano, si dovrebbe temere che le vibrazioni sonore si comunicano in via meccanica alle volte e riescano a sgretolare, dopo qualche tempo, la superficie ricoperta dagli affreschi. Ma per fortuna il caso speciale non è questo. Le volte della Cappella di S. Felice riposano sopra colonnine indipendenti, mentre la mole della chiesa è sorretta in questa parte da cinque enormi pilastri di solidissima costruzione. Anche i muri laterali della Cappella sono protetti da due archi solidissimi e son quindi in certo qual modo indipendenti dai pilastri medesimi. Ora la proposta della Presidenza consiste nell'appoggiare la piattaforma unicamente sui pilastri, e nel lasciare tra questa e le volte sottostanti uno strato d'aria notevole. In questa condizione di cose le vibrazioni dell'organo possono comunicarsi alle volte sottostanti attraversando l'aria interposta: comunicazione meccanicamente insignificante e che può ridursi a zero aprendo dei fori per impedire all'aria di agire da guancialetto. Ed anche ai muri laterali, che sono quasi interamente indipendenti dai pilastri, le vibrazioni sonore non potrebbero arrecar danno alcuno, quando si consideri che i pilastri stessi hanno una costruzione regolare di mattoni con strati di cemento frapposti. Le onde sonore, quando passano da un mezzo in altro più o meno denso, sono in gran parte riflesse; e quindi la poca energia che passa, si estingue presto dopo breve cammino. Con minuto e particolareggiato esame fatto sopra luogo, la Commissione è venuta nell'unanime parere che, in questo caso speciale, i timori per le preziose pitture non sono fondati e che si può con sicura coscienza accettare la costruzione della piattaforma proposta dalla Presidenza a queste condizioni: che essa riposi sopra due travi in ferro appoggiate sui quattro pilastri perimetrali della Cappella; che siano convenientemente praticati dei fori per la libera circolazione dell'aria e che, per evitare tutte le scosse, il motore meccanico per il funzionamento dei mantici sia collocato in posto indipendente fuori della chiesa.

In pari tempo la Commissione prende atto della dichiarazione fatta dalla Presidenza, di voler tosto procedere alle poche riparazioni dei leggeri distacchi, riconosciuti dall'esperto sig. Bertolli negli affreschi della Cappella medesima.

IV.

Un'altra obiezione, in apparenza non meno grave della precedente, fu mossa al progetto della Presidenza. Si disse che l'impianto dell'organo sopra la Cappella di S. Felice era contrario alle leggi dell'acustica e che perciò l'effetto di sonorità nelle varie parti della Chiesa sarebbe gravemente compromesso. Le leggi della pro-

pagazione e della riflessione del suono sono infatti molto semplici; ma nella loro applicazione a casi concreti e complicati si può andare incontro a effetti strani e poco prevedibili. Erette con criterii altamente artistici quando la musica era nella sua infanzia, le migliori chiese presentano al riguardo acustico fenomeni estremamente complicati. Per persuadersene, basta pensare alle gravi difficoltà che si sono incontrate ovunque per collocare convenientemente il pulpito del predicatore; basta anche confrontare la forma abituale delle chiese con quella dei teatri e delle sale da concerto, ove tutta l'architettura è subordinata al concetto di udire e di vedere, o anche di udire soltanto.

La Commissione ha quindi riconosciuto che, per formulare un giudizio sicuro, altra via non le rimaneva tranne quella di ricorrere alla esperienza, ed ha esaminato le condizioni di sonorità della grande Basilica nelle varie sue parti e in diverse posizioni. Nella sera del 23 febbraio la chiesa vuota si mostrò estremamente sonora; anche i suoni più deboli d'un violino si udivano benissimo nelle parti le più lontane e all'ombra dei grandi pilastri. Ma in pari tempo, com'era da aspettarsi, l'eccesso di sonorità si traduceva in risonanze prolungate, che quasi rasentavano l'eco. Era questo l'effetto delle molteplici riflessioni tra la volta munita di cupola ed il pavimento: effetto che si riscontrava in eguale od anche maggiore misura, quando i suoni anzichè dalla Cappella di S. Felice venivano dal coro o da altre parti della Chiesa. Gli accordi dei cantori erano accompagnati da prolungamenti di suoni precedenti, che ne turbavano la trasparenza, specialmente nei pezzi di carattere fugato.

All'indomani, la Commissione approfittò della occasione di una messa cantata coll'intervento del popolo, ed ottenne dalla direzione della Basilica il gentile permesso di far eseguire il canto prima dalla Cappella di S. Felice, poscia dall'antico posto del coro, per i necessari confronti tra quella e questo. Quantunque la chiesa fosse solo a metà riempita di popolo le sonorità eccessive si ridussero notevolmente e scomparvero quasi completamente la risonanza prolungata. Le armonie riuscirono dolci e limpide, e la Commissione fu unanime nel riconoscere, che ben di rado e in poche chiese d'Italia potevasi udire una musica in migliori condizioni.

Essa constatò finalmente con pari sicurezza, che in tutte le parti della Chiesa l'audizione riusciva più netta, più forte, più soddisfacente, quando la musica proveniva dal luogo situato sopra la Cappella di S. Felice, che non quando veniva dall'antico posto nel Coro. Il risultato sorprese un po' tutti, ma si sarebbe potuto prevedere. La Basilica di S. Antonio ha la forma di una croce latina coi bracci laterali molto corti. Ne segue che la Cappella di S. Felice, eretta in uno di essi, è posta in sito assai più centrale dell'antico Coro.

La Commissione, in base a queste esperienze, è quindi venuta nell'unanime parere, che per rapporto all'acustica il luogo prescelto pel nuovo organo è buono non solo, ma è il migliore che si possa indicare. E tale posto offre ancora un altro notevole vantaggio, che riguarda una questione altamente musicale. Nella piattaforma che si tratta di costruire, vi è il posto non solo per l'organo, ma anche per numerosi cantori ed un'orchestra. L'egregio direttore potrà avervi sottomano le sue masse, disciplinarle e condurle secondo i propri intendimenti, e l'esecuzione musicale raggiungerà con ciò un alto grado di perfezione. In vista di ciò la Commissione raccomanda di tener la piattaforma piuttosto bassa, affinchè il personale di esecuzione rimanga sottratto agli sguardi del pubblico e il carattere della musica conservi tutto il prestigio di musica sacra.

Rimane ancora il dubbio che, collocando l'organo nel posto indicato, i registri forti e fortissimi risvegliano nella chiesa una sonorità eccessiva. In tale caso gioverà chiudere la cupola sovrastante alla detta Cappella con una tenda mobile o con una rete metallica.



V.

Riassumendo i risultati dei suoi lavori, la Commissione osserva, che i quesiti a lei sottoposti da cotesta Presidenza erano due:

1.º L'effetto musicale corrisponderà? Le sottoposte pitture potranno risentirne nocumento?

2.º Dato il caso di dubbi fondati, quali provvedimenti devono adottarsi per toglierli?

Al primo dei quesiti la Commissione risponde con voto unanime:

Il posto prescelto per l'organo, i cantori e l'orchestra, al disopra della Cappella di S. Felice, è il migliore che la Commissione sia in grado di additare nei riguardi dell'arte e della scienza. Le sottoposte pitture non potranno risentirne nocumento, specialmente quando la piattaforma escogitata dalla Presidenza sia eseguita colle avvertenze indicate nella relazione.

Data questa risposta al primo quesito, il secondo cade da sè.

La Commissione si lusinga con ciò di avere esaurito l'onorifico suo mandato, lieta di contribuire alla soluzione di una questione, che interessa ugualmente la scienza e l'arte. Non le rimane altro che esprimere la ferma sua fiducia che le egregie persone, alle quali è affidata la cura d'importanti lavori, sapranno dirigerli ed eseguirli in modo più che soddisfacente.

Padova, 25 febbraio 1895.

ALBERTO CAVALLETTO, *presidente*

GIUSEPPE GALLIGNANI

GIUSEPPE MARTUCCI

MANFREDO BELLATI

PIETRO BLASERNA, *relatore*.





PULPITO

(FOT. AGOSTINI. ELIOT. JACOBI)

LA NUOVA STATUA DEL SANTO NELLA FACCIATA

OPERA DELLO SCULTORE AUGUSTO FELICI



L nicchione della facciata voleva la sua statua del Santo.

La vecchia figura fu tolta pochi anni addietro, nel 1885, sicchè tutti i Padovani, che non sono giovinetti, la rammentano bene. Fu tolta perchè il braccio sinistro era caduto con gran pericolo dei passanti, e minacciava altre rovine, essendo oramai la pietra tenera, detta Colombina, nella quale la statua fu scolpita, affatto rosa dal tempo. Già la testa, anni addietro, staccatasi dal collo, era precipitata giù in piazza, ma senza

spaccarsi; ed era stata sostituita da una testa nuova. Già le dita della mano destra e altre parti erano state rinnovate; ma anche prima di questi rifacimenti la figura era un mostro.

Fu conservato scrupolosamente il suo corpo in un magazzino dell'Arca, e fu serbata pure la primitiva testa; sicchè, riappiccata questa sul collo, si poté ottenere la riproduzione fotografica abbastanza nitida, che qui accanto, è tradotta in zincotopia nella Figura 47. Al marchese Pietro Selvatico pareva una figura arcibruttissima del Quattrocento. Il mite Padre Gonzati ne parla così: « *La forma dell'abito, le rozze pieghe, la testa, l'atteggiamento senza espressione ce la fan reputare meschino lavoro del Quattrocento* ». Io non voglio entrare affatto in questa disquisizione: a me basta ricordare che nel 1590, quando il Rev. Padre Valerio Polidoro padovano, stampava in Venezia le sue *Religiose memorie, nelle quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio*, la statua era in piedi dentro nella nicchia. « *Si scorge, scrive il Polidoro, in un gran nicchio la Statua di pietra che rappresenta S. Antonio in abito antico, che spiega la sua benedizione sopra quelli, che entrano nella chiesa a sè dedicata* ». Ed il Padre,



Fig. 47. Vecchia statua del Santo già nella nicchia della Facciata.

assai pronto lodatore, non loda la figura, il che vuol dire, senza dubbio, che non gli andava a' versi.

Ad ogni modo, almeno dalla fine del Cinquecento sino al 1885, almeno tre secoli interi, la statua di S. Antonio dominò sopra la porta, nel luogo più cospicuo della grandiosa facciata. Questo bastava per affermare che l'immagine del Santo doveva tornar a dominare colà, maestosa e serena. Senza di essa la facciata enorme perde la sua espressione, quasi direi la sua vita. Senza di essa manca nell'immenso prospetto ogni scultura, manca ogni ricordo di quel gran Santo al quale fu dedicata e per il quale fu costrutta la grande basilica, e nessun segno esterno porge nessun indizio di colui che dentro si venera da tanti secoli (Fig. 48). Io mi stupisco, in verità, che i devoti del Santo abbiano aspettato nove anni innanzi di chiedere che la sua immagine ritornasse nella fronte del tempio.



Fig. 48. Basilica del Santo.

Il nicchione sopra la porta centrale, non avendo nessun accesso non potè mai servire ad altro che a contenere una statua o un dipinto, oppure insieme un dipinto di dietro ed una statua davanti, come in tanti luoghi si vede. Il dipinto c'era e c'è, sebbene la parete di fondo, a cagione della eccessiva rientranza e quindi della larga ombra e della visuale prospettica, nascondente lo spazio inferiore, fosse disadatta a riceverlo. Il Padre Gonzati ce ne dice qualcosa: « Sopra la porta di mezzo rientra un gran nicchio nel cui fondo sta dipinta a fresco Nostra Donna col Bambino, S. Giuseppe e S. Giovanni ai lati. Il Zanoni, che nel 1769 rifece questa pittura, narrava al Rossetti che, scrostatosi il primo intonaco, eravi comparsa altra somigliante più antica, e sotto questa una terza ancor più velusta, forse del secolo XIII. Ma il Cav. Cicognara, il quale sopravvisse al Rossetti, ci racconta che dagli intelligenti si riconosceva per opera di Jacopo Avanzi, laddove un tempo credevasi di Giotto. Nulla di certo. Nel dipinto che ci rimane si ravvisa il pennello del restauratore e niente più ». Le notizie sono confuse, ma la conclusione è giustissima. Come Giotto o l'Avanzi, se mai l'uno o l'altro colorì il fondo della nicchia, e come il secondo pittore sono scomparsi, così sparì il terzo sotto le teste scipite, le membra gravi e le piegacce di quel poverello dello Zanoni.

Due cose, per altro, bisogna avvertire. Innanzi tutto, che il padre Valerio Polidoro, mi-

nuziosissimo nel registrare ogni cosa, dopo avere parlato della porta maggiore, del monogramma di Cristo, delle due figure del Mantegna, delle iscrizioni del nicchio e della statua, non dice nulla, proprio nulla intorno alla Madonna ed ai santi, che avrebbero dovuto nel 1590 essere già dipinti. Poi c'è da notare come ai lati della Madonna stieno due santi soli: S. Giuseppe e S. Giovanni. Non c'è nulla a ridire quando S. Antonio abbia la sua statua; ma, senza la statua, è egli spiegabile che il Taumaturgo, il sommo titolare della basilica, non trovasse nemmeno un cantuccio accanto al trono di Maria Vergine, e nella fronte del proprio tempio fosse assolutamente dimenticato?

Ora, dato che una statua di S. Antonio fosse indispensabile per amore dell'arte e della storia, oltre che per ispirito di religione, la statua come si doveva fare? Quando la vecchia figura fosse stata bella o almeno avesse mostrato i caratteri d'un vecchio stile, sarebbe bisognato vedere se fosse stato possibile consolidarne con qualche preparato chimico la pietra e rifarne le membra mancanti, così da poterla rimettere nel posto suo all'aria aperta; oppure, se questo non si fosse potuto, sarebbe bisognato copiar la statua tale e quale e rimetterne fuori la copia. Ma il goffo aborto, che sta ora nel magazzino dell'Arca, ed è in isfacelo, e rivela soltanto l'ignoranza di chi lo ha scolpito, meritava esso l'onore di ritornare nel posto cospicuo, ove (se pure non ne fu rifatto il corpo dopo il 1590) rappresentò per tre secoli indegnamente il gran Santo?

Dunque, rimettere la statua sì, ma rimetterla nuova, così che, accordandosi per la semplicità e solennità delle linee e dell'espressione con lo stile del tempio, esprima il carattere di S. Antonio, e sia insieme monumentale e bella. E lo scultore Felici la seppe fare appunto bella e monumentale.





STATUA DEL SANTO NELLA NICCHIA DELLA FACCIATA

(FOT. AGOSTINI. RIPOD. JACOBI)



INDICI

TESTO

Ai Presidenti della veneranda Arca Pag. 1
L'Altare di Donatello „ 5
Documenti riguardanti l'Altare e altre opere di Donatello in Padova „ 39
Imposte di bronzo nelle porte della facciata „ 47
Lavori di restauro archeologico e artistico nella basilica „ 53
Sulla collocazione del nuovo organo „ 66
La nuova statua del Santo nella facciata, opera dello scultore Augusto Felici „ 69

TAVOLE

Tav. I. Altare di Donatello. — Facciata.
„ II. „ „ „ — Veduta di fianco.
„ III. „ „ „ — Parte centrale posteriore.
„ IV. „ „ „ — Candelabro e candelieri in bronzo.
„ V. „ „ „ — Leggio d'argento.
„ VI. „ „ „ — Piano del leggio d'argento.
„ VII. „ „ „ — Tabella grande in argento per cartagloria.
„ VIII. „ „ „ — Tabella piccola in argento per cartagloria.
„ IX. Imposte di bronzo nella porta maggiore della facciata.
„ X. Nicchie nelle predette imposte.
„ XI. Pulpito.
„ XII. Statua del Santo nella nicchia della facciata.

FIGURE INTERCALATE NEL TESTO

Fig. 1. Ciborio nell'Altare di Donatello.
„ 2. Cristo di Donatello.
„ 3. Deposizione di Donatello.
„ 4. Spartimento nella Tribuna, ove ebbe parte Donatello.
„ 5. Schizzo della pianta della basilica Antoniana, eseguito al principio del secolo XVI e serbato nella Galleria degli Uffizi in Firenze.
„ 6. Miracolo del Piede.
„ 7. Miracolo del Cuore dell'avaro.
„ 8. Miracolo della Mula.
„ 9. Miracolo del Neonato.
„ 10. Simbolo dell'Evangelista S. Matteo.

Fig. 11. Simbolo dell'Evangelista S. Giovanni.
„ 12. Simbolo dell'Evangelista S. Marco.
„ 13. Simbolo dell'Evangelista S. Luca.
„ 14. La Nostra Donna di Donatello.
„ 15. Inquadrature dei vari bassorilievi.
„ 16. Pietà nel mezzo della mensa nell'Altare di Donatello.
„ 17. Putti cantori.
„ 18. Suonatore di viola.
„ 19. Putti della Cantoria, eseguita da Donatello per Santa Maria del Fiore e ora collocata nel Museo dell'Opera del Duomo.
„ 20. Putti in uno spartimento del pulpito detto della Cintola in Prato.
„ 21. Putti in uno spartimento del predetto pulpito.
„ 22. Spartimento del predetto pulpito.
„ 23. Putti cantori nell'Altare di Donatello.
„ 24. Suonatore di liuto.
„ 25. Suonatore di strumento a pizzico.
„ 26, 27 e 28. Suonatori di strumenti a percussione.
„ 29, 30, 31 e 32. Suonatori di strumenti a fiato.
„ 33. Cristo di Donatello.
„ 34. Statue di S. Lodovico e di S. Prosdocimo.
„ 35. Piedestallo del Marzocco, attribuito a Donatello, nella piazza della Signoria in Firenze.
„ 36. Stemma dell'antica Università Giuridica, tuttavia murato nella casa appartenente già a quella Università e abitata nel 1450 da Donatello, posta in faccia alla basilica del Santo, sull'angolo della via Cappelli.
„ 37. Una delle porte minori nella facciata della basilica.
„ 38. Maniglia in bronzo della porta maggiore, posta nella faccia interna.
„ 39. Pianta della basilica.
„ 40. Prospetto, pianta e sezione di una delle cappelle dell'abside.
„ 41. Veduta del presbiterio quale era prima dei restauri.
„ 42. Sezione della cappella Gattamelata, ora del Sacramento.
„ 43. Pulpito quale era prima del restauro.
„ 44. Porta e occhio del fianco settentrionale prima del restauro.
„ 45. Porta e finestre del fianco settentrionale dopo il restauro.
„ 46. Progetto di nuovi lavori dietro il tempio.
„ 47. Vecchia statua del Santo già nella nicchia della facciata.
„ 48. Veduta della basilica del Santo.





FINITO DI STAMPARE
IL DÌ 31 DI AGOSTO 1896
NELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
IN BERGAMO.



