

PADOVA

e il suo territorio



Direzione: Via Montona, 4 - 35137 Padova / Sped. in abb. post. gruppo IV/70 - Poste di Padova

ANNO VI

31

GIUGNO 1991

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

7

Editoriale

8

Cenni storici sulla Facoltà di Ingegneria dell'Università di Padova

Augusto Ghetti

12

Enrico Bernardi e il Museo di Padova

Giuseppe Ventrone

15

Il verde a Padova tra realtà e utopia

Titti Panajotti

18

Il notaio e storico Rolandino: antighibellino o collaborazionista pentito?

Maurizio Conconi

20

L'arte a Bagnoli - III. Dal Settecento all'Ottocento

Fabrizio Magani

23

I Frati Ospedalieri Antoniani nella Padova del secondo Trecento

Mauro Testolin

26

Note per un ritratto di Francesco Malipiero

Giuseppe Mesirca

30

Un dialogo a distanza: Prima durante dopo

Guido Baldassarri

34

Vent'anni di traduzione a Monselice

Gianfelice Peron

37

Un inedito dello Jappelli "Sopra un mezzo di superare grandi ascese colle locomotive"

Monica Menegazzo

40

I servizi telematici nell'area padovana si confermano validi strumenti economici

Leonardo Montobbio

42

Parole padovane

a cura di Manlio Cortelazzo

43

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Direzione

Luigi Montobbio
Giorgio Ronconi
Camillo Semenzato

Direttore responsabile

Luigi Montobbio

Comitato scientifico

Sante Bortolami
Giulio Bresciani Alvarez
Nicola Alberto De Carlo
Pierluigi Fantelli
Luigi Mariani
Ruggero Menato
Gustavo Millozzi
Gilberto Muraro
Giuliano Pisani
Cesare Scandellari
Maria Rosa Ugento

Comitato promotore

Dino Marchiorello, *presidente*
Mario Carollo
Sergio Cavallaro
Ennio Arengi
Paolo Bronzato
Pino Varisco
Azienda di Promozione Turistica

Comitato esecutivo

Enzo Cojazzi
Pier Francesco Alessi
Gianni Meneghetti
Luciano Miele
Luigi Vianello

Segretarie di redazione

Giuliana Carezza
Teresa Perissinotto

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Fotolito

Zincografia Monticelli - Padova

Editore e stampatore

«LA GARANGOLA» s.a.s. di Lino Scarso & C.
35137 - Padova - Via Montona, 4

Direzione, redazione, amministrazione

Padova - Via Montona, 4 - Tel. 049/87.50.550
c/c p. 17772351 «La Garangola» - Padova

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo L. 25.000

Un fascicolo separato L. 5.000

Spedizione in abb. postale gruppo IV/70%

Poste di Padova

Gli articoli firmati non impegnano la rivista e rispecchiano soltanto il pensiero dell'autore. Tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica sono riservati e sono estesi a qualsiasi sistema di riproduzione. I manoscritti, le foto ed i disegni, anche se non pubblicati, non sono restituiti.

In copertina:

Manifesto di Marcello Dudovich per la Fiera del Santo del 1899, ispirato alla prima auto italiana creata a Padova da Enrico Bernardi.



Padova ha avuto fin dalle sue origini una vocazione commerciale, legata alla sua posizione geografica ed alla fertilità del territorio in mezzo a cui sorgeva. Di questa vocazione la Fiera è stata in tempi recenti l'espressione più rappresentativa. Legata ad una lunga tradizione che risale a tempi lontani, quella della Fiera del Santo, la Fiera Campioni è stata all'inizio di questo secolo la testimonianza di una dimensione pionieristica, l'emblema di tutte quelle iniziative, intraprendenti ed originali, che fecero di Padova uno dei centri più dinamici nel momento del decollo dell'economia italiana. Rimase per lungo tempo una delle maggiori fiere del nostro paese fino a che, a poco a poco, questo tipo di iniziative ha proliferato al punto da togliere alla "campionaria" di Padova quell'eccezionalità che per tanto tempo l'aveva distinta.

Contemporaneamente, tuttavia, lo stesso concetto di "fiera" si è andato evolvendo, per cui alle fiere onnicomprensive si sono sostituite le fiere settoriali, appuntamenti annuali in campi specializzati. Ed anche Padova in queste nuove aperture si è data da fare, raggiungendo presto nuovamente posizioni di primo piano. Ormai si hanno manifestazioni lungo tutto l'arco dell'anno ed i tempi espositivi si sono nel loro complesso enormemente allungati con l'organizzazione di mostre specializzate e di convegni. All'opposto, quella che sembrava una necessità di crescita continua dell'area espositiva, si è andata ridimensionando: per le fiere parziali le strutture esistenti sembrano bastare ad assolvere il loro compito e da certi punti di vista non sembrerebbe troppo produttivo aumentare la loro superficie.

Anche a prescindere dal suo avvenire la Fiera di Padova resta comunque per i padovani un grosso avvenimento, una ricorrenza che non cessa di condizionare non solo la nostra città, ma una buona parte del Veneto. Si tratta in ogni caso di una grande festa, legata all'arrivo dell'estate, del caldo e dei primi raccolti. Una festa popolare, ormai inseparabile dalla nostra memoria e dalle nostre attese.

C.S.

CENNI STORICI SULLA FACOLTÀ DI INGEGNERIA DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

AUGUSTO GHETTI

La facoltà di Ingegneria dell'Università di Padova (sotto la denominazione di "Scuola per gli Ingegneri") ebbe ufficialmente inizio nell'anno accademico 1875-76 staccandosi dalla Facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali cui prima era annessa. Il Regolamento Generale Universitario, approvato con regio decreto, ne approvava l'istituzione, affiancandola a quelle analoghe sorte a Torino, Milano, Palermo, Napoli e Roma. Ma gli studi di ingegneria a Padova, a mano a mano sempre più disciplinati da espliciti ordinamenti, hanno origini ben più lontane.

Con l'età comunale e la signoria dei Carraresi, aperta alla cultura delle Lettere e delle Scienze, e poi sotto la Serenissima Repubblica di Venezia, fiorì lo Studio di Padova, con la cattedra "ad Mathematicam" presso l'Università degli artisti illustrata, tra gli altri, dal celebre Galileo. E giustamente il Favero annota che sotto questo titolo si dovevano insegnare anche le nuove meccaniche, le prospettive e le fortificazioni, nonché la idrometria e la scienza di governare i fiumi, auspice Domenico Guglielmini, fin dal XVII secolo.

Due cattedre, di "Chimica sperimentale" e di "Filosofia sperimentale", vennero poi istituite dal Senato Veneto, quest'ultima coperta per la prima volta da Giovanni Poleni. Quindi nel 1745 veniva decretata la costituzione di una cattedra di "Nautica ed Architettura Navale". Ma sul finire del secolo XVIII l'istituzione a Verona del Collegio Militare, a cui venne preposto Anton Maria Lorgna, rese meno sentito il bisogno di fondare nuove cattedre a Padova: tanto più in quanto la primitiva destinazione militare del Collegio era stata mutata in favore di insegnamenti di ingegneria civile per le strade e per le fabbriche.

Dopo la caduta della Repubblica di

Gli studi "tecnici" a Padova hanno origini ben più remote della "Scuola di Applicazione per Ingegneri", e si riallacciano a Galileo e al Poleni. La presenza di importanti raccolte conservate quasi integralmente e in corso di catalogazione fanno auspicare nel futuro un significativo contributo della Facoltà alla storia dell'Università e della Scienza.

Venezia (1797) l'istruzione degli ingegneri a Padova venne sempre più curata dai successivi governi. Quello austriaco vi stabiliva una Scuola di Architettura Civile (1802), diretta alle professioni degli Architetti civili, dei Periti agrimensori e degli Ingegneri civili. Vennero stabilite le cattedre e prescritto che, prima di essere abilitati all'esercizio delle professioni, Ingegneri, Architetti e Periti dovessero seguire un corso di due anni di pratica, convalidato da un esame finale.

Molte proposte di modificazione vennero successivamente avanzate dal Governo di Venezia, ma furono solo parzialmente accolte dalla Facoltà fisico-matematica, fino alla Sovrana Risoluzione del 2 dicembre 1839, che dava stabilità all'Istituto per l'istruzione dei Periti agrimensori, Ingegneri ed Architetti chiaramente definendone le rispettive professioni. Per gli Architetti un corso triennale doveva seguirsi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Alla fine del Governo austriaco sembrava concretarsi l'idea di trasformare in Politecnico l'Istituto per gli Ingegneri annesso all'Università di Padova, sul modello di quello assai fiorento di Vienna, ma le vicende politiche del tempo ne impedirono la realizzazione.

È interessante notare che, per lo svolgimento delle attività didattiche ed in seguito anche di ricerca, dagli iniziali insediamenti edilizi sparsi anche presso le abitazioni stesse dei docenti, si passò col tempo ad un'unificazione di sede nella cosiddetta area del Bo progressivamente acquisita.

Non è stato facile neppure ad un esperto come Giulio Brunetta, diligente consultatore degli Archivi dell'Università e ad altri, ricostruire le singole sistemazioni delle attività didattiche sia fuori del Bo, sia all'interno stesso di esso: merita segnalare nella cosiddet-

1 *Prospetto della sede della Scuola d'Applicazione per ingegneri, ospitata nel complesso di palazzo Cavalli alle Porte Contarine. L'edificio, già dogana austriaca, riadattato su progetto dell'ing. Pio Chicchi, assumerà la nuova funzione a partire dall'anno accademico 1895-96.*

2 *Il salone principale al piano nobile, affrescato dal Dorigny. L'iscrizione, affiancata dai busti di Gustavo Bucchia (nell'immagine) e di Domenico Turazza, ricordava il contributo dello Stato e del Comune di Padova per la realizzazione della nuova sede.*



ta "Basilica" l'installazione, nel 1739, del Gabinetto di Fisica o Teatro di Filosofia Sperimentale dell'illustre Poleni, e più tardi, sempre al Bo, nel Teatro di Matematica, il Gabinetto di Geodesia e Idraulica, dove la materia idraulica tradizionalmente tra le più significative dell'Università di Padova (basti pensare allo Stratico ed ai legami con la famosa istituzione veneta del Magistrato alle Acque) trovò ospitalità, nella seconda metà dell'800, con le lezioni di Domenico Turazza. Sta di fatto, sempre secondo il Brunetta, che in quest'ultimo periodo era riservata alla Facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali, e poi alla Scuola di Applicazione, la maggior parte dei locali nell'ambito edilizio del Bo.

Poco dopo l'avvento del Governo nazionale (1866), la Scuola di Applicazione per gli Ingegneri si staccò, come si è detto, dalla Facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali, iniziando vita autonoma. Nei rapporti con l'Università, la Scuola era considerata come Facoltà con un Direttore che esercitava le funzioni proprie di Preside, ed un Consiglio Direttivo composto dal Direttore stesso e da due professori. Nei riguardi degli studenti, erano stabiliti accertamenti dell'assistenza alle lezioni e del profitto. Dopo il biennio da seguire presso la Facoltà di Scienze, gli studenti dovevano seguire tre corsi applicativi. Il primo Direttore fu Domenico Turazza; il numero degli allievi fu di 33 al primo anno, di 58 al secondo e di 46 al terzo. Vi erano tre professori ordinari, cinque straordinari, vari incarichi di insegnamento, liberi docenti ed assistenti.

Alcuni anni dopo (1893), in base ad un nuovo regolamento, si aggiungeva l'autorità del Consiglio della Scuola (che eleggeva i membri del Consiglio Direttivo) e dell'Assemblea degli insegnanti.



La sede della Scuola, fin allora rimasta in prevalenza al Bo, venne trasferita con l'anno accademico 1895-96 nell'area adiacente alla Conca delle Porte Contarine (mirabile opera idraulica del 1526) che comprendeva il cinquecentesco Palazzo Cavalli; questo venne sistemato su progetto del professore architetto Pio Chicchi, salvando e ripristinando le parti architettoniche più notevoli e sviluppando sulle aree adiacenti nuove costruzioni per aule didattiche e per laboratori.

Il numero dei laureati si mantenne sempre basso, dell'ordine di una quarantina all'anno fino al 1906-07, vivendo ancora per le materie prescritte il vecchio Regolamento del 1876. Anche il numero di docenti era scarso: ad esempio, nel 1907-08, essendo la Scuola diretta dal prof. Bellati di "Fisica tecnologica", vi erano altri 8 professori tra ordinari e straordinari, 9 corsi dati per incarico, di cui 6 ad esterni (oltre i corsi obbligatori di due professori della Facoltà di Scienze,



3 Particolare del Gabinetto di Ponti e Strade. La raccolta dei modelli, di cui esiste ancora una importante campionatura, era custodita in apposite vetrine, anch'esse superstiti.

uno dei quali il celebre Levi Civita).

Nel 1908 venne approvato con Decreto un nuovo Regolamento per la Scuola di Applicazione, confermando che essa era rivolta alla formazione dell'ingegnere civile; ne fu stabilita la durata in cinque anni, sempre avvalendosi della Facoltà di Scienze Matematiche per gli insegnamenti a quest'ultima afferenti. Il Consiglio Direttivo che affiancava il Direttore era composto da sei professori ordinari, di cui due appartenenti alla Facoltà Fisico-Matematica; esso era eletto (per due anni) dal Consiglio dei professori, composto da tutti gli ordinari, straordinari ed incaricati di materie obbligatorie.

Importante da notare la composizione delle materie di insegnamento in un gruppo fondamentale comune e due gruppi complementari a scelta dello studente, uno generale ed uno delle discipline idrauliche. Veniva così sancito quel carattere di specializzazione idraulica che la Scuola per gli Ingegneri di Padova, anche in base alla sua tradizione, avrebbe goduto, in virtù della Legge 5 maggio 1907 che istituiva il Magistrato alle Acque per le province venete e di Mantova. Venivano così riordinati gli insegnamenti nelle discipline idrauliche, con alcune aggiunte, e veniva modificato con incrementi il ruolo del personale docente e tecnico.

Nel primo anno di applicazione (1908-09) troviamo Direttore il prof. Loris di "Elettrotecnica" con altri 13 tra ordinari e straordinari, tra cui i celebri Ricci Curbastro, di "Analisi algebrica", Veronese, di "Geometria analitica", Severi, di "Geometria descrittiva", Bruni, di "Chimica gene-

rale". Per le questioni inerenti all'insegnamento delle discipline idrauliche, entrò a far parte del Consiglio Direttivo il Presidente del Magistrato alle Acque ing. Ravà. In questo periodo, fino allo scoppio della guerra mondiale, ebbe incremento fino a 64 il numero dei laureati.

Un'importante convenzione, negli anni 1913-14, venne stipulata tra la Scuola ed il Magistrato alle Acque, per il funzionamento dell'Istituto Idrotecnico di Stra, costituito per lo studio sperimentale dei problemi idraulici.

Innovazioni agli ordinamenti della Scuola vennero stabilite dal Decreto del 1915, con l'istituzione di un Diploma di laurea, che qui figura per la prima volta, consentito dal Regolamento per le Scuole d'Applicazione per gli Ingegneri emanato nel 1913. Venne qualificata la ripartizione degli studi in un biennio preparatorio (presso la Facoltà di Scienze) e un triennio di applicazione, con una speciale attestazione di profitto nelle discipline idrauliche per chi, oltre ai 29 corsi obbligatori, ne seguisse altri 5 specialistici; altrettanto dicasi per le discipline elettriche. Speciali norme venivano stabilite per conseguire il Diploma di laurea in Architettura.

Durante il periodo bellico (che vide 61 studenti caduti, oltre ad un assistente), le iscrizioni nel complesso si mantennero invariate, da 372 a 445 studenti all'anno.

La pur recente sistemazione edilizia alle Porte Contarine era già prima della guerra apparsa insufficiente, per l'avvento e lo sviluppo di nuove discipline come l'Elettrotecnica e l'Idraulica; proprio per i relativi Istituti era

stato affidato nel 1910 al prof. Daniele Donghi, titolare di "Architettura tecnica", l'incarico di un progetto da realizzarsi nella zona fra via Loredan e via Marzolo, dove già il Consorzio edilizio di nuova istituzione fissava l'edificazione per numerose necessità universitarie.

All'indicato primo corpo di fabbricati se ne aggiungevano via via altri, così da formare il complesso che ancora attualmente ha sede fra via Loredan a nord e via Marzolo a sud. La costruzione complessiva (con la parentesi dell'occupazione tra il 1915 e 1918 da parte dell'Autorità militare) si protrasse fino al 1929, anno in cui avvenne il definitivo trasferimento della Facoltà.

Numerosi Gabinetti scientifici, poi denominati come Istituti, figurano la prima volta elencati nell'Annuario del 1922-23, ma la maggior parte porta date di inizio assai più lontane, come quello di "Architettura tecnica" (1792), di "Costruzioni" (1874), di "Idraulica generale" (1876), di "Macchine" (1867), di "Topografia e Geodesia" (1873), oltre all'Orto Agrario istituito nel 1766. Si conserva tuttora la ricca dotazione di molti di questi Gabinetti, consistenti in antichi strumenti, modelli idraulici, statici ed architettonici; in essi si sono svolte ricerche e acquisti risultati importanti, come la prima automobile, ideata e costruita nel 1894 dal prof. Bernardi.

Dall'anno accademico 1923-24 avvenne un importante cambiamento amministrativo, con la costituzione della Scuola a Istituto Autonomo di Istruzione Superiore, indipendente dall'Università. Potevano conseguirsi le lauree in Ingegneria Civile ed in Ingegneria Industriale, più tardi (1928-29) con le distinzioni, la prima in Edilizia, Ponti e Strade, Idraulica, la seconda in Ingegneria Chimica, Ingegneria Elettrotecnica e Ingegneria Meccanica.

- Sala del Gabinetto di Geometria pratica. Ricavata in un'ala del palazzo oggi completamente trasformata, era adibita alle esercitazioni topografiche ed alla esposizione della strumentazione.



Veniva conservata la distinzione in biennio propedeutico (da seguirsi presso la Facoltà di Scienze dell'Università) e triennio applicativo.

Nel periodo di autonomia della Scuola, la popolazione studentesca subì una progressiva diminuzione, da 338 iscritti nel 1924-25 a 200 iscritti nel 1934-35; i laureati passarono da 142 a 80 nel 1935, pressoché uniformemente ripartiti fra le due Sezioni dell'Ingegneria.

L'autonomia, che si era dimostrata assai valida, cessò per Padova nel 1936, venendo in Italia lasciata solo ai Politecnici di Milano e di Torino; fu allora abrogato lo Statuto del R. Istituto Superiore, e approvato il nuovo Statuto dell'Università di Padova, comprendente anche la Facoltà di Ingegneria.

Venivano stabiliti in modo rigido per le varie sedi universitarie gli insegnamenti fondamentali, lasciando un limitato numero di insegnamenti complementari a scelta dello studente. In luogo di un Direttore dell'Istituto Superiore, subentrò il Preside di Facoltà, nelle persone dapprima del prof. Francesco Marzolo, quindi del prof. Domenico Meneghini e del prof. Ettore Scimemi.

Figurano, nel dopoguerra, gli Istituti di Architettura, Costruzioni Marittime e Geotecnica (in separate sedi), di Elettrotecnica, di Fisica Tecnica (in un edificio costruito nel 1933 presso il precedente complesso di via Loredan), di Idraulica e Costruzioni Idrauliche (poi Idraulica), di Topografia, di Costruzioni, Ponti e Strade e Sezione Sperimentale Stradale, di Chimica Industriale, di Macchine, di Meccanica Applicata alle Macchine e Laboratorio per le prove dei materiali da costruzione, di Impianti Industriali Chimici, di Matematica Applicata, di Disegno, oltre alla Biblioteca Centrale, ricca di rare collezioni di periodici e

monografie risalenti ai secoli scorsi.

Nel 1960 entrava in vigore un Decreto Presidenziale sulle lauree in Ingegneria, con cui viene stabilito che la durata degli studi presso la Facoltà sia di cinque anni, suddivisi in un biennio di studi propedeutici e in un triennio di studi applicativi. Viene istituita la laurea in Ingegneria Elettronica, restando invariate le altre lauree. I professori ordinari sono in quell'anno 13, oltre ad uno straordinario; si aggiungono 63 incarichi di insegnamento.

Nel 1964-65 la lista dei professori aumenta rapidamente con la concessione, da parte del Ministero, di nuove cattedre; al compiersi del centenario della Facoltà (1975-76) troviamo 25 professori ordinari, 15 straordinari, 88 incarichi stabilizzati. È rilevante l'aumento della popolazione studentesca, che raggiunge 4.173 iscritti e 243 laureati nel 1968, 5.777 iscritti e 510 laureati nel 1975.

Connessa a questo così grande incremento di docenti e discenti sta la costruzione di nuovi complessi edilizi di mole rilevante. Il primo complesso destinato al biennio propedeutico, ora incorporato nella Facoltà di Ingegneria, è sorto tra il 1967 ed il 1971 nell'area dell'antico convento dei Paolotti, già carcere giudiziario. È ubicato all'angolo fra le vie Paolotti e Belzoni, a breve distanza dagli ingressi di via Loredan.

Il secondo complesso su via Gradnigo (in area già di pertinenza dell'Orto Agrario) sorse tra il 1964 ed il 1966 per il nuovo Istituto di Elettrotecnica ed Elettronica, ora trasformatosi in duplice Dipartimento.

Il terzo complesso, infine, si inne-

sta nell'area del nuovo insediamento universitario a nord del Piovego, purtroppo insidiando la visione estetica della nobile Porta Portello.

Con gli indicati sviluppi ed ampliamenti la vecchia sede di via Loredan rimane destinata ad ospitare la sola Ingegneria Civile nelle sue tre Sezioni e l'Ingegneria Chimica, con una sistemazione edilizia di insieme ancora accettabile di fronte ai bisogni dell'accresciuta popolazione studentesca e dei continui sviluppi della ricerca tecnologica.

Inoltre, dopo l'emanazione della Legge 382 del 1980, la Facoltà di Ingegneria di Padova ha provveduto adeguandosi alle nuove disposizioni, e cercando nel miglior modo di consentire l'accesso e la sistemazione dei numerosi studenti e dei docenti.

Ha preso gradualmente l'avvio la costituzione dei Dipartimenti come strutture amministrativamente autonome sostituendo i precedenti Istituti. Nel 1987-88 figuravano i seguenti Dipartimenti: di Elettronica e Informatica, di Fisica "Galileo Galilei", di Ingegneria Elettrica, di Ingegneria Meccanica, di Matematica Pura e Applicata, e, successivamente (1989): di Innovazione Meccanica e Gestionale e di Metodi e Modelli Matematici per le Scienze Applicate. □

ENRICO BERNARDI E IL MUSEO DI PADOVA

GIUSEPPE VENTRONE

L'istituzione di una sala museo presso l'Istituto di Macchine dell'Università fu già annunciata nel 1927 durante una seduta del Comitato Nazionale per le Onoranze ad Enrico Bernardi. Di fatto, essa poté essere attuata più tardi, quando, a seguito di un lascito degli eredi del Bernardi, fu possibile raccogliere esemplari di interesse storico e scientifico, che mentre testimoniavano da una parte il genio inventivo e precursore del Bernardi, costituivano dall'altra un punto di riferimento per gli studiosi dell'evoluzione tecnologica nelle costruzioni motoristiche.

Il Museo, che ebbe una prima organica sistemazione ad opera del prof. Mario Medici, allora direttore dell'Istituto di Macchine dell'Università, fondato dal Bernardi stesso, ha ora sede presso il Dipartimento di Ingegneria Meccanica, del quale l'Istituto di Macchine è adesso parte.

Enrico Bernardi, che nacque a Verona il 20 maggio del 1841 e morì a Torino il 21 febbraio del 1919, conseguì il titolo di dottore in matematica presso lo studio patavino nel maggio del 1863, discutendo una tesi articolata su vari argomenti di carattere applicativo. In quell'ateneo rimase per alcuni anni come assistente proseguendo nei suoi studi di fisica applicata. A Vicenza, ove si trasferì nel 1867 per occupare la cattedra di fisica e meccanica al Regio Istituto Professionale, avviò una serie nutritissima di ricerche sulla meccanica dei solidi, dei liquidi, sull'elettricità e sulla chimica fotografica. I quaderni di appunti conservati presso il Dipartimento di Ingegneria Meccanica a Padova sono una testimonianza dell'originalità e del rigore scientifico con il quale il Bernardi affrontava i problemi: a una precisa formulazione del quesito faceva seguito una minuziosa discussione delle possibilità applicative della soluzione raggiunta.

Riuniti in una sala-museo alcuni importanti cimeli che contrassegnano le successive conquiste del geniale pioniere dell'automobile

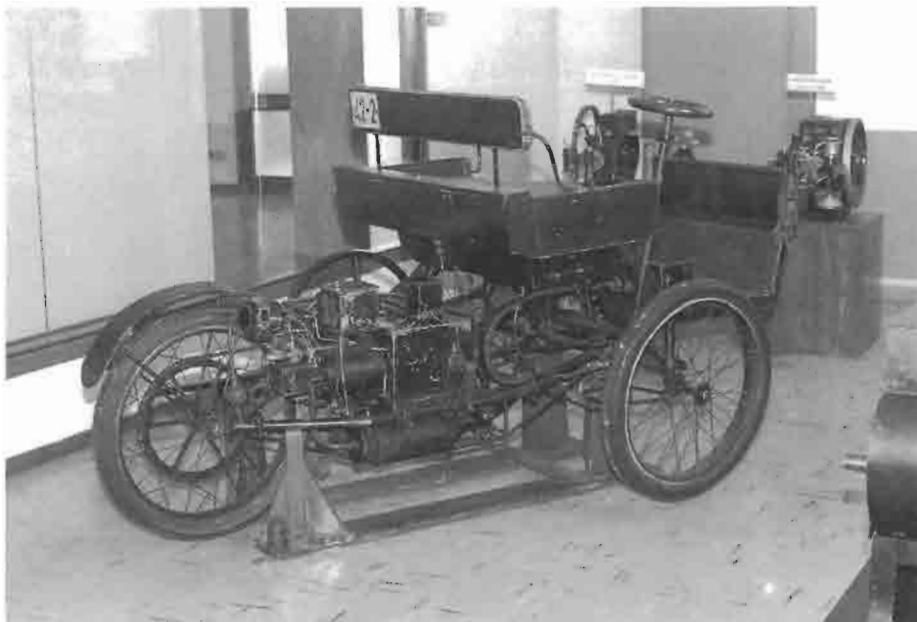
Motore atmosferico a gas E. Bernardi da 1/25 CV (1878).



E non desti meraviglia che egli, matematico di origine, estendesse man mano i suoi studi al settore che ebbe poi ad impegnarlo per gli anni avvenire: quello delle macchine per conversione di energia. Del resto già da qualche secolo la scienza delle macchine, ancilla dell'architettura nel Rinascimento, era entrata a far parte delle matematiche applicate. Furono infatti delle menti matematiche ad affrontare per prime, nella seconda metà del 600, il problema della conversione del calore in lavoro. Risale appunto a Huygens e a Leibnitz l'idea di usare quale forza motrice la polvere da sparo. Questa, infiammata alla base di un cilindro, avrebbe spinto verso l'esterno uno stantuffo in modo da espellere attraverso una valvola gran parte dell'aria interna. La pressione atmosferica avrebbe poi chiuso la valvola e abbassato lo stantuffo, eseguendo lavoro. Questo fu nella sua essenza il principio che ispirò, assai più tardi, i motori detti atmosferici.

E dei problemi connessi con la pratica realizzazione di un motore atmosferico il Bernardi cominciò ad occuparsi intorno al 1870, in un periodo in cui era fervidamente sentita l'esigenza di macchine energetiche di piccola potenza e di piccolo peso e ingombro, e perciò facilmente trasportabili, che costituissero un'alternativa alla ingombrante e costosa motrice a vapore, che sin dai primi anni del secolo rappresentava il solo mezzo pratico per convertire in lavoro l'energia termica sprigionata dalla combustione.

Nel 1872 iniziò ad elaborare un motore atmosferico di piccola potenza, a gas illuminante, che costruì quasi con le proprie mani, come egli stesso ebbe a dire. Il prototipo, che è del 1874, fece registrare un rendimento termico del 15% maggiore di quello di analoghi motori contemporanei. Un secondo motore fu un'evoluzione del primo e



sviluppa una potenza più rispondente alle esigenze pratiche. Esso poté infatti essere applicato ad una sega circolare presso un'industria del legno di Vicenza.

Un esemplare di motore atmosferico a gas della potenza di 1/25 CV è conservato nella saletta del Museo di Padova.

Nel 1882 il Bernardi presentò alla Prefettura di Padova domanda di privativa industriale per un motore atmosferico a gas per piccole industrie.

In questa città egli si era frattanto trasferito già da qualche anno, chiamato alla cattedra di Macchine Termiche e Idrauliche nell'Università. La macchina fu costruita in due versioni una per gas illuminante, e l'altra per benzina. Il Bernardi inventò per quest'ultima, che fu il primo motore a benzina in Europa, uno speciale dispositivo per evaporare le frazioni più volatili del combustibile da miscelare con l'aria comburente.

Il Museo espone quattro motrici di questo tipo, dette "Pia" dal nome della figlia, che lo vide applicato alla propria macchina da cucire.

Si possono vedere ancora due elaborazioni successive del motore atmosferico a benzina distinte dal nome del figlio Lauro, costruite tra il 1887 e l'89 per applicazioni industriali di vario tipo; un triciclo con ruote in fila, propulso da un motore a benzina di 1/3 di CV; e una motrice a benzina a doppio effetto risalente al periodo 1893-96.

Nel 1886 il Bernardi intraprese lo studio di un motore funzionante a quattro tempi secondo il ciclo proposto dal francese Beau de Rochas, e che comprendeva quindi la fase di compressione della carica prima della combustione.

Il prototipo, migliorato e perfezionato nelle esperienze condotte tra il 1889 e 1894, già presentava una serie



di soluzioni innovative e originali, delle quali le più significative sono le seguenti:

- valvole di distribuzione posizionate in testa e azionate con un meccanismo di asta e bilanciere;
- carburatore con ugello spruzzatore, una novità rispetto ai carburatori a gorgogliamento del carburatore, allora in uso;
- radiatore in tubi d'aria con circolazione attivata mediante una piccola porzione di gas di scarico;
- distributore meccanico dell'olio di lubrificazione agli organi del motore e della trasmissione.

Un ulteriore ritrovato è l'accenditore a retina di platino, che però fu impiegato solo nei primi esemplari.

La prima applicazione risale al biennio 1892-93: il motore, della potenza

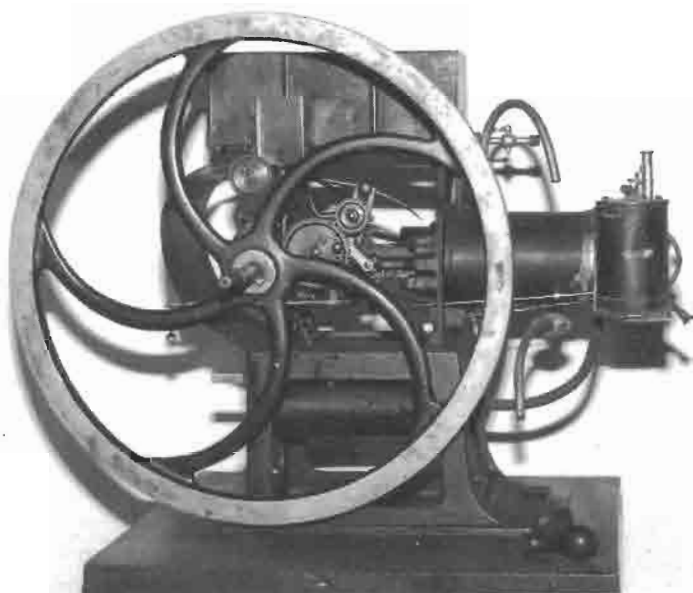
di 0.3 kW circa a 170 g/min, fu montato su un carrello monoruota per spingere una comune bicicletta.

Seguì, dopo il 1894, lo sviluppo di motori Bernardi di maggiore potenza per automobili a tre ruote prima, poi a quattro ruote.

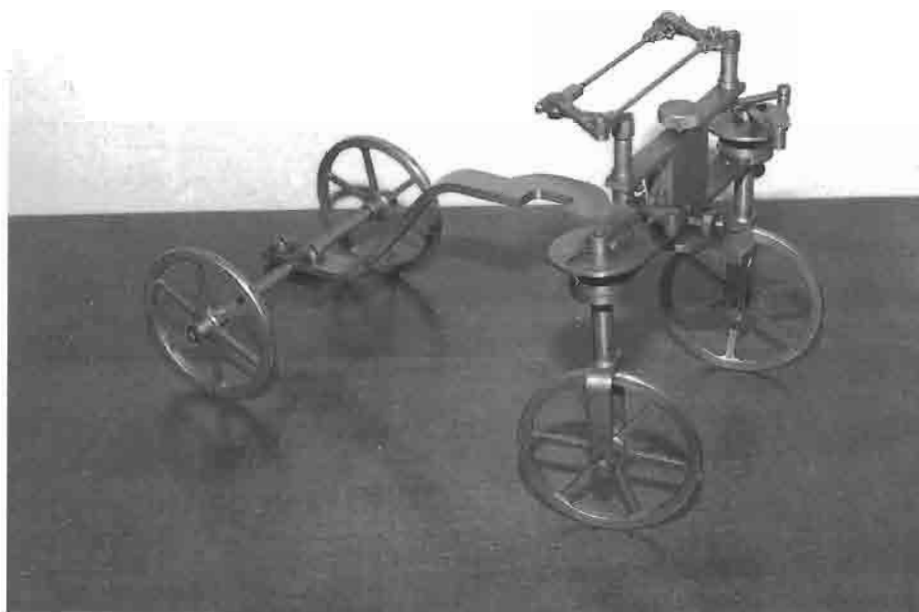
La vettura a tre ruote, che è al centro della sala di esposizione, con numero di targa 42/2, risale al 1894 ed è uno dei cinque esemplari originali tuttora esistenti. Il motore a benzina sviluppava una potenza tra 1.5 e 2.5 cavalli alla velocità tra 430 e 800 giri il minuto. Esso è sistemato dietro il sedile, con l'albero in direzione trasversale che comanda la ruota motrice posteriore a mezzo delle ruote dentate del cambio e di una catena articolata. La trasmissione comprende oltre al cambio di velocità a treni scorrevoli, un innesto a corda sull'albero primario

4 Motore atmosferico a benzina "Lauro" (1887-89), per applicazioni industriali.

5 Modello a scala ridotta dello sterzo corretto, ideato dal Bernardi.



4



5

tà nel 1890, mise in produzione sei anni dopo un'autovettura con motore bicilindrico raffreddato ad acqua, che raggiungeva i 40 km/h.

Di queste realizzazioni, o almeno delle loro caratteristiche generali, il Bernardi aveva certo avuto notizia. Ma degli sviluppi delle singole soluzioni nulla poteva sapere, in un tempo in cui le informazioni su ritrovati tecnici, quando non gelosamente custodite, non avevano ancora sedi idonee per la loro diffusione. Talché egli si trovò ad affrontare i vari problemi funzionali e costruttivi che incontrava nel corso del suo lavoro interamente ab ovo, pervenendo a soluzioni che erano sempre originali sia che fossero una novità assoluta, sia che corrispondessero in qualche modo ad applicazioni già realizzate da qualche altro. A buon conto quindi Enrico Bernardi può essere considerato nel nostro paese come l'inventore dell'automobile a benzina, avendola concepita e costruita nei particolari e nell'insieme interamente ex novo. □

azionato mediante una frizione conica, ed un freno a corda sul secondario. Un freno a ceppo agisce sulla ruota posteriore. Il cinematismo di aste impiegato per lo sterzo destò a suo tempo parecchio interesse, ed è illustrato da un modello in scala ridotta, esposto in una delle bacheche. Con esso l'ideatore si proponeva di eliminare lo strisciamento della ruota posteriore in senso ortogonale al moto, che si verificava invece in molte situazioni con il semplice sterzo trapezoidale, a quei tempi di comune impiego. La vettura, che percorse 60.000 km, poteva raggiungere una velocità di circa 35 km/h.

Il Museo conserva inoltre numerose altre realizzazioni del Bernardi, che ne testimoniano i molteplici interessi in vari settori della tecnologia del suo tempo.

Nel valutare i meriti di originalità e di innovazione che vanno ascritti all'opera del Bernardi nel settore automobilistico, bisogna tener conto del contesto industriale parecchio arretrato nel quale egli operava, per raffrontarlo con quello ricco di fermenti progressisti e di intensi scambi che caratterizzava altri paesi. Infatti già nel 1860 J.J. Lenoir aveva costruito un motore a doppio effetto ispirato dalla motrice a vapore alternativa di Watt, che operava con un rendimento appena del 4%.

Nel 1874 Siegfried Markus applicò per la prima volta ad un carro un motore monocilindrico. Una vettura a tre ruote propulsa a 13 km/h da un motore monocilindrico, che trasmetteva il moto mediante catena e pulegge, fu costruita nel 1885 da Karl Benz. Henry Ford, che aveva iniziato la sua attivi-

IL VERDE A PADOVA TRA REALTÀ E UTOPIA

TITTI PANAJOTTI

Nel 1953 Luigi Piccinato fu incaricato di redigere il Piano Regolatore Generale (P.R.G.) di Padova. Gli unici giardini pubblici allora esistenti erano quelli dell'Arena e della Rotonda, mentre ben più consistente era il patrimonio di giardini e broli privati.

Le previsioni

Uno dei molti problemi affrontati dal piano, che si prefiggeva di indirizzare razionalmente il già caotico sviluppo urbano, fu quello di dotare la città di spazi verdi pubblici articolati secondo precise gerarchie di servizio:

- vincolo a verde di molte aree nelle zone di nuova espansione residenziale;
- individuazione di parchi a livello urbano (a sud est dell'Arcella, accanto all'Ospedale Busonera ecc.);
- grande parco attrezzato tra aeroporto e Bacchiglione per lo sport agonistico.

Nel Centro Storico il Piano vincolava, con sensibilità e lungimiranza, tutte le aree limitrofe alle Mura cinquecentesche e dettava rigorose norme per la tutela di broli e giardini privati.

Le vicende successive del Piano portarono alla soppressione di aree destinate a verde, in particolare nelle zone di nuova residenza, e al drastico loro ridimensionamento in favore dell'edificazione. Nel 1955 poi, in sede di riadozione del Piano, la stessa norma dell'inedificabilità dei broli e dei giardini privati venne soppressa, causando la scomparsa di gran parte del verde privato nel Centro Storico. Quando poi, nel 1974, si approva la Variante al P.R.G., in ottemperanza al D.M. 1444/1968 che prescriveva gli standards dei servizi nei piani regolatori, le nuove aree a verde pubblico — di quartiere e urbano — vengono localizzate per lo più in zone periferiche.

Attualmente, secondo il P.R.G. vi-

Il verde come elemento capace di riqualificare la città saldando il centro storico alle periferie attraverso i segni "forti" delle mura cinquecentesche e delle aste fluviali. Una rilettura del verde pubblico a Padova, pubblicata sotto gli auspici della sezione di Padova di Italia Nostra.

1 Piazza Castello: nella quantificazione degli standards viene considerata verde di quartiere.



gente (integrato dalle varianti Zona Industriale, Centro Storico, Viabilità a Nord, Tutela del Territorio Periurbano), sono vincolati a verde mq. 15.999.270 del territorio comunale e poiché vi sono previsti 278.750 abitanti (53.305 unità in più rispetto agli attuali 225.445), in teoria ogni abitante disporrebbe di mq. 51,52 di verde, suddiviso in:

- mq. 12,84 ad abitante per verde ed impianti sportivi di quartiere;
- mq. 41,67 ad abitante per verde pubblico d'interesse generale e verde attrezzato d'interesse generale.

A queste cifre si deve aggiungere poi la quota pro capite derivante dalla realizzazione della Cittadella dello Sport che, secondo le Norme Attuative, deve riservare a verde pubblico, oltre gli impianti e servizi, almeno un altro milione di mq.

Si arriva quindi a 58 mq. per ogni cittadino che s'insedi in questo territorio: un rapporto quota/abitante superiore a quella prevista dalla stessa Legge Regionale 61/1985 che però prescrive degli standards differenti:

- mq. 3 ab. per il gioco e il parco nelle zone residenziali di nuova formazione;
- mq. 15 ab. per verde e impianti sportivi di quartiere;
- mq. 15 ab. per parchi urbani.

La legge 61/1985 prescrive un totale di mq. 33 per ogni abitante a fronte dei previsti mq. 58 del nostro strumento urbanistico. Va comunque sottolineato che, nonostante le recentissime varianti, non si è provveduto ad adeguare la quota del verde di quartiere che è rimasto di mq. 12,84 invece dei previsti mq. 15+3.

Inoltre, se il verde di quartiere deve essere "il punto di riferimento per le attività ricreative del quartiere... con un raggio di influenza non superiore ai m. 1400... che comprende spazi at-

2 *Parco dell'ospedale psichiatrico di Brusegana. Questo magnifico parco rischia di scomparire travolto dalla realizzazione del nuovo polo ospedaliero (Club Fotografico Brentella).*



trezzati per le attività ludico-motorie della prima e seconda infanzia, terreni e spazi per il gioco libero e organizzato dei ragazzi, adulti ed anziani, impianti per lo sport di base semplici e fruizione aperta, infine spazi a parco, con funzione connettiva, con attrezzatura per la sosta e il riposo" (vedi lo studio per il Piano di settore del verde pubblico ed attrezzato, p. 49), va da sé che il verde di quartiere dovrebbe essere localizzato vicino alle residenze, in aree però oramai rare e... preziose. Meglio allora e più "semplice" abbondare nel verde urbano o, come definito dal P.R.G., di interesse generale che può essere collocato in aree più periferiche (mq. 41,67/ab invece dei mq. 15/ab).

Quello che è genericamente indicato come "verde per parchi urbani" dal D.M. n. 1444/68 e non meglio definito dalla L.R. 61/85 dal P.R.G. viene suddiviso in:

a) Verde pubblico di interesse generale: "Le aree per il verde pubblico sono destinate alla formazione dei parchi e dei giardini pubblici. In dette aree sono ammesse solo attrezzature per lo svago e il ristoro" (dalle Norme Tecniche di Attuazione art. 28);

b) Verde pubblico attrezzato di interesse generale: "Le aree per il verde pubblico attrezzato sono destinate alle attrezzature sportive pubbliche o di interesse pubblico e per il tempo libero e i servizi relativi" (dalle Norme Tecniche di Attuazione art. 29)

Appare corretto separare il verde "puro" da quello "attrezzato" e, trattandosi di impianti a livello urbano e quindi rari o specializzati, appare altresì corretto individuare le aree in cui potranno localizzarsi. Ma se per il verde pubblico l'intervento è a totale carico dell'Amministrazione Comunale, per le strutture sportive e del tempo libero — che prefigurano un notevole

rientro economico — è consentito l'intervento dell'operatore privato.

Emerge quindi l'aspetto politico della gestione del piano e di conseguenza non è difficile ipotizzare per parchi e giardini pubblici un'esistenza puramente teorica, sulla carta, mentre impianti sportivi e per il tempo libero saranno demandati completamente al privato.

Infine la dicitura "sport e tempo libero" appare vaga, suscettibile di svariate interpretazioni, fino al punto di far passare come tali bowling e addirittura discoteche. È necessario allora elaborare un progetto organico, esteso a tutto il territorio comunale, ove le varie attività vengano indirizzate nelle aree più idonee valutandone contemporaneamente l'impatto in termini di rumore, inquinamento, traffico ecc. L'Amministrazione deve farsi garante che gli impianti rispondano a reali bisogni della collettività e non alle esigenze produttive degli operatori.

La realtà

Fino ad ora si è vista la situazione "teorica" del verde padovano. Ma qual è la situazione reale, quali sono le risposte alla domanda di verde e sport espressa dalla cittadinanza?

Nel 1982 il Consiglio Comunale affidò ai professionisti Pascoli, Ruffato e Tombolan l'incarico di redigere un "Piano di settore per il Verde pubblico ed attrezzato". Il lavoro doveva articolarsi in due momenti:

1) Analisi dello stato di fatto delle aree verdi e delle attrezzature sportive esistenti in tutto il territorio comunale e quantificarne le carenze;

2) Elaborazione di un piano organico corredato dell'analisi dei costi e delle priorità, suscettibile di divenire,

dopo l'adozione da parte del Consiglio Comunale, uno Strumento Urbanistico Attuativo.

Lo studio sullo stato di fatto e la quantificazione delle carenze è stato pubblicato nell'ormai lontano 1985 ma il Piano non è mai stato presentato al Consiglio Comunale.

I dati che emergono dallo studio sono alquanto indicativi:

— Il territorio del Comune di Padova destinato a verde pubblico ed attrezzato è di mq. 1.184.753 a fronte dei mq. 16.199.270 previsti dal P.R.G., ed è così suddiviso:

a) aree a verde pubblico mq. 815.740 (comprese p.zza Castello, p.zza Accademia, p.zza Firenze, Isola Memmia, ecc.) pari a mq. 3,43/ab.;

b) aree per impianti sportivi mq. 369.277 (compreso stadio Appiani, Monti ecc.) corrispondenti a mq. 1,55/ab.

Di conseguenza la quota totale pro capite è di mq. 4,98 invece dei 58 previsti dal P.R.G.

— Il verde pubblico è suddiviso in n. 175 aree che presentano le seguenti caratteristiche:

n. 34 sono incolte e chiuse al pubblico; n. 30 hanno le panchine; n. 12 hanno giochi per bambini; n. 4 sono sorvegliate; n. 2 hanno servizi igienici; il 65% ha una superficie inferiore a mq. 4.000; il 16% supera i mq. 8000, di cui solo n. 3 di mq. 28.000 (Isola Memmia, Giardini dell'Arena, Giardini via J. Montagnana); il 14% interessa le mura cinquecentesche; l'8,5% è legato alle aste fluviali.

Secondo questo studio, presupponendo che tutte le aree attualmente esistenti siano efficienti e funzionanti, mancano ancora per coprire i bisogni di verde di quartiere ben mq. 2.073.292.



mitata alla carta, deve divenire la griglia entro cui ridisegnare la città, elemento di riqualificazione delle periferie e di riaggregazione di queste con il Centro Storico attraverso il recupero e la valorizzazione di quelle straordinarie emergenze che sono le mura cinquecentesche e le aste fluviali che bagnano Padova. □

Certo qualcosa è stato fatto dal 1985 per migliorare la qualità del verde: interventi nelle aree incolte o chiuse al pubblico, acquisizione dell'area di via Canestrini (ancor oggi inagibile) di mq. 65.000; operazione quest'ultima del tutto casuale, frutto di una fortunata intesa tra un privato e l'Amministrazione, non basata certo su di un'organica programmazione finalizzata a riequilibrare prioritariamente le situazioni più disagiate. Di fatto a tutt'oggi il patrimonio del verde pubblico del Comune di Padova è di mq. 880.000, assai lontano dai mq. 1.400.000 che lo stesso Comune indica nel suo opuscolo "Padova, il tuo Comune", edito a cura dell'Assessorato alla Programmazione, Bilancio, Finanze.

— Per quanto riguarda il verde per impianti sportivi, lo studio dei professionisti, dopo aver sottolineato lo stato di degrado di quelli esistenti, sostiene che mancano mq. 1.057.097 per lo sport di base. Questo fabbisogno viene così indicato:

n. 38 nuove palestre ad uso scolastico ed extrascolastico; da 5 a 9 piscine coperte; da 23 a 47 campi erbosi a seconda del tipo d'impianto; da 42 a 126 campi da tennis; n. 2 impianti per l'atletica leggera.

Anche per quanto riguarda gli impianti sportivi qualche intervento è stato fatto: soprattutto di manutenzione ordinaria o straordinaria; ma sarebbe interessante sapere come sono stati impiegati i 47 miliardi che, secondo l'opuscolo citato sopra, l'Amministrazione sostiene di aver speso per lo sport nei quartieri.

Se questa è la reale consistenza del verde pubblico ed attrezzato a Padova, con macroscopiche carenze in quartieri come il Brentelle (mq.

1,39/ab) e Valsugana (mq. 1.16/ab), viene spontaneo chiedersi perché non sia stato reso operativo, dopo la necessaria verifica del Consiglio Comunale il "Piano di settore per il verde pubblico ed attrezzato". La risposta non può che trovarsi nella scelta dell'Amministrazione di impiegare prioritariamente consistenti risorse economiche nella costruzione del nuovo stadio, anziché impegnarsi, con l'adozione dello strumento urbanistico attuativo, alla realizzazione di opere di minor prestigio ma più atte a soddisfare le esigenze reali della cittadinanza.

Ma sembra prassi corrente quella di inseguire finanziamenti eccezionali e leggi speciali, piuttosto che perseguire un'articolata programmazione capace di realizzare uno sviluppo compatibile con il miglioramento della qualità della vita. Il verde, visto come sistema integrato e non solo standard urbanistico la cui esistenza è li-

4 Via Goito: il percorso vita.



IL NOTAIO E STORICO ROLANDINO: ANTIGHIBELLINO O COLLABORAZIONISTA PENTITO?

MAURIZIO CONCONI

Il solo pensiero che qualcuno lo potesse bollare di “collaborazionista” lo faceva montare su tutte le furie; così, alla bella età di 60 anni, Rolandino Padovano¹, ex nodaro comunale, nonché dottore di grammatica e di retorica nel neonato Studio², forte di una diligente ed imponente raccolta di appunti (parte ereditati dal padre, come ogni buon figlio d’arte che si rispetti... tra la redazione di un atto ufficiale e l’altro), un po’ per vezzo di resistente dell’ultim’ora, un po’ per sfogarsi dei bocconi amari ingoiati all’epoca del “signorì”, si metteva di buzzo buono a scrivere dei fatti e misfatti del Tiranno sfornando, veramente a tempo di record (in soli due anni!), i 12 libri della “*Cronica in factis et circa facta Marchie Trivixane*”, magari grazie all’oscura “collaborazione” di qualche volenteroso scolaro-segretario; mirando — secondo l’avversa propaganda di parte guelfa — a presentare Ezzelino III come una sorta di Anticristo, un Belzebù pronto ad ogni nefandezza, avido di sangue, di stragi, ma soprattutto di potere. Certo un tipaccio fin troppo sanguigno, dantesco, ma anche un cavaliere dal fascino irresistibile, visto dagli occhi sorpresi di un cronista pantofolaio e scribacchino “avanzarsi fendendo le acque del Brenta su un focoso destriero” o, trionfante “entrare nell’agognata città, piegandosi sul cavallo per baciarne la porta”³.

Vicende, tutto sommato, troppo movimentate per essere vissute da un tranquillo uomo di lettere, anche se allievo del bizzarro ed acuto Boncompagno da Signa⁴, maestro dell’“ars dictandi”, da un uomo di penna e di scartoffie costretto da quel satanasso d’un ghibellino ad imbarcarsi — povero notaio dell’ufficio del sigillo disponibile, tutt’al più, a funzioni di rappresentanza o a partecipare alle democratiche “concioni” del declinan-

Notaio dell’ufficio del sigillo, grigio burocrate ligio al potere dominante, caduto Ezzelino si vendica (o si giustifica) con la penna, inaugurando un nuovo tipo di storiografia.

L’incipit della “*Cronica*” ezzeliniana in un ms. cartaceo del sec. XV della Biblioteca civica di Padova.

Exemplis quod alia cito corrui sed sumilia dicitur. _____ in.
Recomendacio suis operis ad legentes. _____ is.
De tempore, quando approbatus est hoc opus et a quibus proutis. _____ is.

Liber Cronice, siue memorialis de factis in Marchia,
et prope marchias tenuissimas. Incipit Liber primus de
Parentela domus de romano. Et de campo S. Petri. et
de quodam dolo facto primitus inter eos.

Cronica facta in marchia tenuissimis, sicut diligenti recognicio qua pariter
in scriptis partibus innotuit, vulgariter concipitur ceteris clariss.
doloris et excellentes que fuerint et sicut dicitur in ipso Marchia, quatuor
ma tempore fama sacis et accidit claruerit. Una essentis, altera de
camino, tertia de romano, quarta de campo sancti petri. Sed puto
ne hoc dicitur meo intuitu vel ordo per certos nobilitas inuenitur, cas-
ficatus in expedientis qualiter hoc ultime due domus primitus certus
frone offines, et sibi attinentes ad inuicem prope. Intra parentela, Has-
donat. Et dicitur primus, qui dicitur est balbus, filius prioris Ezzelini de
Somaria, primo filius habuit unicus, Cansigis, secunda filius habuit si-
mular note Ezzelini, qui dicitur sui monachus in ultimo successore, Som-
ergo Suis Ezzelini secundi, traditio est solentiter in uocem dicitur
lato de campo s. petri primo et ex ea nati sicut primo Gerardus, secundo
tito nouellus, uero nobilitas et proceres. Contingit autem tempore hoc in
partibus paduanis nominatum in uilla de abbato, esse nobilissimum quodam
patri, note Manfredi, riccio, qui eret alius et potens, et dicitur sumus.

te comune guelfo — in una vera e propria spedizione militare.

All’assalto del castello di Montagnone, dove si erano rifugiati alcuni irriducibili “resistenti”, con appendice dell’atroce spettacolo — proprio da svenirci! — di un cavaliere padovano con i due piedi troncati di netto. Caduta la spietata dittatura, ripreso animo e conservato — soprattutto — l’“impiego”, frutto dei suoi conclamati sentimenti di “resistente passivo” (che guarda caso, non ebbe a patir grane dal sospettosissimo superiore ghibellino), ecco presentarsi l’occasione di tornare alla ribalta. Magari per rispolverare qualche merito di attaccamento nostalgico al primo comune guelfo, ovvero al potere legittimo. Come quando ricevette — dietro ordine del Podestà RamBERTO — il giuramento di fedeltà di 16 cittadini deputati all’estrema difesa di Padova, in clima melodrammatico di patria in pericolo e di suono a martello della campana.

O in occasione di una grande concione al Palazzo del Comune (o della Ragione), quando furono radunate tutte le classi sociali e (udite, udite, per quei tempi di feroce maschilismo), persino le donne delle più cospicue famiglie, per deliberare la guerra contro Ezzelino. Ma, altrettanto ligio al suo ufficio, uomo di apparato, buono per tutte le stagioni, opaca rotellina di un’insensibile “macchina burocratica”, sembra si fosse, con ugual scrupolo, recato al campo dell’Imperatore, quel fatidico 1° ottobre 1237, giorno fausto per le fortune ghibelline. Quando gli ambasciatori mantovani fecero atto di resa e sottomissione al tetragono ed inflessibile emanatore delle costituzioni “melfitane”, nel segno del più duro centralismo⁵.

Nato nel 1200, in epoca di straordinario risveglio delle autonomie locali, di rifiorire dei traffici, di riapertura degli orizzonti culturali con il



moltiplicarsi degli Studi nella Penisola ed in Europa, Rolandino, per disdetta anagrafica, non ebbe il privilegio di tenere a battesimo, come goliarda, la neonata Università patavina; trasmigrò a Bologna, la rivale, salvo a reintegrarsi, più tardi, nell'ambiente nostrano, insegnante di grammatica e di retorica, dal 1229 fino ad età avanzata (1262). Tenendo in gran conto il "milieu" intellettuale locale — dal quale era profondamente apprezzato — secondo un costume mutuato dagli antichi romani — volle leggere in anteprima l'opera il 13 aprile 1262 nel chiostro di Sant'Urbano⁶, per ricevere il parere e l'ufficiale approvazione da un'apposita adunanza di dottori, maestri, baccellieri e scolari delle "arti liberali".

In una storiografia da poco affrancata dal monopolio ecclesiastico (in particolare dei monaci), per approdare a lidi "laici", grazie alla classe privilegiata dei "notai" (intellettuali di punta per eccellenza, abili con le pandette non meno che con le rime...), ma ancora ancorata al rozzo metodo "annalistico", infarcita di superstizioni (vedi l'apparire, puntuale ed immancabile, di comete, stelle ardenti e prodigi celesti vari...), di partigianeria, per lo più scarsamente attenta al controllo delle fonti, Rolandino compie un'apprezzabile salto di qualità, innesta una piccola rivoluzione copernicana. Dalle tumultuose vicende di una Marca in ebollizione (tra scontri di famiglie, potentati, partiti, fazioni ed ambizioni) egli cerca di enucleare un personaggio catalizzante, se non un vero e proprio disegno politico che anticipa di un secolo la genesi delle signorie. Anche se la giovanile formazione retorica ne appesantisce l'ordito, aggiungendo — con fare romanzesco e spesso sulle orme di un illustre concittadino, Livio che "non erra", ma che fa pesante ammaestramento e moralismo isocrateo — orazioni di signori ed ambasciatori, pure

emerge l'intento strategico di seguire la "parabola" di alcune grandi famiglie protagoniste, dai potentissimi guelfi Estensi, agli "emergenti", gli avidi e macchiavellici Ezzelini, scrutati (quasi senechianamente) fino alla tragica fine dell'ultimo Alberico e dei figli, razza demoniaca da sterminare.

Da una serie di appunti buttati là in forma secca e concisa, come in un diario scritto di soppiatto (con il cuore in gola e forse il veleno a portata di mano) lo snodarsi, per certi versi affascinante, di un'epopea: quella del male ghibellino, vinto dal bene guelfo. Certo con qualche stecca e non pochi "quandoquidem dormitat Rholandinus". Il quale, nonostante un galantominesco "si quis autem gestis infra notatis per me quicumque fuerit variatum, diminutum vel additum, veritatis illud lima cupio lucidari", fa includere una fantomatica lettera scritta da Federico II al fedelissimo Ezzelino "vicario" in data 21 dicembre 1238, dove un morto (già ospite di Caronte dal 1212), il marchese Azzo VI, si riscopre fervente sostenitore dell'odiatissimo leader ghibellino. Licenza poetica, vezzo retorico avrebbe sentenziato, tra il serio ed il faceto (magari facendogli il verso) quel toscanaccio scanzonato e paludato dell'indimenticato primo "magister", Boncompagno da Signa.

Pronto ad esaltare la "libertas" e l'orgoglio italici nel "Liber de obsidione Ancone", quanto di riscoprirsi la vena di novellatore e di motteggiatore, scrivendo un sorridente commiato alla vita, negli ultimi anni verso il 1240, nel *Libellus de malo senectutis et senis*.

Ed il nostro Rolandino prima di accomiarsi a 76 anni di età (un vero record per quei tempi in cui la vita media raramente sorpassava le 40 primavere) il 2 febbraio 1276 (festa di Maria), nella lapide sepolcrale a S. Da-

niele⁷ vuol fare un ultimo sberleffo ai viventi contemporanei. Così il "grammaticae doctor, simul artis rhetoricorum", tra il macabro ed il fottente, rifila all'incauto fedele un caustico "qui legis, expecta neque fas tibi fallere mortem et bene scis quod tu finem non effugis". □

1) *Rerum Italicarum Scriptores*. Raccolta degli storici italiani dal 500 al 1500. Tomo VIII - Parte I - Rolandini Patavini *Cronica Marchie Trevixane*, Città di Castello, 1905.

2) Il 29 settembre 1222 un gruppo di dottori e scolari giuristi di Bologna, con una secessione, diedero vita al glorioso e secolare Studio, presto noto in tutta Europa.

3) La vita del libero Comune guelfo conobbe una triste parentesi. Dal 25 febbraio 1237 al 20 giugno 1256 il potere cadde nelle mani del partito ghibellino, capeggiato da Ezzelino da Romano, valoroso condottiero, anticipatore dei Signori del Trecento, figura riabilitata dalla recente storiografia.

4) Boncompagno da Signa (Signa, Firenze 1165 ca-Firenze 1250), grammatico, insegnò a Bologna, a Venezia e a Padova, esercitando grande influenza tra i discepoli, tra cui il nostro Rolandino. Nel 1201 fu al seguito di Ugo Gosia, podestà di Ancona ed in questo periodo compose il *Liber de obsidione Ancone*, dove narra — esaltando la "libertas" italiana — la vittoriosa difesa della città contro i veneziani e le soldataglie straniere. Tra i suoi numerosi trattati il più celebre è il "Boncompagnus" (detto poi *Rhetorica antiqua*), letto anche a Padova (1226 o 1227).

5) Nella lunga e sfortunata lotta contro i comuni lombardi Federico II aveva tentato di applicare anche ad essi le Costituzioni di Melfi.

6) Una chiesa intitolata a Papa Urbano, con annesso ospizio e grande monastero dei monaci di Praglia sembra sia stata eretta verso il 1202. Essa occupava gran parte dell'isolato tra le odierne vie dei Fabbri e via Caneve, mentre il monastero si affacciava su piazza delle Erbe. Soppresso il monastero, demolita la chiesa, nulla più restava che ricordasse la località; nel 1900 alla via venne dato il nome di S. Martino e Solferino (cfr. G. Saggiori, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova, 1972).

7) Il pavimento attuale della chiesa ricopre le tombe di antiche famiglie cittadine (Capodilista, Oddo, Mussato, del nostro Rolandino e di Angelo Beolco; cfr. Scardone, *De Antiquitate urbis Patavii*, Basileae MDLX, p. 232.

L'ARTE A BAGNOLI.

III. DAL SETTECENTO ALL'OTTOCENTO

FABRIZIO MAGANI

Widmann, in genere sensibili al collezionismo e al rapporto diretto con gli artisti contemporanei, incaricarono Gaspare Diziani e il quadraturista Francesco Zanchi di decorare una sala del palazzo di Venezia con una *Glorificazione del casato* (1755-60 ca.), raffigurata attraverso un trionfo barocco delle virtù familiari. Probabilmente subito dopo, l'allievo del Piazzetta, Giuseppe Angeli, sempre coadiuvato da Francesco Zanchi, affrescò (1760 ca.) nella villa di famiglia alla Riscossa di Mira (Venezia).

Ma è a Bagnoli dove si concentrano le imprese artistiche di maggior importanza, in gran parte spettanti alla volontà di monsignor Antonio Widmann (1669-1738), dedito alla carriera ecclesiastica con il ruolo di protonotario apostolico e vicedelegato di Bologna poi, durante il primo decennio del Settecento. Si può dire che l'apertura e gli interessi transregionali del prelado, attrassero nella cittadina artisti di rango, evitandole di restare chiusa all'interno di una cultura provinciale, e possiamo giudicare, inquadrando nel rapporto col mercato artistico di Bologna, l'acquisto da parte di Antonio Widmann di quadri di artisti emiliani come Giangioseffo del Sole, Raimondo Manzini, Giambattista Grati. Ma soprattutto l'arrivo a Bagnoli del bolognese Ercole Gaetano Bertuzzi (1664-1710) che la testimonianza di G. Zanotti (1739) dava attivo come decoratore nel palazzetto, dove il prelado era solito risiedere (*I Quattro Elementi*, ancora visibili).

Nel medesimo edificio, secondo G. Baruffaldi (1846), intervenne anche il ferrarese Antonio Felice Ferrari (1667-1720) dipingendo elaborati motivi ornamentali (perduti), probabilmente collaborando, secondo una prassi già avviata in palazzo Dolfin a Venezia e nella Biblioteca dell'Arcivescovado di

Alla villeggiatura Bagnolese di Antonio e Ludovico Widmann, nella vicina S. Siro si affiancarono importanti iniziative artistiche che culminarono nella riedificazione della chiesa e nel rinnovato arredo pittorico.

Fig. 1: G. Pittoni, *Diana sulle nubi* (Affresco della loggetta sud, scala del palazzetto, Bagnoli di Sopra).



Udine (1709-11 ca.), con Nicolò Bambini (1651-1739), al quale è giustamente assegnata una *Diana Cacciatrice*, affrescata questa volta nella villa antistante.

E allo stesso artista spetta una raffigurazione della *Fucina di Vulcano*, sopracamino di una stanza a nord del palazzetto, in quanto esprime una sintesi di elementi che sostanzialmente giocano in favore dell'ipotesi. Dalla fermezza formale alla definizione del disegno delle figure, superate, contro i rischi dell'accademia, da una capacità di calarsi in un sostrato dinamico di suggerimenti e ispirazioni passati a Venezia dalle novità di Luca Giordano, dai rapporti più stretti con la cultura emiliana, senza escludere il peso degli aggiornamenti di Sebastiano Ricci, dal quale sembra derivare l'angioletto in primo piano, di una tonalità calda e dorata.

Come si vede, la prima parte del XVIII secolo costituì un momento di particolare sviluppo artistico per Bagnoli, quando si consideri la spinta offerta dalla promozione di Antonio Widmann, che inoltre chiamò, com'è ormai noto agli studi, il francese Ludovico Dorigny (1710 ca.) e Giambattista Pittoni (1727) (Figg. 1-2).

Nel soggiorno in villa, inteso come esperienza di totale coinvolgimento di una società alla moda che nel trattenimento estivo sapeva trovare una dimensione felice e di brillanti relazioni, si riconosceva uno dei nipoti di Antonio Widmann, Ludovico (1719-1763), sposato a Quintilia Rezzonico, con la quale a Bagnoli, in villa, aveva creato uno dei più ambiti salotti estivi, dove tra l'altro più volte era stato invitato il commediografo Carlo Goldoni. L'eccentrico Ludovico aveva fatto allestire nel giardino della residenza bagnolese sedici statue dallo scultore padovano Antonio Bonazzo (1698-1763), raffiguranti soldati, in-

Fig. 2: L. Dorigny, *Le Ore che apprestano il carro di Aurora*, Affresco del palazzetto, Bagnoli di Sopra.



digeni, popolani ripresi in varie situazioni (siglate e datate [1742] dall'autore)¹.

Lo stesso Bonazza avrebbe fra l'altro progettato nel 1746 un nuovo altare con le statue laterali di San Pietro e San Paolo per la chiesa di San Michele, come risulta dalla firma e dalla data scolpite, riproponendo in tal modo la situazione che doveva caratterizzare l'interno dell'antico presbiterio, dove due santi dipinti erano disposti ai lati di un altare ancora tracciato in pianta.

È singolare come altri affreschi presenti in villa, raffiguranti *Balli campestri e Scene di seduzione*, accontentassero certamente il sentimento comico — teatrale di Ludovico Widmann.

Alessandro Andrea Pastò, un piccolo pittore di origine dalmata con mansioni di agente di fiducia, verso la metà del secolo interpretò, come già Bonazza aveva fatto, degli episodi tratti dalla dimensione contadina o più generalmente dalla vita di campagna (Fig. 3), affreschi che esprimono, attraverso le morfologie penetranti e caricate, la fisicità dei personaggi, cogliendone la verità del carattere. Concettualmente originati dalla pittura di genere di Pietro Longhi, gli esempi in questione mostrano tuttavia quanto abbiano in comune con la vitalità dell'ambito bagnolese, animato dal bizzarro temperamento di Ludovico Widmann e forse con lo spirito ironico e satirico di una cultura illuministica agli esordi, che superata, poteva generare la tagliente provocazione della caricatura, rivolta all'indirizzo di una società alle soglie del decadimento.

Le tappe successive delle vicende artistiche locali si possono far risalire alla nuova edificazione della chiesa di S. Siro, poco lontana da Bagnoli, dalla quale emergono tuttavia solo testimonianze per una storia recente a dispetto della ben più antica tradizione, risa-

lente al duecento tardo. Tralasciando i fatti edilizi, basterà ricordare il committente dell'impresa, Pietro Zaguri, che dopo aver preso contatti con l'architetto Ottone Calderari ed esaminato i suoi disegni, pronti dal 1765, si rivolse a Flaminio Minozzi (1735-1817), "dottissimo Architetto e Pittore Bolognese fatto allora espressamente venire a S. Siro", per fargli in realtà realizzare una sua invenzione.

L'intervento del Minozzi, comunque, si viene ad aggiungere alla poca nota attività in campo edilizio del maestro, mentre i disegni pervenutici dal ricco repertorio, lo fanno vedere elegante e fantasioso interprete della quadratura, contribuendo ad evolvere in chiave eclettica ed esornativa le creazioni illusionistiche della tradizione tardo barocca emiliana.

A S. Siro il bagnolese partecipò anche alla decorazione dell'interno della chiesa ("Una pittura a fresco architettonica, e regolare a norma del disegno"), campo nel quale era impegnato, come si può verificare nella chiesa di S. Giacomo dei Carboneri (Bologna, 1765), di ritorno da Roma nella sacrestia del Corpus Domini (Bologna, 1766) e più avanti nella cupola della chiesa di S. Filippo di Forlì (1780). I molti rimaneggiamenti patiti dagli interni di S. Siro non consentono che ipotesi, anche se la recente comparsa sotto l'intonaco dietro l'altare maggiore di tracce d'affresco raffiguranti delle colonne binate con basamenti, potrebbero documentare un più complesso impianto decorativo architettonico di gusto emiliano. Stando a questa ipotesi, sarebbe stato coperto poco tempo dopo la sua esecuzione, dalla soprastante raffigurazione ad affresco del patrono della chiesa, spettante a G.B. Mengardi, circostanza che non sorprende, dato che nel 1798, come risulta dal documento citato, continuavano delle polemiche sull'avanzamento

dei lavori della chiesa. Va comunque rimarcato per il Minozzi il coinvolgimento in terra veneta, essendo stato chiamato a dipingere prospettive e ornati nel soffitto del santuario della Madonna del Pilastrello di Lendinara (Rovigo, 1794 perduto)².

Ancora presente invece, come detto, l'opera di Giambattista Mengardi (1738-1796), pittore padovano che firmò un affresco ("I.B. Mengardi P.") sulla parete di fondo nel presbiterio, raffigurante il vescovo *S. Siro*, realizzato qualche anno dopo l'edificazione del nucleo portante della nuova chiesa (1773)³. Quasi certamente l'opera del Mengardi continuava nel soffitto del presbiterio dove si possono ancora identificare il *Trionfo della Fede* e le figure dei *Quattro Evangelisti* entro ovari laterali, certamente di fattura scadente e visibilmente ripassati a tempera, ma che dimostrano ancora lo stile del pittore padovano. A conferma dell'ipotesi è possibile fornire una perizia del dr. Eugenio Maestri risalente al 1894, redatta in occasione di alcuni lavori di ristrutturazione della chiesa: "È un peccato che in questa operazione si devano sacrificare le cinque buone pitture del Mengardi, ma si possono far riprodurre da qualche bravo artista sopra lucidi presi prima delle manomissioni e ciò con spesa abbastanza limitata"⁴.

Gli interventi ottocenteschi di un certo rilievo si possono invece assegnare ai pittori Giacomo Manzoni (1840-1912) e Francesco Bertolli, chiamati dal parroco Giuseppe Todeschini nel 1883 a dipingere rispettivamente il soffitto principale con la *Gloria di San Siro* e i *Quattro Evangelisti* a figura intera disposti agli angoli dell'aula e forse la fascia con teste di santi che corre lungo il perimetro superiore della chiesa.

Non molto si può dire del poco noto Bertolli, stando alle fonti venute da



Lugano a Padova lasciandovi "saggi non dubbi del proprio valore nell'ornato e nell'arte prospettica"⁵. Uno spirito senza molta fantasia in realtà, la cui assenza di pretese si traduce in una sommessa continuazione dei brani del Mengardi in un clima di bottega, probabilmente capeggiata dal Manzoni. Artista eclettico questi, impegnato anche nel campo delle arti applicate avendo fondato a Padova la "Società per la Fabbricazione delle ceramiche artistiche" presso l'ex Convento di S. Maria della Misericordia in Prato della Valle, che contribuì con la sua opera al recupero ottocentesco dell'arte di Giambattista Tiepolo copiandolo molto e a cui si ispirò anche nel soffitto a S. Siro, cercando di renderne gli effetti di ariosità e di leggerezza nel volo degli angeli, così com'è possibile riscontrare in altre decorazioni che gli spettano nella chiesa dell'Assunta del Bassanello (Padova, 1907) e dell'Immacolata di Padova⁶.

Per ragioni stilistiche si può assegnare al Manzoni anche la tela raffigurante *Cristo mostra il sacro cuore a San Francesco*, adattata ad un antico altare tardoseicentesco, spettante probabilmente ad una confraternita del Santo per la presenza di una piccola statua che lo raffigura sul paliotto.

Una rara presenza è costituita infine da un dipinto della padovana Elisabetta Benato Beltrami (1812-1888) collocato nel secondo altare di sinistra seicentesco, simile al primo, già segnalato nel 1858 e raffigurante la *Madonna con bambino, San Siro altro Vescovo*¹⁷. La pittrice educata presso l'Accademia veneziana si cimentava soprattutto nel campo del ritratto e sulle interpretazioni desunte dai grandi maestri, soprattutto del Quattrocento e del Cinquecento, come risulta dal nostro esemplare che incontra il gusto di un generico purismo devozionale. □

Per una maggiore documentazione si rinvia a F. Magani, *Il collezionismo e la committenza della famiglia Widmann, Patrizi Veneziani, dal Seicento all'Ottocento, in Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Volume XLI - Fasc. III 1989, pp. 57-86, per una più estesa trattazione.

1) Altri gruppi mitologici e allegorici fanno parte dell'arredo classico del giardino veneto barocco, quindi non si può escludere appartenessero ad un allestimento precedente all'arrivo di Bonazza. Una lapide marmorea posta originariamente all'interno della villa con data 1706, non più esistente (I. Salomonio, *Inscriptiones Patavinae Sacrae et Profanae*, Padova 1708, p. 149), testimoniava l'esistenza di un giardino fatto di un labirinto, di una collina ed altre delizie al cui artificio potevano prendere parte anche le figure mitologiche. L'iscrizione era dedicata al "Genio di Rusticae Hospitalitatis Ludovicus et Joannes Fratres Vidman", Ludovico III (1671-1729) e Giovanni III (1673-1739), responsabili della realizzazione. Si trattava di due pronipoti del primo Ludovico (1611-1674), lo stesso ad avere voluto sulla piazza antistante alla villa il pozzo (1670) e la colonna sormontata dalla statua raffigurante la *Madonna* (1669), ora trasferita in giardino e sostituita da una copia del cremonese Arturo Ferraroni (1921).

2) Archivio Comunale di Bagnoli, Busta 117. O. Calderari, *Disegni e scritti d'Architettura di Ottone Calderari*, Vicenza 1808, pp. 4-5. La chiesa era conclusa nel 1773 a "spese del comune": G. Gloria, *Il territorio di Padova illustrato*, Padova 1862, p. 241. L'autore si firma "Flaminio Minozzi. Architetto e Pittore" in un disegno del Cooper Hewitt Museum di New York (A. Hyatt Mayor, *Architectural, Ornament, Landscape and Figure drawings*, Catalogo, Middlebury 1975, p. 29, n. 24. R. Roli,

Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi, Bologna 1977, p. 278; E. Rizzoli, D. Lenzi, A. Ottani Cavina, *L'Arte del Settecento Emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio*, Catalogo, Bologna, 1979, pp. 36-38, 141-142, 199, 236-237. P. Brandolese, *Del Genio de' Lendinaresi per la pittura e di alcune pregevoli pitture di Lendinara*, Padova 1795, p. XXVIII (cfr. Edizione a cura di V. Sgarbi, Rovigo 1990 p. 213).

3) L. Olivato, *Pittori e pubblici periti a Padova nel '700. Due elenchi inediti (con un nuovo documento su G.B. Mengardi)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova" LXVIII, 1979, pp. 101-102. G. Pavanello, *L'attività di Giambattista Mengardi a Padova*, "Padova e la sua provincia" XX, 1974, pp. 4-6 e 8, fig. 7; G. Pavanello, *Gli affreschi di palazzo Maldura a Padova*, "Arte Veneta" XXIX, 1975, p. 264. P.L. Fantelli, *Altri dipinti di Giovanni Battista Mengardi*, "Arte veneta", 1984, pp. 119-124.

4) Archivio Comunale di Bagnoli, Busta 117.

5) G. Nofrate, *Appunti per una storia di San Siro*, Manoscritto depositato nella canonica e della chiesa. N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, pp. 33-34.

6) L. Rizzoli J., *Il pittore padovano Giacomo Manzoni (1840-1912)*, Venezia 1915, pp. 1-7 e 11. Interviene inoltre affrescando nella Cattedrale di Conselve (cfr. A. Salmasso, *Conselve Storia e Antologia*, Conselve 1976, p. 128.

7) Pietrucci, *Biografia degli artisti*, pp. 29-30. C. Re, *Una ritrattista padovana dell'Ottocento: Elisa Benato Beltrame (1813-1888)*, "Estratto dal Numero Unico del I Centenario del museo Civico di Padova". P. Toldo, *Precisazioni biografiche su artisti padovani*, "Bollettino del Museo Civico di Padova" XLIV, 1955, p. 3.

I FRATI OSPEDALIERI ANTONIANI NELLA PADOVA DEL SECONDO TRECENTO

MAURO TESTOLIN

Nel 1349 fece la sua comparsa a Padova un ordine che stava vivendo in quel periodo il massimo splendore della propria storia: l'ordine ospedaliero di S. Antonio di Vienne.

Esso derivava il proprio nome da Antonio l'eremita, il grande santo egiziano vissuto tra III e IV secolo, le cui reliquie, rimaste nel paese d'origine per molto tempo, sarebbero state portate, secondo la tradizione, prima a Costantinopoli e poi in una sperduta località della diocesi di Vienne, la Motte-aux-Bois o Motte-St. Didier, poi detta S. Antoine en Viennois, nel Delfinato francese, in una vallata laterale dell'Isère. Tale ultima e definitiva traslazione avvenne, secondo una tradizione solo parzialmente verificabile, attorno al 1070 per opera del nobile Jocelyn, pellegrino in Terra Santa e signore di quei luoghi¹.

L'ordine trae la propria origine dalla fama taumaturgica che le reliquie guadagnarono presso i fedeli che sempre più numerosi vennero a St. Antoine per venerarle e per ottenere guarigioni, in particolare contro una malattia detta fuoco sacro o, appunto, fuoco di S. Antonio, peraltro diversa da quella che, con lo stesso nome, colpisce al giorno d'oggi. Si trattava infatti di un'intossicazione provocata dall'assunzione per un lungo periodo di segale cornuta, che provocava restringimento dei vasi sanguigni e, nei casi più gravi, la necrosi e la perdita di alcune estremità del corpo². I frati ospedalieri antoniani, inizialmente dei laici devoti, fin dagli inizi del XII secolo avvertirono la necessità di fornire assistenza ai pellegrini ammalati convenuti in St. Antoine e affinarono col tempo e con l'esperienza delle capacità terapeutiche tali da assicurare all'ordine una notevole anche se non uniforme diffusione in quasi tutte le regioni europee, Italia compresa³.

Ripercorriamo le vicende dell'ordine di S. Antonio di Vienne, molto diffuso e famoso nel medioevo per la cura del cosiddetto "fuoco di S. Antonio". Alla metà del XIV secolo esso pose piede anche a Padova dove costruì una chiesa tuttora esistente.

Affreschi nell'interno della chiesa di S. Antonio di Vienne.

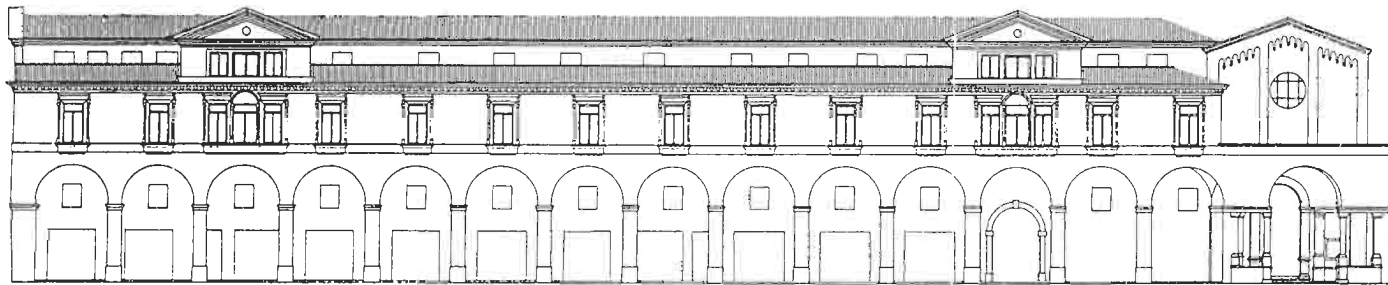


Nel corso del XIII secolo l'ordine ottenne importanti riconoscimenti culminati nel 1297 con l'erezione ad abbazia della sede centrale di St. Antoine per volontà di papa Bonifacio VIII⁴.

Questo periodo di splendore continuò durante la permanenza del papato ad Avignone (1305-1378). In seguito manifestò una lenta ma progressiva decadenza, causata da una serie di fattori, quali la diminuzione dell'incidenza del "fuoco di S. Antonio", il rilassamento della disciplina all'interno di molti conventi e la soppressione in diverse città dei piccoli ospedali di origine medioevale a favore di un unico ospedale cittadino più adeguato ai nuovi bisogni⁵. Il declino dell'ordine continuò a lungo fino al 1775, quando i frati rimasti confluirono con gran parte dei loro beni nell'ordine di Malta.

A Padova, gli ospedalieri antoniani fecero la loro comparsa nel 1349, più precisamente il 31 maggio di quell'anno quando tale Leopoldo Giustiniani, abitante in contrada S. Leonardo, donò al frate fiorentino Giotto degli Abati, priore dell'ordine a Venezia, dove esso era presente da circa tre anni, un terreno per costruire la chiesa e l'ospedale di S. Antonio di Vienne. Altri possedimenti lì vicino e presso Arlesega furono offerti dallo stesso Leopoldo per sostenere la costruzione e permettere il mantenimento di due frati, che dovevano risiedere costantemente sul posto, secondo la volontà del donatore. Sappiamo tutto ciò dal documento di donazione in cui si dice che nel giorno in cui essa avvenne (era la Pentecoste) fu celebrata sul luogo la messa e fu benedetta la prima pietra, che il donatore teneva in mano, presenti i testimoni dell'atto notarile ed una numerosa folla⁶.

Ciò che rende ancora più interessante questa fondazione è il fatto che la



chiesa, costruita negli anni successivi, esiste tuttora; si tratta infatti della chiesetta annessa al collegio universitario "Don Mazza", posta in via Savonarola. L'attuale edilizia del collegio è stata realizzata nel secondo dopoguerra sul luogo dove sorgevano il convento e l'ospedale antoniano, le cui strutture, già molto rimaneggiate nel corso dei secoli, furono distrutte dai bombardamenti dell'ultimo conflitto. L'impianto della chiesa rimase invece nel complesso quello originale pur tra gravi distruzioni che colpirono in particolare gli affreschi, ora in gran parte perduti.

Le fasi di costruzione della chiesa sono ancora poco conosciute anche se ulteriori studi potranno forse fornire informazioni utili.

Il 28 settembre di quello stesso 1349, pochi mesi dopo la benedizione della prima pietra, un decreto del signore di Padova, Giacomo da Carrara, in deroga a precedenti disposizioni sulla limitazione delle proprietà ecclesiastiche, approvò la donazione e la costruzione della chiesa, definita "incoata et fienda", cioè iniziata ma ancora da terminare⁷. Alcuni anni dopo, nel 1356, il successore Francesco il Vecchio da Carrara decise di fissare un limite alle proprietà dei frati antoniani in Padova e nella campagna imponendo loro un reddito annuo che fosse inferiore alle 200 lire e permettendo così al priore di Venezia Giotto degli Abati, nel successivo 1358, l'acquisto di circa 35 campi di terreno presso Bosco di Rubano a favore della filiale padovana i cui possedimenti restarono comunque al di sotto dei limiti fissati⁸.

Ma più del favore signorile e del rafforzamento patrimoniale contribuì alla costruzione della chiesa l'apporto dato dai soci della confraternita laicale di S. Antonio di Vienne, costituitasi con i propri statuti del 1353⁹ e ar-

rivata ad avere, probabilmente entro pochi anni, quasi 500 aderenti. I loro nomi sono scritti nella matricola, distinti per l'appartenenza ai quartieri del Duomo, delle Torricelle, di Ponte Mulino e di Ponte Altinate¹⁰; alcuni hanno indicazioni di provenienza e di attività lavorativa. Il primo socio dell'elenco di Ponte Mulino era proprio quel Leopoldo Giustiniani, autore della donazione del 1349; vi sono nominati anche frate Giotto (che però doveva risiedere prevalentemente nel convento di Venezia) ed un certo frate Bonaccorso "rector ecclesie et hospitalis".

Negli statuti si fa già riferimento alla chiesa ed all'ospedale, anche se è probabile che la loro costruzione fosse ancora ben lontana dal completamento. Si stabiliva infatti che il 17 gennaio (festa di S. Antonio abate) tutti i soci dovessero partecipare alla processione annuale che partiva dal palazzo del Comune e giungeva fino alla chiesa portando un candelotto di cera che veniva depositato in offerta. Una disposizione comunale del 17 gennaio 1354 prevedeva inoltre che a detta processione partecipassero anche il podestà cittadino e le altre fraglie, portando tutti l'offerta in cera che doveva essere raccolta "per homines fratres sancti Antonii" a sostegno dell'ospedale dei poveri di detta Chiesa¹¹.

Negli stessi statuti veniva inoltre fatto obbligo a tutti i soci di partecipare ogni seconda domenica del mese alla messa nella chiesa di S. Antonio di Vienne (che quindi risulta a questa data per lo meno officiabile) e alla successiva riunione della confraternita, per la cui validità peraltro bastava la sola presenza di 32 aderenti.

In una di queste riunioni mensili, nel successivo 1364, i soci, presenti in gran numero, decisero di impegnarsi collettivamente ad ampliare la chiesa,

che evidentemente a quel tempo non aveva ancora strutture definitive. Si stabilì inoltre che fosse tenuto, a cura dei massari della fraglia, un registro per gestire meglio le entrate e le uscite, oltre che per tramandare la memoria dei benefattori.

È proprio dal primo foglio di tale registro, tuttora conservato¹², che tali decisioni ci sono note. In esso fu anche scritto che una prima donazione di calce e pietre per un valore di 100 lire era stata fatta "pro anima Pietri a ferro capsoris" (cioè cambiavaluta) da Bartolomeo Piacentini da Parma, vicario del carrarese e già presente alla redazione dei decreti sovracitati di Giacomo e Francesco il Vecchio che avevano autorizzato la costruzione della chiesa e le acquisizioni di beni fondiari.

Il registro continua poi segnalando le entrate, (determinate dalla vendita della cera raccolta dopo la processione del 17 gennaio e da altre offerte di soci), e le spese, quasi esclusivamente riguardanti il pagamento di materiali da costruzione (sabbia, legname, pietre, calce) e di giornate lavorative. Interessanti i parziali pagamenti ad un certo Rovolone motivati "pro parte solucionis destructionis capele", cioè per la distruzione del precedente edificio o di una parte di esso (quella absidale) per giungere al suo ampliamento.

Le registrazioni continuarono negli anni successivi fino al 1399, anche se in modo non sempre omogeneo (a causa probabilmente del cambiamento dei massari, che avveniva ogni sei mesi o, più spesso, ogni anno).

Il registro resta una importantissima fonte tuttora quasi inesplorata per seguire i lavori di costruzione della chiesa e l'impegno riversatovi da molti padovani del secondo Trecento. □

1) Queste vicende leggendarie sono narrate in un testo anonimo, la *Translacio sanctissimi confessoris Anthonii abbatis et heremite a Constantinopoli in Viennam*, redatto attorno al 1200 e riedito dal bollandista P. Noordeloos in "Analecta Bollandiana" 60 (1942); esso è parzialmente consultabile anche in J. Bollandus, *Acta sanctorum ianuarii*, II, Antwerpen 1643 (oppure nell'edizione veneziana del 1734), che riporta anche notizie ricavate da altre fonti.

2) E. Adami, *Farmacologia e farmacoterapia*, Milano-Varese 1963, p. 796-808. La segale cornuta era un fungo così chiamato perché si sviluppava, in special modo nelle annate piovose, come un'escrescenza sopra la spiga di segale, con una forma simile anche ad uno sperone di gallo (*ergot* in francese, da cui ergotismo, altro nome con cui la malattia era conosciuta).

3) Nella cura del fuoco di S. Antonio deve essere stata decisiva l'alimentazione che gli ospedalieri fornivano ai malati. Molto importante doveva essere in tale dieta la carne dei maiali che l'ordine allevava valendosi del diritto di lasciarli vagare per le vie perché fossero nutriti dalla carità popolare (dagli abusi nacquero l'espressione "porco di S. Antonio", per definire lo scroccocone); l'animale divenne così anche una costante nella iconografia del Santo, assieme al bastone e al campanello.

4) Sull'origine e lo sviluppo dell'ordine cfr. A. Mischlewsky, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Köln-Wien 1976; importanti, specie per l'ambito italiano, i contributi di I. Ruffino.

5) Sul fenomeno delle concentrazioni cittadine degli ospedali cfr. E. Nasalli Rocca, *Il diritto ospedaliero nei suoi lineamenti storici*, Milano 1956, p. 78-84.

6) Il documento originale in pergamena è all'Archivio di Stato di Venezia, *S. Antonio di Castello*, busta 19; una copia cartacea più tarda è presente all'Archivio di Stato di Padova, *S. Antonio di Vienna*, busta 1.

7) Vedere nota 6.

8) Vedere nota 6.

9) Sono stati pubblicati da G. De Sandre Gasparini, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel medioevo. Testi, studio introduttivo e cenni storici*, Padova 1974, p. 155-172; l'edizione è tratta dal manoscritto conservato nell'Archivio di Stato di Padova, *Esposti*, vol. 15, f. 15-23. A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 493), afferma che ai suoi tempi la confraternita era ancora esistente, anche se con entrate inferiori rispetto al passato.



N. In nomine Amen. Intra menses octiduo... *[The text continues in a dense Gothic script, describing a historical document or statute.]*

Postquam autem... *[The text continues, detailing specific provisions or regulations.]*

In nomine domini Amen... *[The text continues with another section of the document.]*



In nomine domini Amen... *[The text continues with a final section.]*

10) La matricola dei soci, ancora inedita, è contenuta nello stesso volume manoscritto degli statuti (v. nota precedente), ai ff. 27-35.

11) Anche il testo di tale disposizione comunale è contenuto, in copia autentica, nello stesso volume degli statuti, al f. 36.

12) È il manoscritto B.P. 1449 della Biblioteca Civica di Padova.

Archivio di Stato di Venezia, *S. Antonio di Castello*, busta 19: Originale dell'atto con cui Giacomo da Carrara, signore di Padova, approva la donazione fatta da Leopoldo Giustiniani al frate antoniano Giotto degli Abati (Padova, 28 settembre 1349). Lo stesso fondo conserva altra copia di quest'atto (busta 85); altra ancora l'Archivio di Stato di Padova (S. Antonio di Vienna, busta 1).

NOTE PER UN RITRATTO DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO (IV)

GIUSEPPE MESIRCA

Malipiero amava profondamente la natura. La considerava un Eliso, anche se di continuo minacciata, sempre prodiga a fornire a chi le sapeva cogliere innumerevoli idee musicali, che non erano peraltro da confondersi con le pedissequi riproduzioni onomatopoeiche delle sue voci, tali e quali giungevano all'orecchio (canto d'uccelli, fruscio di fronde mosse dal vento, scroscio dell'acqua) come le intese Respighi nei suoi poemi sinfonici, ma considerate quali fonti di puri motivi sonori, utili per la costruzione di una sonata, di una sinfonia, di un concerto.

Le sue *Impressioni dal vero*, pezzi sinfonici, del 1910, e così quelle con lo stesso titolo del 1915 e del 1922, possono trarre in inganno per la loro definizione "pittorica" e non musicale che le distingue, e che richiama Monet e quel suo quadro *Impression. Soleil levant* esposto chez Nadar nel 1874, emblema non voluto della *nouvelle peinture* in via di affermarsi.

Se mai vogliamo restare nel campo della pittura, che Malipiero ben conosceva da esperto amatore, sia attraverso le sue amicizie con Marius Pictor, Gino Rossi, Semeghini, Medardo Rosso, secondo lui più pittore che modellatore di cere, Henry Edmond Cross, conosciuto a Parigi, sia dagli intimi rapporti con Alfredo Casella e Goffredo Petrassi, ambedue collezionisti di dipinti moderni (vedi il ritratto di Casella di Felice Casorati), con Arnold Schönberg, intenso ritrattista sulla scia dell'espressionismo di Kokoschka, sia da appassionato raccoglitore di stampe veneziane del Settecento (i suoi bellissimi Canaletto!), possiamo collocarlo, nei confronti dell'impressionismo, in quel tenace proposito di Cézanne di "solidificarlo", di sottrarsi al dato naturalistico, di creare una nuova realtà, retta da proprie leggi, in una sintesi formale che non tien conto del lato

Si conclude la rivisitazione del grande musicista attraverso pagine diaristiche su alcuni tratti singolari della sua personalità.



emotivo e contingente, e apre così la strada al cubismo di Picasso e di Braque.

Così, alle *Impressioni dal vero* del 1910, al fine di bandire definitivamente la "falsa interpretazione" che egli si fosse legato a intendimenti extramusicali nell'interpretare il canto del capinero, del picchio e del chiù, aggiunge questa noterella nel 1942:

"Il *Capinero* è un'impressione nostalgica, ma abbastanza luminosa. Nel *Picchio* è più indefinita, qua e là apparisce qualche spunto che ha del macabro. Nel *Chiù* l'equivoco non è più possibile: è questa un'impressione notturna nella quale la luna non riesce a rompere il silenzio delle tenebre".

Esiste poi di lui un appunto scritto a Venezia nel luglio del 1942:

"Riuscii a strappare dalle mani crudeli di un piccolo delinquente un povero grillo che chiusi entro un boccale di vetro abbondantemente provvisto di insalata fresca. Il canto del grillo esiliato in una città di acqua e di pietra mi trasporta lontano: immagino prati, boschi, montagne. È un canto che certamente dispiace a quelli che vivono fra pareti non trasparenti, in uno spazio molto più angusto di quello riservato ad un povero grillo prigioniero in un vaso di Murano".

Naturalmente, non può esimersi, pur con qualche riserva, di ricordare Oliver Messiaen e il suo trattato: "*Technique de mon langage musicale*":

"Messiaen è un mistico, che talvolta s'intrattiene troppo in sacrestia, però quando egli si abbandona alla musica, per esempio al canto degli uccelli, è inutile leggere le spiegazioni sulla sua tecnica per entrare nel suo mondo altamente poetico". Più che i tuoni e gli scrosci della tempesta della *Pastorale* di Beethoven e del *Guglielmo Tell* di Rossini, lo affascina la densità del suo linguaggio metafisico.

Col sopraggiungere della primavera del 1968, stabilitosi tra me e Mali-

piero un rapporto più che cordiale, intimo e confidenziale, complice la moglie Giulietta, donna di estrema disponibilità, nume benefico e aiuto prezioso nel suo lavoro instancabile di compositore dalla vena mai spenta, col procurargli in un battibaleno manoscritti, documenti, lettere di insigni musicisti e direttori di orchestra di tutto il mondo riposti nel suo immenso archivio, se mai ce ne fosse stato bisogno, proposi al Maestro di uscire all'aperto per "fare quattro passi". Per invogliarlo, gli mostrai di là dai vetri chiusi della piccola finestra che si affaccia sulla valle sottostante la luce soave, tra il roseo e il dorato, la luce prodigiosa di Cima da Conegliano e di Giovanni Bellini, sospesa sugli ulivi e sui ciliegi in fiore, che è quella dell'aurora o d'un crepuscolo appena incominciato.

Per la precisazione, due o tre volte al mese si recava a Venezia a causa dei suoi impegni alla Fondazione Cini quale direttore artistico dell'edizione di tutte le opere di Antonio Vivaldi, iniziata nel 1947. Dei centocinquanta concerti già pronti, ben 112 erano stati curati da lui. Dopo i XVI tomi delle composizioni il "divino Claudio", il misterioso "prete rosso", che non diceva messa ed era accompagnato nei suoi viaggi da belle dame pietose, prediletto da Bach, occupava tutti i suoi pensieri.

Partiva nelle prime ore del pomeriggio a bordo di una vecchia auto presa a noleggio, guidata da un anziano conducente, sempre lo stesso, che conosceva la sua fobia delle corse veloci e dei sorpassi spericolati. Forse in cuor suo invidiava quel viaggio da Vienna a Praga di Mozart per allestire il *Don Giovanni*, avventuratosi su una diligenza tirata da quattro cavalli, narrato in un delizioso racconto di Möricke.

Come se presagissero l'allontanar-

si, pur temporaneo, del loro padrone, cani e gatti perdevano già dal mattino l'abituale allegria, rifiutavano il cibo, e si rannicchiavano, muti e silenziosi, tristissimi, in cantucci remoti.

Malipiero trascorreva a Venezia tre o quattro giorni al massimo, alloggiato in quell'arabico interno dell'Hôtel Danieli, caro al Pictor Maximus Giorgio De Chirico, e spesso cenava in casa del Conte Cini, a San Lio, suo amico e coetaneo, servito su vasellame d'oro fino, come nei banchetti di Paolo Veronese.

Ma tornando alla primavera del 1968, il Maestro accondiscende alla mia proposta di uscire dal suo "antro", a patto che lo accompagnassi anzitutto a fare una visita al vecchio parroco del Duomo, che non incontrava da parecchi anni, quasi per sciogliere un voto. E dopo la visita, prima di far ritorno giù per la ripida discesa del Forst Vecchio, volle rivedere la pala giovanile del Lotto, ricordandomi che parecchi anni avanti s'era incontrato con Bernard Berenson, giunto apposta ad Asolo dai *Tatti* per approfondire e chiarire taluni punti ancora in sospeso riguardanti la bellissima ed enigmatica tavola, oggetto di un suo studio non ancora concluso. Gli fece l'impressione di trovarsi *vis-à-vis* col proustiano Monsieur Swann della *Recherche* nel suo elegantissimo vestito di leggera, candida lana, cappello di panama, scintillante monocoloro all'occhio destro, corta barba rossiccia al mento.

Nei giorni successivi si progettò di scendere nel giardino. Mi confessò che non ci andava da parecchi mesi, forse da anni, e ne compresi la ragione al ricordo di quanto aveva scritto in un passo di *Ti co mi e mi co ti, soliloqui di un veneziano*:

"Vorrei uscire, potrei forse scendere nel giardino: il giardino dei supplizi; un altro rosaio morente! Quando arrivarono i pri-

mi rosai fu giorno di festa, il messaggio veniva dalla Francia, i rosai di Lione sono famosi. A poco a poco ritornerà il deserto, lo sterpaio, chè nessuno cura più nè i fiori nè il povero roseto abbandonato".

Per la verità, lasciato a se stesso (e più che dall'incuria da un preciso desiderio del Maestro di non offendere la natura con tagli o abbattimenti dei suoi figli, da lui ritenuti sacri e inviolabili) aveva assunto il magico e fascinoso aspetto della selva selvaggia di dantesca memoria. Cipressi altissimi (mancava il centenario cipresso, il più vecchio di Asolo, colpito dalla folgore), cespugli di alloro e di bosso in intricati abbracci, edera che straripava e invadeva i viali, querce e castagni e ulivi di età venerabile, ormai perduta nel tempo, che ricoprivano l'intera conca della vallata, sin quasi ai margini della pianura che si intravedeva laggiù, immersa nella prime nebbie della sera.

Veniva il batticuore nel pensare che all'ombra di queste piante, allo stormire di quelle fronde, passeggiassero e, nelle soste, discorressero personaggi della statura di Strawinski, Schönberg, Alban Berg, De Falla, Casella, Petraschi, Bontempelli, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, e altri ancora, nonchè letterati, concertisti, scenografi, registi, cantanti, ecc., stimolati, pungolati, contraddetti, derisi, ma anche, se necessario, compresi sino in fondo nelle loro ragioni e problematiche, da quel bizzarro e paradossale anfitrione, amaro, scettico, ma a un tempo umano e generoso come pochi esistevano al mondo verso chi lo meritava. E qualcuno poteva illudersi che in pieno Novecento fosse risorta per miracolo in quella selva la corte cosmopolita e variopinta della Regina Cornaro e che il Maestro avesse assunto allora (e dal *Il Marescalco*, commedia in due atti di P. Aretino, aveva nel marzo del 1968 composto una scena

unica) la "maschera" dell'Aretino, anche se la sua immagine esteriore non corrispondeva al ritratto in ricche vesti di seta fiammante a lui eseguito dall'amico e sodale Tiziano.

Ma una riprova quanto mai eloquente del suo amore per gli animali, (anch'egli preso dal dubbio espresso nel '500 da Montaigne: "Quando mi trastullo con il mio gatto, chi sa che non sia io il suo passatempo più di quanto lui lo sia per me" e riteneva, fra l'altro, che "gli animali fossero in grado di parlarsi tra di loro", ma che gli umani, l'*homo sapiens*, "non potessero comprenderli", e dall'altro dubbio, ancor più calzante e inquietante nutrito da Ezra Pound: "Se osservo le curiose abitudini dei cani, concludo con certezza che l'uomo è un animale superiore. Se osservo le curiose abitudini dell'uomo, deve confessarlo, amico, che resto perplesso"), me l'offrì l'estate successiva, mentre camminavamo per uno di quei sentieri fatati assieme alla moglie e a un amico, quando fummo colpiti da uno stridio disperato che proveniva da un cespuglio. Non ci fu difficile scoprire che si trattava di un passerotto quasi implume, forse caduto dal nido, ancora inesperto del volo e per di più affamato. Raccolto non senza difficoltà a causa del groviglio dei rami e dei suoi tentativi di fuga che lo portavano lontano, in recessi sempre più impervi, Malipiero lo tenne con delicatezza nel pugno semichiuso sino alla fine del sentiero, là dove sorge la casa dei Rostirolla, i fidi coloni dalle abitudini patriarcali, dei quali parla in un elzeviro del 1970, intitolato *Sinfonia pastorale*, un inno alla vita rustica, georgica, con il "latte squisito", il "vino straordinario" l'"orto esemplare". Qui giunti, egli impartì ordini precisi ad un loro vispo ragazzo come racchiudere il passero in una gabbia e nutrirlo a dovere. In una mia visita di al-

cuni giorni dopo, seppi che il passero, purtroppo, era morto nonostante le cure eseguite alla perfezione. Mi chiesi, allora, se non fosse stato il caso d'intonare la malinconica cantata *Passer mortuus est*, da Catullo, per 4 voci miste, a cappella, composto da Malipiero nel 1952.

Intanto gli anni trascorrevano inesorabili, ma sembrava che il Maestro non fosse nemmeno sfiorato dal loro incalzare, e continuava a comporre e a scrivere nelle solitarie notti asolane, anche se, come dichiara nel suo ultimo taccuino inedito, trovato dopo la sua morte:

"Io non so se quello che scrivo per me possa trovare un lettore, ma ciò non mi interessa... L'egoista è quasi sempre un povero di spirito, invece l'uomo convinto è padrone di se stesso, è sempre sommerso dalla incomprendimento... Ciò nonostante una pace apparente ora credo di averla conquistata, essa è falsa e illusoria di fronte al prossimo, per me è reale e mi dà la forza di continuare sulla via che mi sono imposto".

Quindi un amore inesausto per la vita, sospetto per gli uomini, fiducia assoluta nella giustezza del cammino intrapreso sin da quando nel torrido agosto del 1902 il ventenne Malipiero chiedeva di consultare nella Biblioteca Marciana il manoscritto dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, e proprio nel momento in cui il melodramma ottocentesco era "ufficialmente riconosciuto come espressione nazionale", e quasi per un magico richiamo della sorte "cercava dunque la linfa di che alimentare l'interiore forza spirituale e creatrice di cui si sentiva conscio" al dire di Guglielmo Barblan.

Lo testimoniano, oltre ai numerosissimi lavori teatrali, le undici sinfonie, gli otto quartetti per archi, i sei concerti per pianoforte, la serie degli otto *Dialoghi*, le cantate, le trascrizioni di musiche italiane tra il XVI e il XVIII sec., per ricordare soltanto una

parte della sua indefessa attività che gli ha valso la nomina di membro del National Institute of Arts and Letters di New York, il solo italiano con Benedetto Croce.

E nel luglio del 1968, a ottantasei anni d'età, compone *Gli eroi di Bonaventura*, dramma musicale in due atti, un prologo a sette quadri, col quale intende riassumere e concludere quel teatro sintetico e antipsicologico, visionario, dove i personaggi "apparissero come marionette facenti parte del teatro di Bonaventura e che ad ogni loro apparire avessero una parte equivalente al loro ruolo".

Alla sua prima rappresentazione a Milano, alla Piccola Scala, il 7 febbraio 1968, volle che anch'io assistessi, in una città in preda al caos serale per lo sciopero dei mezzi pubblici, ultima nemesi verso colui che era perseguitato dalla "ossessione delle maschere". Bonaventura è infatti un personaggio autobiografico:

"Guai se le maschere mi abbandonassero. Le vedo in folla danzare attorno a me, vorrei ghermirne una per vedere la sua vera faccia. L'uomo si veste con stracci multicolori e si copre la faccia con la maschera per fingersi gaio e amoroso, mentre il teschio ghigna di nascosto e mai può staccarsi dal volto... Io non mi tolgo la maschera e recito la mia commedia".

E nel '69 ecco il *Concerto per flauto e orchestra* dedicato a Severino Gazzelloni, per Mario Messinis una riprova della sorprendente "giovinezza" del compositore, in un versante altre volte definito "scarlattiano":

"Anche qui non più le larghe meloee vocalistiche da sempre predilette, ma decorsi instabili, che però sottendono un risentimento ipocondriaco. Uno Scarlatti, dunque, che dichiara il volto effimero della propria ostentata brillantezza, coinvolto nell'inevitabile rovello pessimistico del musicista, che qui affiora in improvvise pause riflessive, in arresti subitanei del discorso: uno Scarlatti, insomma, che assu-

L'OPERA

DI GIAN FRANCESCO

MALIPIERO

SAGGI DI SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI

CON UNA INTRODUZIONE DI

GUIDO M. GATTI

SEGUITI DAL CATALOGO DELLE OPERE

CON ANNOTAZIONI DELL'AUTORE

E DA RICORDI E PENSIERI DELLO STESSO



me quasi un timbro allucinatorio. Ai guizzi, ai baleni si alternano passi quasi di bizzoso stile recitativo, così come amavano fare gli antichi toccatisti, che alla gioia acrobatica del virtuosismo alternano soste cantabili...".

A questo arditissimo lavoro Malipiero ha premesso un *Preludio*, anzi una lunga cadenza solistica, sette od otto minuti circa di musica, che possono avere una vita autonoma, un brano per flauto solo, e basta. Ed è appunto in questo preludio, "destinato a figurare in una ideale crestomazia malipieriana", che Messinis, come per il pezzo orchestrale *Omaggio a Belmonte*, mette in guardia taluni "ragionieri della dodecafonia" che vi possono trovare stilemi seriali, a riprova di chissà quali tardive conversioni.

Non ha scritto forse il Maestro nei suoi *Pensieri*:

"Tutte le rivoluzioni che precedettero la dodecafonia (compreso il wagnerismo e il debussismo) sono pacifiche esagerazioni di sistemi preesistenti. Pure i dodici suoni esistono da sempre, solo che è pericoloso giocare con essi come fanno i bambini quando imparano a contare facendo scorrere palline multicolori infilzate su fili di ferro. Il filo sul quale cammina la dodecafonia è fragilissimo".

Ma forse egli, pur nemico acerrimo d'ogni "sistema", a Schönberg preferiva Alban Berg nella sua aspirazione a non chiudere totalmente i conti col passato, a recuperare le forme e taluni stilemi armonici (e la allucinata *Pantea* malipieriana del lontano 1919, dramma sinfonico per una sola danzatrice, baritono, coro e orchestra, non può per certi versi considerarsi l'archetipo della *Lulù* berghiana?) e Anton von Webern per la sua aspirazione alla nettezza del suono, al rapporto simmetrico tra pausa e ritmo, tutto scarlattiano, geometricamente intesi come Kandinskij e Mondrian nella loro pittura astratta.

Ed è allo scoccare dei novant'anni

che butta giù di getto quel mirabile racconto che inizia ed entra nel discorso come nell'attacco di una sinfonia:

"In un afoso pomeriggio d'estate, all'aperto, ma all'ombra, mi abbandonai al sonno. Mi svegliai quando m'investirono (dimenticai che la terra girava) i cocenti raggi del sole d'agosto. Grande fu il mio stupore: migliaia e migliaia di formiche giravano intorno a me. Perché? Forse speravano ch'io non mi svegliassi più e che mi trasformassi in ottimo rifornimento per i loro depositi, esse sono onnivore. Gridai che mi gettassero un po' di pane: il brulichio si fermò, ch'è il movimento del mio braccio le insospettì. A poco a poco si divisero, riunendosi però secondo le varie specie, ne scopersi di minuscole, di rosse, di mezza statura. Alla fine avanzarono certi formiconi i quali in un batter d'occhio fecero piazza pulita. Non esiste soltanto l'ingiustizia umana, quella formichiera non scherza...".

Nonostante intatte fossero le sue facoltà creative, anzi si dimostrassero sempre più fervide e ricche di inventiva, le forze fisiche cominciarono a dar segni di un sorta di stanchezza che si manifestava in brevi deliqui, fugaci perdite dei sensi, sui quali egli scherzava, anche sul medico di famiglia che cominciò a venire a visitarlo, dapprima a giorni alterni, poi quotidianamente. "Pressione arteriosa troppo bassa" sentenziava dopo avergliela misurata, e quando se n'era andato, Malipiero, nel sollevarsi dal piccolo giaciglio monacale posto in una stanzetta accanto allo studio, ci diceva sogghignando: "E il conto sale" con furba malizia tutta molieresca.

Stravinskij muore a New York il 7 aprile 1971, Malipiero nell'Ospedale di Treviso circa due anni dopo, il 1° agosto del 1973. Due vite parallele, che non si incontrano mai. Da una finestra sul Canal Grande egli assiste addolorato al corteo delle gondole che accompagnano l'amico scomparso nell'ultima dimora, l'isola dei morti

di San Michele, per essere sepolto accanto alla tomba di Diaghilev, che aveva allestito moltissimi balletti con le sue musiche.

A proposito del diabolico Diaghilev, l'inesorabile persecutore di Nijinski, narra in una postilla del 1952:

"Quando il ballerino Massime si staccò dalla compagnia di Diaghilev, mi portò alcuni pezzi per pianoforte di Domenico Cimarosa e mi chiese di strumentare, cosa che feci e che si chiama *La Cimarosiana* (il titolo in *ana* data dunque dal 1921. Quanti ne son venuti poi con la medesima desinenza!). Seppi poi che il Diaghilev accusava Massime di avergli carpito il manoscritto di Cimarosa. La conseguenza fu questa: il Diaghilev si impossessò della mia partitura e, conservando persino il titolo *La Cimarosiana*, la eseguì in tutto il mondo, centinaia di volte, senza fare il mio nome, ecc. ecc."

È naturale, quindi, che Malipiero scegliesse come tomba la piccola grotta della valle boscosa, in compagnia della madre, della seconda moglie Anna Wright, e dei suoi amatissimi gatti che non l'avevano mai tradito ed anzi immensamente consolato.

Ricordiamo, a conclusione di questo saggio, un suo "pensiero" che porta il titolo *Cave canem? Cave hominem* del 1952:

"La maggior parte degli scrittori che misero troppo in evidenza la male interpretata *mia mania per gli animali*, ha dimostrato di non essere capace di parlare veramente di me e, trasportandoli nel mondo del facile giornalismo, più o meno volontariamente ha offeso i miei animali, ch'io non ho mai considerati né un lusso né un passatempo". □

UN DIALOGO A DISTANZA: Prima durante dopo

GUIDO BALDASSARRI

Ho sempre provato un senso d'imbarazzo di fronte ai continui tentativi del lettore di andare *oltre* il testo letterario alla ricerca delle contingenze, dei dati biografici che lo generano: inutile percorso a ritroso del farsi della poesia, mal compensato dal carniere più o meno abbondante di dettagli recuperati all'intelligenza della *lettera*; ma soprattutto violazione di una *privacy* i cui diritti sono almeno equivalenti a quelli dello specifico letterario. Nel caso di questo libro di Ruffato, edito dalla Marsilio nel novembre del 1989 (lo segue a pochi mesi di distanza *Parola pirolo*, per la Biblioteca Cominiana), il disagio si fa più acuto, tanto evidenti e drammatici si annunciano i termini del dilemma: da un lato, la carriera poetica ormai trentennale dell'autore, dall'altro una storia dei nostri tempi, la morte per droga della figlia Francesca, poco più che trentenne (la quasi coincidenza delle due *durate*, nei testi, parrà meno esteriore, come un altro anniversario appena mancato, evidenziato sin dalla dedica, alla figlia: 17 luglio '56 - 15 luglio '89, che, identica, apre anche l'ultima raccolta di Ruffato, *El sabo*, ancora per la Biblioteca Cominiana: marzo 1991). Al riserbo, al silenzio, invita del resto più di una pagina di *Dopo*: penso, oltre e più che all'ultimo testo, su cui opportunamente richiama l'attenzione, *in limine*, Ettore Perrella ("ora è nell'intenzione cortese / di lasciarsi andare / affogare per niente / *che il tempo passi / in forma di leggenda*"), alla più diffusa e polemica presa d'atto di *le tombe frante dalla grandine* (altra crudeltà, e altra *pietas*, rimanga, davvero, confidata ai colloqui di chi scrive con l'autore):

le tombe frante dalla grandine
smarriscono l'orientamento
non sanno dire niente
nell'aria annegata

*Padri e figli: le ragioni della
poesia e dell'esistenza di fronte
alla morte.*

i fiori prediletti attraversano
la lapide
alzano la traiettoria di sopravvivenza

polvere in tenebris saeculorum
eterna quiete alla cara *incensurata*
sbattuta dalla feccia del giornale
*noi signore pubblichiamo le notizie
che ci vengono soffiare.*
Laudate pueri la nobiltà
che l'oltretomba assicura

Ma è poi davvero possibile leggere un libro simile, *questo* libro, secondo coordinate puramente letterarie, a prescindere cioè non si dice dalla volgarità delle "notizie", ma dall'occasione, tragica, da cui nasce? ed è davvero il silenzio, il rispetto della *privacy* l'intenzione dell'autore? Messaggi contraddittori provengono dalle pagine prefatorie e postfatorie, dovute rispettivamente a Perrella e a Ruffato. Di lei, di Francesca, scrive il primo, "non sappiamo nulla, *non vogliamo*, neppure, *saper nulla*. [...] Lasciamo tutto questo al dolore segreto. [...] Che importa anche della droga, della vita, della morte?". Il discorso dell'autore, per una volta, è viceversa deciso a sovraccaricare il libro di valenze consapevolmente extraletterarie: una sorta di voluto straniamento, certo tutt'altro che facile, ma non per questo meno reciso, dalle doppie ragioni della paternità, poetica e degli affetti. "La maggioranza dei miei testi", scrive Ruffato in una pagina in cui l'angoscia si traduce ancora una volta in polemica (nei confronti della società, ma anche e soprattutto dell'errore e degli erranti, e, non tanto velatamente, persino di sua figlia: "i vizi irreversibilmente degradanti"),

traspare lo sconforto per non avere capito e voluto dare a Francesca molto di più e di diverso — oltre quello che mi accennava o mi chiedeva o sottaceva [...]. Io pertanto vorrei essere un tramite, un commutatore della presenza di Francesca a indicare chiaramente l'errore e l'inutilità delle sue scelte per evitare di ripeterne l'esperienza folle e dolorosa. [...] la poesia, sorgendo dalle sponde del senso e della si-



Questo grande amore più alto
del pensiero troveremo sepolto
nel deserto fra una piramide
e un bucranio al di fuori
della civiltà e dell'onore.
Questo grande amore così puro
come l'aria delle montagne
non sconfiggeremo con pugnali
e stendardi, resterà
quando il tempo ricomincerà
le sue note.
Questo grande amore
profumo fuoco stella
no non creperà
perché è sogno di volere
è possibilità di creare
è metamorfosi perenne

gnificazione come voce filtrata e univernale, possiede l'energia e gli strumenti per un intervento attivo in questa operazione di bonifica (della società, dalla cultura della droga). E la sua parola, che trova eco, si compenetra e prolunga nella paternità, ci accosta alla realtà e apre orizzonti di senso inudibile e invisibile, può ritornare libera e nel vuoto, nella voce originaria ove prendono nome e destino vita e morte (e sul tema della droga, in questi termini, ritorna ancora, in chiusura di raccolta, *El sabo*, in due poesie feroci e amarissime che non saprei non immaginare, *a posteriori*, fondate anche sull'esperienza diretta: tragico r inserirsi sul presente di una trama apparentemente tutta rivolta alla rievocazione di un passato povero in chiave comunque niente affatto elegiaca)¹.

Parole anche dure: alla curiosità sciocca, volgare e soprattutto inutile dei mass-media, l'autore, il padre, sostituisce un'altra consapevole e dolorosa, ma oggettivamente crudele, espropriazione della *privacy* familiare, della storia stessa della figlia: all'insegna di un errore e di un "peccato" che può divenire "utile" solo a patto di assurgere a esempio e monito per gli altri, per i vivi, per quelli che hanno ancora delle *chances*: verrebbe persino voglia di ritorcere ad altro significato l'allusione, poche righe più sopra, a Francesca "quasi vittima di un sacrificio di redenzione".

Sulla sua tomba si legge: *non piangete tutti voi che mi amate. Lascio questo mondo di dolore per un mondo di pace.*

Ho sempre preferito, in *Spoon River* (un libro "riciclato", anche per chi già lo conosceva, verso la fine degli anni Sessanta, complice, poi, anche De André), alla severa *Johnnie Sayre* ("Father, thou canst never know / the anguish that smote my heart / for my disobedience [...] / Thou wert wise to chisel for me: / "-Taken from the evil

to come-"), l'inizio luminoso, almeno, di *Hare Drummer*:

Do the boys and girls still go to Siever's
for cider, after school, in late September?
Or gather hazel nuts among the thickets
on Aaron Hatfield's farm when the frosts
begin?²

Due modi diversi, evidentemente, di guardare alla giovinezza: disposto, il primo, a far spazio a una prospettiva paterna (la vita non vissuta, e di cui non si sa nulla, se non i timori e poi l'atroce liberazione di un padre), ricordo in proprio, il secondo, della propria vita, l'adolescenza e i compagni. Occorre qui aggiungere, perché il riferimento non paia del tutto ozioso, che il libro di Ruffato (e tale può davvero dirsi, perché da lui voluto e messo insieme) è in realtà, se non un libro a quattro mani, almeno un libro a due voci: ai testi del padre, sezione per sezione, si accostano infatti (ed è operazione insieme affascinante e straziante) i testi della figlia, secondo una successione cronologica che il raccoglitore ritiene esatta, e che proprio per questo, rispetto alle intenzioni "esemplari" di cui si è detto, pone una quantità di problemi. Tanto è evidente la trascendenza dei testi, di *questi* testi, rispetto al dramma di partenza, che l'errore, per il lettore inconsapevole, *et pour cause*, di quei vissuti emotivi, totalmente viene a coincidere con l'*indicazione dell'errore* calcolata e voluta nelle pagine e nei testi paterni: un "volere che sia" che non coincide con l'"essere", ma senza riscontro nelle sezioni di Francesca:

L'ossessione sventata sbiadisce lo sguardo
la cronaca stramaledetta di nuovo
manifestata soltanto il delirio di una regina
per ciò che le sta a cuore
nel gorgo di un traino mortale.

se con tocco mistico si riuscisse
a forzare l'involucro di spugna balorda
a dislocare un segmento del diennea

ad arricchire i suoi geni saltanti
forse potrei sperare in una mutante
narcorefrattarietà evolutiva

per fortuna vieni dal nulla e vi ritorni
non so se a torto o a ragione negandoti.
Non basta neppure questo all'analisi
non piace più il paradigma disgregante.
Poterti levitare parola forza luce

Nell'intimo ti ridico le nozioni patologiche
e i pericoli ventilati
intendo strapparti alla sclerosi
e refluirti sensibile reattiva specifica

L'oroscopo dei pesci mio segno del due
settembre
1984 birbone e che non stimo, afferma il
mio

successo sul tuo male se avrò
fermezza e abnegazione [...]
Quasi per empatia il messaggero disarmo-
nico

nell'oro-cancro tuo segno chiede che tu resista
contro gli avvoltoi perché non si spengano
creatività gioia di vivere fuoco sacro
in amore. [...]

Sono affermazioni assolutamente esplicite (né valore diverso mi pare avere, in *El sabo*, quella sorta di singolare cortocircuito cronologico che pone immediatamente a ridosso degli anni Cinquanta — gli anni segnati dalla nascita di Francesca — e il Sessantotto e la buia stagione del terrorismo)³. La loro relativa frequenza, nel tessuto almeno sin qui tutt'altro che discorsivo della poesia di Ruffato, impressiona proprio per questo. Provengono, tutte, dalla sezione *Durante*: e hanno dunque il valore di una disperata dichiarazione di intenti, da parte di chi si è messo volutamente e coscientemente in prima linea contro il "tuo male", il male di Francesca: anche a costo di imporsi, di imporre la propria visione della vita, *faute de mieux*, a un "vivere" che per lui è soltanto (e il testimone è attendibile) un "lasciarsi andare".

Parola pìrola pàrola nel scuro
 doping scorpion sbate sul muro
 specioso colabrodo la sfibra
 sangue servelo figà langue
 in bivachi imbragioni infumega
 magna fora tuto ingrassa giro
 losco smorsa l'istinto de vita
 vis-ciosa calamita stracopa l'anema
 brusca al fiele la boca.
 De la socia ben altro torente
 xe stà dito scritto contrito.

A rileggere i testi di Francesca, invece, non può non colpire la diversità di prospettive, ma soprattutto la diversità della scansione dei tre tempi (per l'ultimo, la divaricazione è tragicamente inevitabile: "il tappeto di parole, nucleo / originario pungente, ferisce / l'ambiente clamoroso e ti chiede / le figure e l'energia dell'intemporalità"). Se, nelle parole di Francesca, la novità più vistosa di *Durante* e *Dopo* è per lo più nell'uso di una prosa allusiva e impervia che rilegge l'incontro fra l'uomo e la donna nella doppia ottica maschile ed eroica (e magari prevaricatrice) e femminile e di attesa (i giardini di Penelope: ma notevole è il ricorso in entrambi i casi a un io narrante che parla in prima persona), in *Prima* i suoi testi, salvo la poesia postadolescenziale di apertura, di accattivante e ingenua freschezza, sono da subito segnati dalla consapevolezza di un destino luttuoso, senz'altro accettato, talora desiderato: "Sarei là", dice fin dall'inizio,

se solo sapessi dove
 la mia fossa è scavata
 affonderei il mio corpo
 nella terra umida e scura
 l'umidità farebbe il nido
 tra le mie ossa assieme alla morte
 chiuderei gli occhi
 e tutto il resto sarebbe pensiero
 che per un po' continuerebbe
 a rodere

È una dichiarazione di vita (e di poetica) che sarebbe facile rimandare ad altro, non all'"errore" né alla droga. Persino nel testo più drammatico, che per la verità parrebbe rinviare con chiarezza a un "durante" (l'amaro e sarcastico "sono stata brava"):

Noli me tangere post resurrectionem
 io sono l'aspide e il genio
 non distruggete i tre giorni della vita
 non mi toccate
 attraverso me non ucciderete più

adesso che altre margherite
 altre farfalle come foglie sono nate
 da questa cara terra disprezzata e violenta.
 Il mio urlo lo sentite nell'anima
 dell'angelo e sulla siepe raccoglierò
 i frammenti delle piume
 sono stata brava.

Nei cessi hanno messo carta rosa e morbida

pelle degli angeli?),

non pare emergano addentellati per un
 faticoso e volitivo "poterti levitare parola
 forza luce".

Una tensione, al contrario, "perché intera la genere diventasse luce e parola": negazione, insomma, di una specificità di *questo* discorso poetico rispetto a *ogni* discorso poetico, rivincita, persino in questo caso, delle ragioni del testo sulle ragioni extratestuali. Né davvero si capirebbe altrimenti l'operazione stessa di Ruffato, se le dichiarazioni della *Postfazione* andassero intese davvero in termini assoluti (l'indicazione dell'"errore", l'esempio, la via sbagliata da non ripercorrere): perché, allora, un dialogo a due voci, seppure a distanza? se non per la riscoperta di un valore, nonostante tutto e ora che tutto è finito; una sorta di risarcimento attraverso la parola, un momento non futile di recupero di un *tu*, come tante volte nei testi di *Dopo*, capace qui di farsi ragione stessa dell'esistere del libro ("Manca la tua sagoma e il mio sterno / è più pieno con doppi toni del cuore / e qualche moina dei capelli [...] / Ti è stato dato di essere / una nuvola di bucato / con giochi a perduto / ieri ho curato una filosofia / di profili per te immerso in altre / interrogazioni [...]"). In *Parola piro-la*, l'altro libro di poesie di Ruffato che con questo strettamente si interseca, non solo quanto a date di composizione dei testi, se Eva (che pure ritorna in *El sabo*)⁴ e persino Eurialina è *anche* Francesca ("Eva perdo

nuovi testi di poesia
 cesare ruffato
 parola piro-la
 introduzione di luciana borsetto
 biblioteca cominiana



nuovi testi di poesia
 cesare ruffato
 el sabo
 introduzione di ivano paccagnella
 biblioteca cominiana



Se parodiava el sabo del vilagio
 'na vecia celuloide bucolica
 contadini s-cieti nei casoni
 l'amore sconto che vien
 nei masseti de fiori
 puteleti a straviarse su le strade
 none sferussae e scusie che conta
 de Piero e Toni fra i più
 desmentegai nei rumori umani.
 De finton a tiro de farfale
 e reoplani se ramenava cantoni
 ombre, scaveiare sane, sorbeti
 sui generis, rosari zugaroli.

perché ricaschi sempre / nel vis-cio del
 nemico bidonaro / che te ringrassia co
 te lo scoversi / ancora no te lo ghe ca-
 pio rio, / ma allora xe la persecussion
 che / t'inresta e mi da spassaura straca
 [...] / Checco no savariarte per 'sto na-
 dale / s'el manca de la to crose / ma
 el ga la me gran passion / impietria lace-
 ra de ogni senso"), il rapporto con la
 parola (la "parola sigà") pare assumere
 non a caso valenze largamente analoghe:

In un sospiro - papà no perderte subito
 no molarne disendo
 perché adesso so qualsiasi roba
 anca el delirio de la parola
 e te intendo nel volerme globo
 forte no transitoria.
 Sto trobar ombreto leu elus
 no basta a inlemmarne spire
 de idee che s'incarna e ferma
 la vose che se la tole
 allora scoltame mando su le nuvole
 l'urlo de le rose e letere de lana
 sperando de desfare el me gelo
 ne la to mana blu.
 Un segno ciaro res faitissa
 che me purga e assurga dove le parole
 sussurae o sigae se combina
 co calma dame se lava a festa
 le vocali sbandiera l'anema [...]
 El me costato tutomoto la esclama
 illa giravolta adorabile infans
 flatus⁵.

Cessata ogni resistenza (duratura o
 provvisoria che sia questa, come tut-
 te le conclusioni), il monologo è in gra-
 do di ricreare (o di creare?) un dialo-
 go, il senso della doppia paternità,
 poetica e biografica, per più di un ver-
 so coincidente (ancora una volta, "po-
 terti levitare parola forza luce"): un
 guadagno netto, magari non sperato
 ma certo ("babbo stai calmo e ascolta
 [...]"), rispetto a limitate seppur
 strazianti e angosciose istanze docu-
 mentarie ("reliquie misere di paradiso
 perduto"): come in questa poesia
 per più versi conclusiva di *Prima du-
 rante dopo*, che appena precede la fi-
 nale dichiarazione del silenzio ("ora
 è nell'intenzione cortese / di lasciarsi
 andare / affogare per niente [...]"):

la sabbia scorre esangue sui foglietti
 folli, sfasano le percezioni
 il controllo della meridiana è insicuro
 rimetto nelle tue mani ideali
 qualche esitazione plausibile
 per la ricerca dell'altro corpo
 e dell'altra morte.
 Nell'aria densa di te e più dipinta
 ritaglio temi e mappe natali
 il riso croccante rima
 il tuo modo esotico di vedere
 la pianura e i suoi ponfi
 babbo stai calmo e ascolta
 non farne una ragione di santuario
 sono reliquie misere di paradiso perduto.

Per *Prima durante dopo*, cfr. la rec. di Lucia-
 na Borsetto apparsa in questa stessa rivista, V
 (1990), 24, pp. 47-48. Hanno inoltre parlato
 della raccolta: Roberto Carifi, in "Poesia", III
 (1990), 35, p. 69; Gilberto Finzi, in "Molloy",
 III (1990), 8-9, p. 6; Romano Luperini, in
 "L'immaginazione", VII (1990), 82, p. 8; Mario
 Lunetta, in "L'informatore librario", 1990,
 6, pp. 17-18; Stefano Verdino, in "Galleria",
 1990, 3 (in corso di stampa); Giorgio Luzzi,
*La poesia di Ruffato tra permanenza e svilup-
 po*, in "Forum Italicum", XXV (1991), 1 (in
 corso di stampa). E inoltre: Gianni Scalia, in
 "Lunario nuovo", XII (1990), 53, pp. 10-15;
 Giuliano Gramigna, in "Corriere della sera",
 27 gennaio 1991; Andrea Zanzotto, alla Radio
 Svizzera Italiana, 1990. Più in generale, sul-
 l'ultimo Ruffato: Antonio Enzo Quaglio, *In-
 troduzione all'ultimo Ruffato*, in "Padova e
 il suo territorio", IV (1989), 17, pp. 13-15; Emi-
 lio Pianezola, *Una vita, una città, i versi del
 rifiuto e dell'amore*, ivi, 22, pp. 30-31; Ivano
 Spano, *Poetica dell'ecosofia*, ne "Il Novecento",
 IX (1989), 10, pp. 24-27; Giorgio Patrizi,
Cesare Ruffato e i nomi delle cose, ne "Il Ver-
 ri", s. VIII, 11-12 (settembre-dicembre 1989),
 pp. 153-163; Antonio Prete, *Lingua, traspa-
 renza, sovrassenso*, ne "Il piccolo Hans", 63
 (autunno 1989), pp. 236-238; Armando Baldui-
 no, *Parabola della poesia di Cesare Ruffato*,
 ne "Il Ponte", XLVI (1990), 3, pp. 137-143;
 Frediano Sessi, *Minusgrafia (Sull'ultima poe-
 sia di Cesare Ruffato)*, in "Lunario nuovo",
 XII (1990), 53, pp. 3-9, e Gianni Scalia, *art.
 cit.*; Giorgio Luzzi, *Lingua originaria e tra-
 sma di trapasso: "Parola pirola" di Cesare Ruf-
 fato*, in "Forum Italicum", XXIV (1990), 3 (in
 corso di stampa). E ancora: Franco Loi, ne "Il
 Sole-24 Ore", 16 settembre 1990; Gianni D'E-
 lia, ne "Il manifesto", 2 novembre 1990. Altri
 e anteriori interventi sono segnalati da Arman-
 do Balduino, *art. cit.*, p. 143, n. 3, e da Gior-
 gio Patrizi, *art. cit.*, p. 154, n. 1.

1) "El sabo discoteca psichedelica / luna
 afrodisiaca in covo / oci paonassi, peoci ra-
 trapii / mulin de fandonie, lambada alcolisà
 / tabacae de velen / crack e ecstasy che i cani
 no snasa / spicioli micidiali / albo de bolidi
 fracassai / clinamen de fantasmi al metadone
 / ore piccole sonambule / de psicomedesine. No
 serve gnanca / a consolare i bruschi el mistero
 / del rito nel proprio specio scuro / viliaco.
 Eppure a corpo morto / se insiste nel delirio pro-
 meteico / forse a robare el vero / che se sa 'na
 falsità del pato / sociale che tien su la vita, /
 forse per la sfida finale / de l'anima soto un
 cielo / che bisogno ga de purga". Parlare di
 calcolata non-volontà di comprendere può es-
 sere suggestivo ma fuorviante, quando si con-
 sideri il *pendant* dell'altra polemica, ugualmen-
 te forte, nei confronti di una società ipocrita:
 "E se melina coi verbi al condizionale / pi-
 gnate de ponsiopilaterie / gargarismi ganzi co
 la parola / prevenzione, senza el costruto / de
 cultura e carità. / La gioventù nel capio alche-
 mico / nero svena el sacrificissio / cossi mala-
 mente / da no portarse gnente / pardelà da
 contare"; che è conclusione anche per altri versi
 memorabile.

2) "Babbo, non potrai mai sapere / quanta
 angoscia mi strinse il cuore, / per la mia di-
 subbidienza [...] / Tu fosti saggio a far scolpi-
 re per me: / "Strappato al male a venire-";
 "Vanno ancora i ragazzi e le ragazze da Sie-
 ver, / a bere il sidro, dopo scuola, gli ultimi
 giorni di settembre? / O a raccogliere noccio-
 le lungo le boscaglie / nel podere di Aaron Hat-
 field quando incomincia la gelata?" (Edgar Lee
 Masters, *Antologia di Spoon River*, trad. it.
 di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 1971,
 2^a ed., pp. 40 e 32).

3) "Ma el sabo sabo dal cinquanta in su /
 ramena un destin tra cielo e tera / garbugi, pro-
 testa sessantotina / ani tartassai da brigate tinte
 / siringhe, pocula / nomi de piombo pei gior-
 nali" (*Da quella volta parole destacae*).

4) "Ne la tela indafarà sperando / de essere
 cercà desiderà / calandose da un fuso de sùca-
 ro / ne la punta de l'ago / Eva me torna a ofrire
 el pomo / trasparente e po danovo el torcio
 / narciso ruinoso su la rosa / insicura sparen-
 do nel filo sfibrà. / Morsego el pomo co tache
 marse".

5) Vale la pena anche qui di richiamare un
 testo largamente analogo di *El sabo*: "Nei bu-
 sigatoli del pensiero el lapis / furbo - babbo
 la me esistenza xe / 'na gran passion svodà de
 ogni senso. / E mi a ribaterge de no / che l'e-
 nigma de l'altra vita / de qualsiasi misura forse
 / la morte sa desfare" (*Nel silenzio de la vedu-
 ta interna*).

VENT'ANNI DI TRADUZIONE A MONSELICE

GIANFELICE PERON

L'idea di istituire un premio per la traduzione a Monselice, abbozzata nell'autunno del '70 da Gianfranco Folena, assieme a Iginio De Luca e Vittorio Zambon, trovò subito l'appoggio convinto e discreto dell'Amministrazione Comunale, presieduta allora da Mario Balbo, e si concretizzò già nel maggio del 1971 con la I^a edizione del Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria.

Fu una scelta coraggiosa e anche controcorrente nel panorama dei premi letterari italiani. Il "Monselice" nasceva infatti come premio atipico e insolito, che rivolgeva la sua attenzione a un'attività come quella della traduzione, spesso non tenuta nella dovuta considerazione rispetto al ruolo primario che è andata sempre più assumendo in molti settori (letterario, scientifico, scolastico, politico, economico) del mondo moderno: in definitiva un argomento illuminante non solo per meglio capire l'origine delle tradizioni linguistiche e letterarie moderne, ma anche prepotentemente inserito e immerso nell'attualità.

"L'attività del tradurre — come si legge nei primi bandi del Premio e come ha spesso ripetuto Folena nelle sue magistrali relazioni annuali — ha sempre rivestito, particolarmente nei momenti come il nostro di intensi contatti fra popoli, culture e lingue diverse, un'importanza grandissima nella definizione di una civiltà letteraria, e sembra meritare stimoli e dibattiti, che questo premio, unico nel suo genere in Italia, si propone di suscitare".

Queste affermazioni mantengono intatta, e anzi accresciuta, la loro validità: i fondatori avevano avuto ragione nell'individuare tra gli obiettivi del Premio, quello di "rendere giustizia a un settore vitale e trascurato della nostra cultura nella sua apertura verso le altre culture e lingue del mondo, pre-

Un premio che rivaluta il lavoro dei traduttori e invita a riflettere sull'importanza della traduzione.

sente e passato", come ebbe a dire Folena in occasione della V^a edizione del Premio tracciando un rapido bilancio dei primi cinque anni.

Altri premi per la traduzione sono nati in Italia negli anni successivi, ma il "Monselice" è rimasto fedele alla sua originaria austerità, aliena da vane ostentazioni di mondanità, impegnato piuttosto a dare un autentico contributo alla cultura, non solo italiana, mediante la rivalutazione del ruolo del traduttore e della traduzione.

Dopo un'iniziale alternanza di premi speciali, al Premio principale, volto a valorizzare la traduzione letteraria, che si può considerare la traduzione per eccellenza, la cui storia in Italia si intreccia con il primo importante movimento letterario, la Scuola Siciliana, nel corso dei suoi vent'anni, sono state affiancate stabilmente altre sezioni come il Premio "Leone Traverso" - opera prima, intitolato a un grande traduttore veneto, originario di Bagnoli e dunque vicino a Monselice per nascita, e destinato a rivalutare il lavoro di traduttori alla loro prima esperienza, o come il Premio internazionale, dedicato dal 1977 a Diego Valeri, un altro significativo poeta e traduttore veneto. Inoltre, a partire dal 1980, con la collaborazione di Roberto Valandro (che era stato segretario del Premio nei primi tre anni), per dimostrare in modo tangibile come la traduzione non costituisca un problema di altri luoghi e di altri tempi ma sia legata alle situazioni più vicine e contingenti, venne creato un concorso di traduzione per le scuole medie e per quelle superiori di Monselice, una sfida *intra moenia* che ha riscosso costante successo, e che ora, anche con il patrocinio del Provveditorato agli studi, si sta aprendo alle scuole superiori di tutta la provincia di Padova.

Nell'arco di questi vent'anni, Folena è stato validamente coadiuvato da



La giuria del Premio Monselice durante la terza edizione (da sinistra: Carlo Della Corte, Carlo Diano, Gianfranco Folena, l'on. Luigi Gui, Vittorio Zamboni, Cesare Cases, Iginio De Luca, Mario Luzi).



na è stato validamente coadiuvato da una Giuria che annovera tra i suoi componenti poeti e studiosi di riconosciuto prestigio come Mario Luzi, Cesare Cases, Elio Chinol, Iginio De Luca, Carlo Della Corte, Carlo Carena, Mario Richter, Massimo Aloisi, e che altri ne ha annoverati, purtroppo ora scomparsi, come Vittorio Zamboni, insegnante di lettere nelle scuole superiori padovane, poeta e critico, e l'indimenticabile, acuto studioso e raffinatissimo traduttore-poeta Filippo Maria Pontani.

Con il vaglio di una Giuria tanto qualificata (la "più assidua, appassionata, disinteressata ch'io conosca", affermò Folena nell'ultima edizione del Premio) è stata via via premiata una serie di poeti-traduttori tra i più importanti del Novecento italiano, a cominciare da Franco Fortini, primo vincitore con la traduzione del *Faust* di Goethe, seguito da F.M. Pontani, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Giovanni Giudici... fino ad Agostino Richelmy, ultimo vincitore, traduttore squisito e fine poeta.

Ma se, come ha puntualmente rilevato Giovanni Giudici, vincitore dell'edizione 1977, appare "insita nello spirito e nei criteri funzionali del 'Monselice' la tendenza a privilegiare un particolare genere di traduzione (quella da poeta a poeta) che costituisce da sempre un fecondo punto d'incontro fra culture linguistiche e letterarie diverse, e che può dar luogo in alcuni casi a risultati, per così dire, attivi ossia a loro volta operanti in assoluto nell'ambito della lingua poetica in cui si traduce", bisogna anche riconoscere che questa non è la tendenza esclusiva: basterebbe ricordare i nomi di Guido Ceronetti, Fernanda Pivano, Emilio Castellani, Giorgio Manganelli, Francesco Tentori Montalto per individuarne altre (saggisti-traduttori, narratori-traduttori...). E

bisognerebbe considerare i vincitori e le vincitrici delle altre sezioni per riconoscere l'attenzione della Giuria verso una professionalità, un'abilità, un amore, una fedeltà all'attività del tradurre che sono brillantemente emersi nel corso delle venti edizioni del Premio Monselice. Proprio dalle traduttrici, ad esempio, sono venute delle conferme con l'assegnazione, dopo un premio minore, di quello maggiore a distanza d'anni: è il caso di Dianella Selvatico Estense, alla quale nel '73 venne attribuito un premio speciale per le sue traduzioni da Pierre Jean Jouve e da Anne Hebert e che vinse poi l'edizione del Premio 1985; ed è il caso di Serena Vitale, valente traduttrice dal russo, che vinse un altro premio speciale nel 1975 ed è ritornata a Monselice per ricevere il Premio maggiore nel 1989.

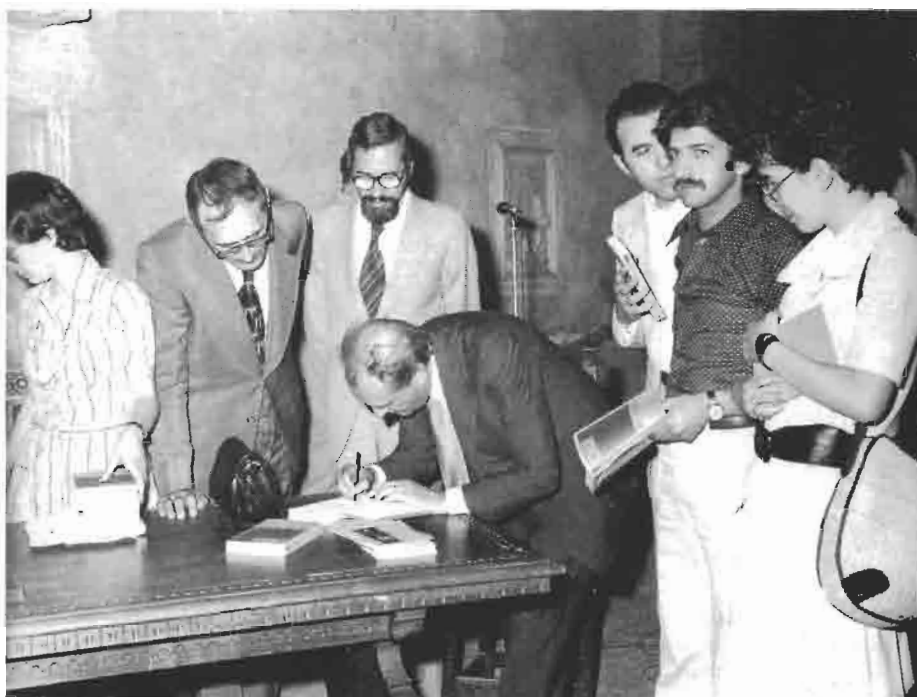
Il Premio Monselice si segnala però anche per aver contribuito in modo rilevante a far conoscere i traduttori stranieri di opere italiane e quindi ad approfondire le ragioni di determinate preferenze e i modi di ricezione della cultura italiana all'estero, l'interesse che essa suscita e le possibilità di migliorarne la diffusione. Le traduzioni di "classici" come Dante, Petrarca, Ariosto, Leopardi e quelle di moderni e contemporanei come Svevo, Pirandello, Saba, Montale, Gadda, Levi, Moravia, Sciascia sono state in questi anni la via privilegiata per "misurare" la conoscenza dell'italiano e della letteratura italiana fuori d'Italia.

Risultati proficui e fertili per l'ampliamento del dibattito sulla traduzione sono venuti inoltre dalla sezione delle traduzioni di testi scientifici, una

sezione nata dall'esigenza di avere un quadro e una valutazione più completa dei settori nei quali, specialmente al giorno d'oggi, si estende l'interesse per la traduzione, puntando l'attenzione sulle traduzioni di opere di filosofia e storia della scienza, di psicoanalisi e di psicologia, di medicina e di fisica, di biologia e di fantascienza. Si è così dimostrato anche come un premio di traduzione possa diventare un momento privilegiato per una riflessione parallela sulle "due culture", quella letteraria e quella scientifica.

Protagonista indiscusso e animatore fecondo e inesauribile di questa intensa attività è stato Gianfranco Folena (al quale l'Amministrazione Comunale monselicense ha doverosamente conferito la cittadinanza onoraria nel corso della suggestiva cerimonia di premiazione della XX^a edizione), ma protagonisti attivi sono stati anche e soprattutto i traduttori che hanno trovato nell'iniziativa monselicense non solo un apprezzamento adeguato del loro lavoro da parte di studiosi ed esperti e una più sostenuta attenzione della stampa, ma hanno potuto loro stessi esprimere "gli affanni e gli agi" che li accompagnano nel difficile lavoro traduttorio ("un lavoro di grande solitudine", l'ha definito sintomaticamente Dianella Selvatico Estense).

E, accanto all'edizione del Premio, già dal 1972, è stata organizzata una serie di Tavole rotonde annuali sui problemi e gli aspetti della traduzione con l'intervento di traduttori, studiosi e poeti particolarmente competenti. In queste tavole rotonde sono state di volta in volta affrontate tema-



Vittorio Sereni, vincitore del Premio nel 1976, mentre firma alcune copie della sua traduzione di Char.

tiche generali, teoriche e metodologiche, sul tradurre, ma sono state anche esaminate, in specifico, le traduzioni di grandi classici greci e latini a Padova (una città emblematicamente legata alla storia della traduzione) e in Italia, e quelle di classici italiani come Petrarca e Ariosto o di un'opera diffusissima nel mondo come *Pinocchio* di Collodi; l'opera traduttoria di scrittori veneti quali Traverso e Valeri, e quella di Pontani che ha insegnato per anni nell'Università patavina.

Sono stati inoltre analizzati altri settori e aspetti traduttori come la traduzione dei testi teatrali e religiosi e di quelli per musica, o le traduzioni dal russo, senza tralasciare le problematiche collegate all'attualità e le implicazioni con le istituzioni comunitarie europee, fino a giungere nel ven-

tennale a un suggestivo incontro sui poeti traduttori.

Tutto questo ricco patrimonio di riflessioni e di studi sulla traduzione, accumulato in due decenni di "Premio Monselice", è oggi perfettamente fruibile. Relazioni della Giuria, interventi dei traduttori e atti delle tavole rotonde infatti, raccolti in una serie di dodici volumi (il tredicesimo, con l'attività svolta fino al '90, è in corso di pubblicazione), costituiscono dei preziosi strumenti per lo studio della traduzione, meritevoli certo di una più ampia diffusione non solo tra gli addetti ai lavori, ma anche tra coloro che guardano alla traduzione da un'ottica meno impegnata.

Sono molte allora le ragioni per pensare a Monselice come a una "capitale della traduzione" in Italia e in

Europa. Induce a questa considerazione anche la constatazione del numero sempre crescente di opere concorrenti (che hanno, tra l'altro, notevolmente arricchito il patrimonio librario della Biblioteca Comunale costituendo un nucleo ormai consistente della "speciale sezione di traduzioni") e quindi dell'interesse del mondo editoriale italiano e internazionale per il Premio.

Ora, superati felicemente, con l'edizione 1990, i vent'anni, il "Monselice" pienamente "maturo" si avvia a celebrare il suo ventunesimo anno il prossimo 23 giugno e, nella continuità di una tradizione ormai saldamente radicata, può ancora a lungo rappresentare un valido punto di riferimento per traduttori e studiosi dei problemi della traduzione. □

Gianfranco Folena, presidente della Giuria del Monselice dalla fondazione del Premio.



Vincitori del Premio Città di Monselice (1971-1990)

- 1971 - Franco Fortini (Goethe)
- 1972 - Filippo Maria Pontani (Seferis)
- 1973 - Giorgio Caproni (Frenaud)
- 1974 - Guido Ceronetti (Il libro di Giobbe)
- 1975 - Fernanda Pivano (Ginsberg)
- 1976 - Vittorio Sereni (Char)
- 1977 - Giovanni Giudici (Plath)
- 1978 - Emilio Castellani (Walser)
- 1979 - Giacomo Oreglia (Edfelt)
- 1980 - Adriana Motti (Blixen)
- 1981 - Augusto Frassinetti (Rabelais)
- 1982 - Ernesto Braun e Mario Carpitella (Kraus)
- 1983 - Luigi Schenoni (Joyce)
- 1984 - Giorgio Manganelli (Poe)
- 1985 - Dianella Selvatico Estense (Perec)
- 1986 - Mary de Rachewiltz (Pound)
- 1987 - Giovanna Calasso (Nezami)
- 1988 - Francesco Tentori Montalto (Poeti ispano-americani del 900)
- 1989 - Serena Vitale (Cvetæva)
- 1990 - Agostino Richelmy (Flaubert)

UN INEDITO DELLO JAPPELLI “SOPRA UN MEZZO DI SUPERARE GRANDI ASCESE COLLE LOCOMOTIVE”

MONICA MENEGAZZO

Tra la congerie di manoscritti conservata nel *corpus* jappelliano della Biblioteca del Museo Civico di Padova figura un progetto, datato 1847, che mette in luce alcuni aspetti, rimasti finora nell'ombra¹, della personalità scientifica del grande architetto vissuto nella Padova “francese” prima e “austriaca” poi. Egli infatti realizzò, al di là delle più note fabbriche (il Macello e il Pedrocchi) anche molti progetti di ingegneria avanzata che lo distinguono e lo distanziano dal consueto, ma per nulla desueto, titolo di “Ariosto dei giardini”².

La vastissima attività nell'ambito della tecnica dimostra, soprattutto ai posteri, l'alta qualità raggiunta da un professionista che mantiene le proprie antenne costantemente rivolte all'Inghilterra e alla Francia, paesi in grado di fornire modelli di avanguardia. È anzi la molla del progresso a spingerlo direttamente nelle due capitali della scienza negli anni 1835-36.

Una testimonianza di questo suo interesse per le scienze applicate si ricava dalle parole con cui egli si rivolge all'amico Giuseppe Bernardi:

Fortunatamente aveva avuto da Parigi lettera fortissima di raccomandazione da i dotti di Parigi, pei principali ingegneri inglesi, e fra gli altri pur sir John Rennie costruttore del ponte di Londra (ch'è costato 36 milioni di franchi) e per Brunel, inventore e direttore del tunnel sotto il Tamigi, i quali ingegneri essendo proprietari di immense officine non solo mi fecero veder tutto con la larghezza inglese, quando si dimenticano di esser mercanti, ma mi diedero lettere per le altre officine sia dentro che fuori di Londra, e mi presentarono come un confratello alla grande società degli Ingegneri civili della Gran Bretagna dove conobbi personalmente Walcher presidente, Perkins, Mandely, Cutton

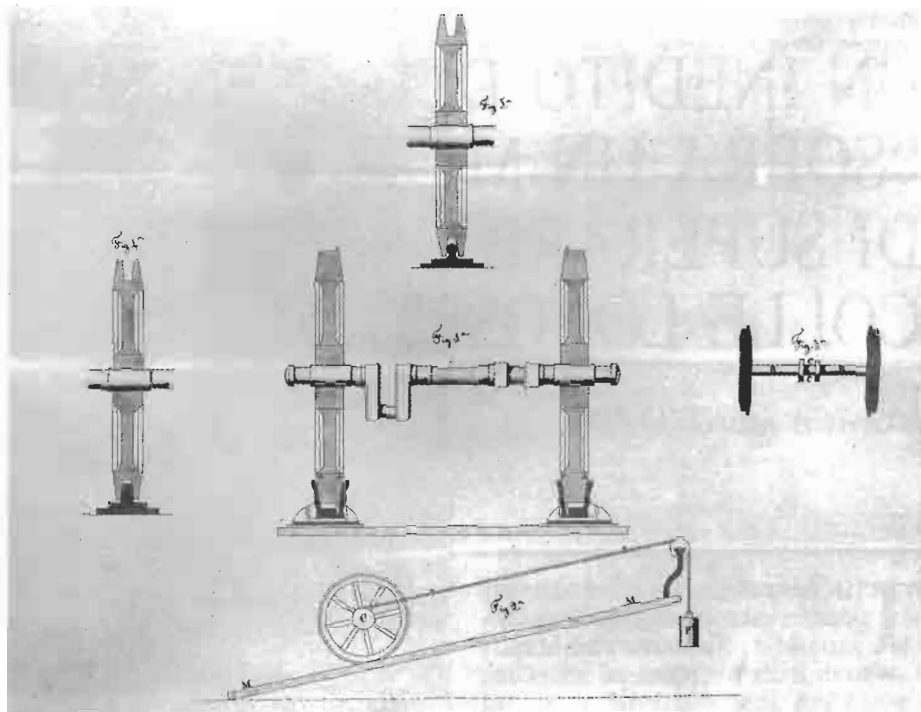
*Un interessante progetto
giacente tra i numerosi
manoscritti jappelliani conservati
nella nostra Biblioteca Civica.*

Speller, ché tutti mi condussero nelle loro officine, e viddi quello che per un altro povero diavolo ci avrebbe voluto un anno; fu con tali mezzi che ottenni sacre parole, ché sei mesi dopo l'ordinazione io potrei ottenere le macchine, quantunque tutte le officine inglesi siano talmente occupate per 35 strade di ferro, che sono per essere costruite, che nessuno, per nove mesi almeno, non si trova in caso di prendere alcun impegno.³

Indubbiamente le esperienze di viaggio hanno un peso considerevole nella preparazione dello Jappelli; ma il merito maggiore va senz'altro attribuito al suo costante studio di matematica, fisica e meccanica.⁴

Anzi, compatibilmente con l'idea di una Padova avanzata, la ricerca dello Jappelli si rivolge alla locomotiva, anticipando l'accesso dibattito che si scatenerà in Italia nella seconda metà dell'Ottocento. Il 20 Gennaio 1847 Jappelli presenta una prima relazione all'Istituto Veneto di Scienze lettere ed Arti⁵. In questa memoria, tuttora conservata in varie copie al Museo Civico di Padova, l'autore tratta a fondo l'argomento, non trascurando nel suo ragionamento una verifica matematica.

Allo scopo di agevolare la lettura del manoscritto e di evidenziare le caratteristiche del progetto, riassumo i punti essenziali del suo contenuto: 1) Per superare forti pendenze occorre aumentare l'attrito (ossia l'aderenza tra ruote e rotaie); 2) Ciò è facilmente ottenibile mediante un sistema di ruote cuneate prementi su rails pure cuneati; 3) La forza motrice occorrente a superare le forti ascese può essere data da un normale locomotore marciante a tutto vapore; 4) Si potrebbe salire con lo stesso locomotore alle altezze maggiori con l'accorgimento di aumentare la superficie di aderenza tra ruota e rail, cioè “adattan-



do alle ruote altre facce cuneate in maggior vicinanza del centro” (naturalmente a scapito della velocità, in proporzione all’aumento della superficie di aderenza)⁶ fig. 1.

Jappelli, rispondendo alla sua esigenza di unire alla teoria la pratica, ottiene dall’officina meccanica dell’amico Paolo Rocchetti un congegno, in scala ridotta, costituito da due ruote motrici cuneate di metri 0,20. Le suddette ruote erano infisse in un’asse avente nel mezzo una gola entro cui si può avvolgere una fettuccia per tirare le ruote sopra un piano lungo due metri, e fornite di un binario di rails comuni e di un altro di rails scavati, fatto “in modo da poter a volontà formare qualunque angolo con l’orizzonte” (la precisazione è leggibile sul preventivo di Paolo Rocchetti con data 29 Gennaio 1847)⁷.

Il “modellino” sperimentale consente allo Jappelli di verificare le misure calcolate sulla carta. Dunque, soltanto se poste “sopra i rails fessi” le ruote “ascendono” fino alla inclinazione di 65 gradi, mentre su rails comuni le ruote slittano e non salgono neppure alla bassa pendenza.

Jappelli distinguendo persino le forme dei vari rails cuneati, precisa: “Sarebbero tra i vari rails cuneati quelli a omega da preferirsi, siccome li più economici (...) e perché non obbligano a un rigoroso parallelismo d’inclinazione”.

Le numerose copie del progetto dimostrano il grande entusiasmo dell’Autore, intenzionato ad usare convenientemente la sua invenzione. Garanzia per il futuro del progetto sono le approvazioni espresse nella corrispondenza con il Bellavitis, il Conti e il Bucchia, che allora risiedeva a Torino. Giusto Bellavitis, professore di matematica all’Università di Padova, assuntosi la parte “dell’avvocato del diavolo” nell’esame del progetto-

locomotiva, nella sua analisi relativa all’aspetto puramente teorico-matematico dà un giudizio complessivamente favorevole: “Io dunque credo di poter asserire che dal lato teorico, le modificazioni da lei proposte corrispondano nelle suesposte misure allo scopo di trarre un dato convoglio su per una ascensione, per la quale tornerrebbero insufficienti i mezzi comunemente adoperati”⁸.

Anche il professor Carlo Conti, dopo aver studiato accuratamente l’argomento, scrive allo Jappelli: “Bisogna separare la questione in due parti; la prima rivolta all’effetto che si otterrebbe dalle guide e dalle ruote accommodate come egli accenna, la seconda relativa alla possibilità di mantenere le guide e le ruote durante l’esercizio affinché siano soddisfatte le volute condizioni”. Il Conti conclude la sua lettera evidenziando anche da parte sua la validità della proposta jappelliana.

L’eventuale fortuna del progetto in realtà poteva dipendere più strettamente dall’amico padovano Giovanni Bucchia, che sin dall’inizio seguì la vicenda. Questi riuscì ad ottenere che il marchese Cesare Saluzzo, tramite il console De Angelis, chiedesse una valutazione ad Enrico Mans, del corpo Reale del genio civile alla “Direzione superiore di tutte le linee dette strade ferrate del Piemonte”.⁹ Il marchese purtroppo abbandonò presto il suo interessamento, perché seppe che esisteva già un progetto simile a quello di Jappelli, a nome di un certo Ilver. Il Bucchia comunicherà allo Jappelli il 27 Gennaio 1852 che “a Torino si è

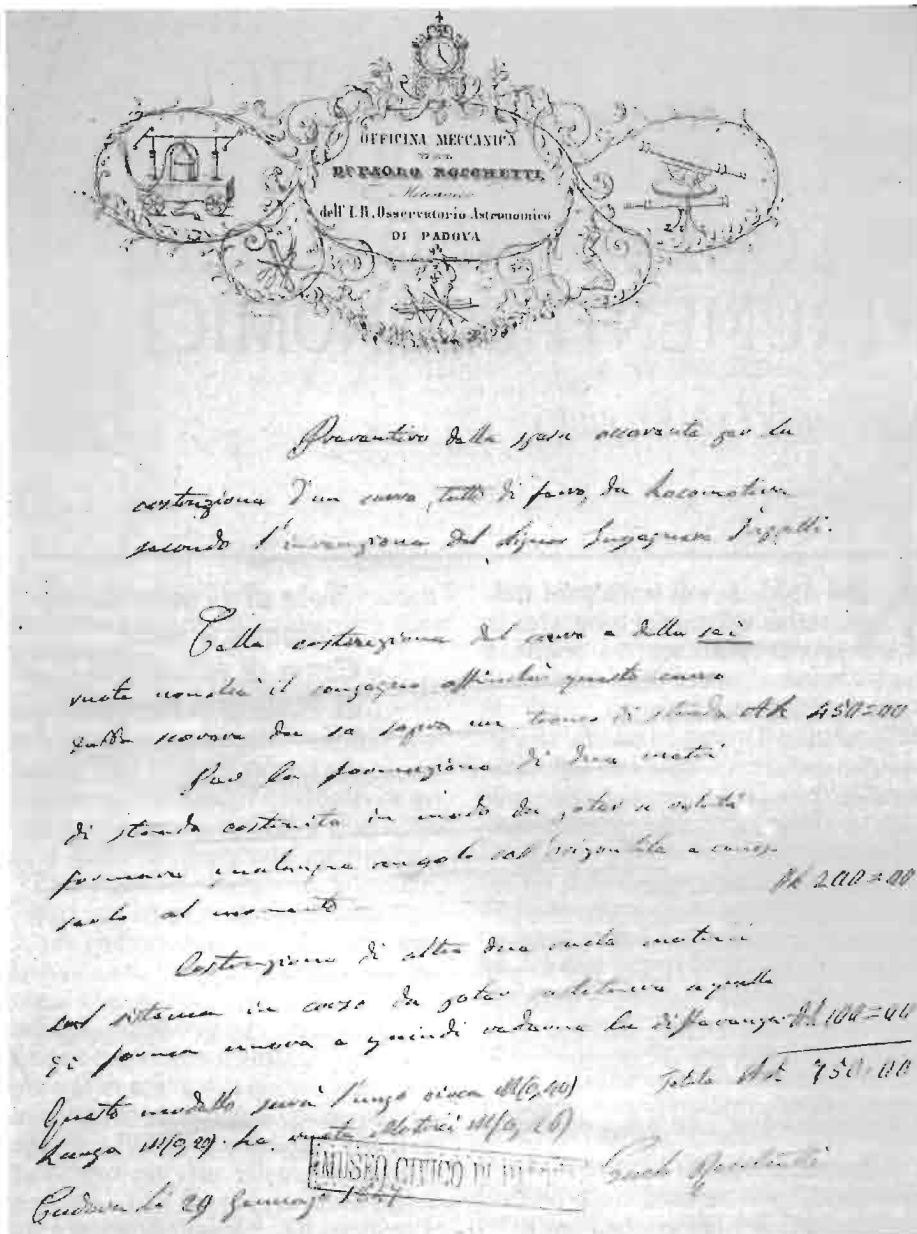
divulgata testè una memoria litografata sul modo di superare con facilità e senza aumentare il peso della locomotiva le forti salite delle strade ferrate, di cui si fa grande strepito, ché si preconizza che l’invenzione porterà una nuova era nella locomozione”.

La memoria “a stampa”, conservata nella Biblioteca Civica di Padova assieme ai manoscritti autografi, potrebbe corrispondere a quella descritta a Jappelli dall’amico trasferitosi in Piemonte.¹⁰ L’opera litografata, nella sostanza, presenta molte affinità con quella originale dello Jappelli. Non sappiamo purtroppo quali furono le sue reazioni, anche perché apparve proprio alla vigilia della sua morte.

Si deve riconoscere, almeno a posteriori, lo sforzo compiuto dall’architetto che, dopo l’inaugurazione del casino Pedrocchi, propone per la città di Padova una uscita dal provincialismo mediante un’espansione urbana verso nord. Del resto, proprio nel 1842, arriva la vaporiera della strada Ferdinandea alla stazione di Padova.¹¹

A maggior ragione Jappelli non può non rendersi conto dell’effetto “città nuova” ricavabile dall’innesto diretto della stazione nel sistema urbano esistente (e proprio nella zona nuova delle industrie). Egli si schiera dunque con la sua opera con la “linea delle città” sostenuta da Carlo Cattaneo (1836) e dai progressisti Lombardoveneti (Manin, Pasini, Correnti, Paleocapa) che, auspicando uno sviluppo industriale a Padova, si opponeva alla “linea delle campagne” sostenuta a Venezia dai membri della Com-

Preventivo presentato da Paolo Rocchetti per la costruzione di un "carro, tutto di ferro, da locomotiva secondo l'invenzione del Signor Ingegnere Jappelli".



missione dei Dieci (tra cui G. Papadopoli e G. Treves de Bonfili) favorevole agli interessi commerciali degli agrari.¹²

Non ultimo scacco sarà questo per lo Jappelli che, sul finire dei suoi giorni, vedrà perire anche il suo grande progetto commerciale: l'Entrapôt sulla laguna di Venezia.¹³ □

1) Ne fa qualche rapido cenno M. Universo, *Jappelli e l'Architettura Moderna*, "Padova e la sua Provincia", Novembre 1980, p. 8. L'edizione integrale del manoscritto è contenuta nella mia tesi di laurea *G. Jappelli: scritti di Scienza e Arte. Introduzione, edizione, commento*, 1989-90, relatore prof. L. Puppi, depositata presso la Facoltà di Lettere di Padova, Dipartimento delle Arti Visive e della Musica.

2) Il celebre appellativo fu coniato dal suo primo biografo, nonché amico, A. Cittadella Vigodarzere, *Elogio di G. Jappelli*, "Rivista dell'Accademia di Padova", 1854, Padova, p. 163. Sarà ripreso anche da N. Gallimberti, *G. Jappelli*, Padova, 1963, che evidenzia l'innovazione del giardino ideato da Jappelli nel Veneto.

3) La missiva, datata Lione 1° Aprile, è conservata alla Biblioteca Civica di Padova, Racc. Mss. autogr., Fasc. 750, n. XIX. È stata scritta probabilmente durante il viaggio del 1835-36 in Francia e in Inghilterra.

4) Alla cospicua documentazione scientifica presente nelle carte autografe di G. Jappelli (Biblioteca civica, di Padova, C.M. 481 nn. 36) si aggiungono i numerosi attestati (ivi, B.P. 1038/I).

5) Cfr. "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", 1858-1859, tomo IV, pp. 159-160.

6) G. Jappelli, ms. C.M. 481 della Bibl. Civica di Padova, nn. 29, 30, 31, 32.

7) Sulla fonderia in ferro della ditta Benech Rocchetti cfr. "Il Raccoglitore", 1857, p. 42. Alcune precisazioni si trovano anche nelle Cronache padovane di vita economica: "Una fabbrica [...] che aveva [...] una modesta entità economica [...] facendo uso e di macchine e di forza motrice, è la Benech e Rocchetti (due ingegneri di cui il secondo assistente al Regio Osservatorio Meccanico) fonderia di seconda fusione, sorta in Padova nel 1852, passata più tardi in proprietà unica del Cavalier Paolo Rocchetti (...)

dalla fabbrica escon macchine a vapore fisse e locomobili, macchine agricole, aratri e trebbiatrici, apparecchi per la monda del riso, per le filande, per i mulini, torchi idraulici" cfr. P.F. Gaslini, *Cronache padovane di vita economica*, 1954, Padova.

8) G. Bellavitis (1803-1880) era membro pensionato dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti (1840); professore di Geometria descrittiva nell'Università di Padova nel 1845 e dal 1867 (Cfr. *Dizionario biografico degli Italiani*, 1965, vol. 7, pp. 621-622). La lettera indirizzata allo Jappelli è conservata nel Biblioteca Civica di Padova, ms C.M. 481 n. 26 (Il manoscritto è senza data).

9) Cfr. Biblioteca Civica di Padova, ms. C.M. 481, n. 18.

10) L'amico Bucchia nella medesima lettera (Padova 27 Gennaio 1852) scrive: "Paleocapa mi ha mandato una copia di questa memoria, io non la ho ancora letta riposatamente, perchè l'ebbi ieri solamente, la scorsi però rapidamente, e trovai che il metodo è propriamente quello stesso da te immaginato parecchi anni fa" (Cfr. Bibl. Civica di Padova, ms. C.M. 481, n. 18).

11) Per una approfondimento si consiglia: G. Fabbri Colabich, *La prima ferrovia del Veneto. Padova-Marghera*, Padova, 1942.

12) L'acceso dibattito è menzionato da: C. Carozzi-A. Mioni, *L'Italia in formazione*, Bari, 1970, p. 303.

13) Il progetto Jappelliano è tuttora conservato presso la Biblioteca del Museo Civico di Padova (ms. C.M. 481, n. 24). Alquanto illuminati al riguardo sono i contributi critici di G.D. Romanelli, *Venezia Ottocento*, Roma, 1977 e di M. Universo in *Le Venezia possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, a cura di L. Puppi, Milano, 1985, pp. 174-180.

I SERVIZI TELEMATICI NELL'AREA PADOVANA SI CONFERMANO VALIDI STRUMENTI ECONOMICI

LEONARDO MONTORBIO

Nel 1875, a soli trent'anni dall'introduzione del telegrafo, la sperimentazione del telefono apriva una nuova era delle telecomunicazioni che produsse, in virtù di un'oculata e perspicace mentalità imprenditoriale, una rapida ed esponenziale diffusione del primo "bene privato individuale" prodotto industrialmente.

Nonostante sia trascorso oltre un secolo, ancora oggi il rapporto che generalmente instauriamo nei confronti del comunicare si riduce per lo più all'indispensabile costante e massificato utilizzo del telefono, sia esso tradizionale, senza fili o cellulare.

Telecomunicare: non più solo fonia

Alla maggioranza, in realtà, sfugge il significato assunto dalle telecomunicazioni nel corso degli anni.

Sempre più, oggi come oggi, telecomunicare identifica la possibilità di interagire in un ambiente omogeneo in cui parole, informazioni, dati, immagini si traducono in impulsi codificabili istantaneamente anche a migliaia di chilometri di distanza.

Lungo le linee infatti non corre più solo la nostra voce, ma un vero e proprio fiume di informazioni che permette di relazionare in modo rapido, personalizzato e funzionale con altri utenti anch'essi collegati alla rete.

Sostanzialmente l'industria delle telecomunicazioni, grazie all'utilizzazione di applicazioni e sistemi informatici, ha spostato la possibilità di interazione dagli esseri umani, i classici soggetti attivi della relazione comunicativa, agli elaboratori elettronici e ai sistemi computerizzati di supporto al loro lavoro, introducendo così nuove potenzialità di comunicazione che rappresentano in ambito economico strumenti utili e funzionali in grado di ot-

*Nota di Economia
promossa dalla
Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo*

a cura di
Gilberto Muraro

timizzare e fluidificare la gestione delle attività.

Telematica e attività economica

Il Nodo imprenditoriale, finanziario e culturale di Padova ha saputo confrontarsi adeguatamente con le tecnologie del comunicare, generando una rilevante rispondenza nei confronti della telematica.

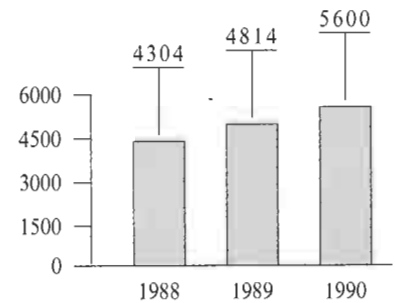
Come per il telefono anche per i servizi telematici la Sip rappresenta il principale e a volte l'unico interlocutore. Attualmente la panoramica dei prodotti offerti dalla Società per l'esercizio telefonico è molto articolata e si esplica in una serie di servizi modulari e personalizzabili a seconda delle singole necessità dell'utente.

Ciò che consente la comunicazione sono, in ultima analisi, le Reti Telecomunicative progettate, messe in opera e gestite da Sip. Quattro le principali reti approntate: la Rete Telefonica normale, la Rete Fonia Dati (RDF), la Rete ITAPAC, la Rete Collegamenti Diretti Numerici (CDN). In considerazione dei criteri adottati nella loro ideazione, esse offrono differenti possibilità di collegamento sia di tipo "commutato" (se realizzati in teleselezione su reti pubbliche), sia di tipo "dedicato" (se consentono una interazione mediante circuiti diretti tra due o più utenti, ovvero tra le varie sedi di uno stesso utente).

Padova: telematica come investimento

Nel corso degli ultimi tre anni la rispondenza ai servizi telematici dell'utenza che fa riferimento all'Agenzia di Padova e Rovigo ha segnato un trend sicuramente positivo. La crescita registrata dal 1988 al 1990, per ciò che riguarda le trasmissioni dati nel loro complesso, ha superato il 30%, garantendo un consolidato di 5.600 allac-

Gli articoli pubblicati in questa "Nota di economia" esprimono esclusivamente le opinioni degli autori e pertanto non impegnano né la Cassa di Risparmio, che si limita a patrocinare l'iniziativa senza alcun controllo sui contenuti, né la redazione, che si limita a vagliare la pertinenza e l'interesse dei temi trattati.



ciamenti, quasi 1.000 in più rispetto all'anno precedente (grafico).

Analizzando più dettagliatamente i singoli strumenti a disposizione (tabella 2) appare chiaro come la struttura economica della nostra provincia, formata essenzialmente da piccole e medie imprese, si orienti verso servizi che, pur garantendo una sufficiente qualità e velocità nella trasmissione, comportino costi fissi (allacciamento, strutture, manutenzione) e d'esercizio contenuti. La diffusione in termini assoluti del Modem, del Fac-simile e gli abbonamenti al Videotel, bene quantificano la concreta preferenza degli operatori economici padovani verso un sistema di trasmissione che possa usufruire del preesistente allacciamento alla rete telefonica normale. Il Modem, in sostanza, è un "traduttore" in grado di trasformare in segnali trasmissibili i dati memorizzati da un elaboratore e di inviarli per via telefonica ad un altro elaboratore atto a riceverli; il Fac-simile opera una conversione del medesimo tipo per quanto riguarda la trasmissione di documentazione fisica, di testi, grafici ecc.

Il sensibile calo di installazioni Modem Sip dal 1989 al 1990 non rappresenta necessariamente una minore diffusione di questo efficace strumento. La "deregulation" recentemente introdotta in materia ha infatti consentito la commercializzazione di apparecchi

e schede Modem anche ad altre aziende, operando così una redistribuzione del mercato.

Le strutture maggiormente dimensionate hanno invece canalizzato le loro esigenze comunicative lungo le specifiche Reti Trasmissione Dati capaci di garantire standard qualitativi e velocità di molto superiori a quelle offerte dalla normale rete telefonica.

Enti pubblici, Industrie, Ospedali, Centri servizi informatici di consulenza e di elaborazione dati, Centri Commerciali e di unità di grande distribuzione, Università e poli culturali, Giornali e Agenzie stampa, Società di spedizione e aereo-marittime, Concessionarie di autoveicoli: questo non è che un sintetico elenco delle principali categorie a livello provinciale che interagiscono per via telematica con il mercato e con le proprie unità distribuite territorialmente. Ad esempio le principali organizzazioni industriali e commerciali utilizzano la rete Itapac per la gestione centralizzata dei magazzini delle filiali e per l'inoltro degli ordini. La trasmissione Itapac è caratterizzata infatti dall'invio di "blocchi" di dati (volendo intendere banche dati) per il quale viene corrisposta una tariffa a seconda del "volume" della comunicazione a prescindere dal tempo impiegato e dalla distanza coperta. Per contro le tariffe applicate alle trasmissioni lungo la Rete Fonia Dati

— il cui primario vantaggio consiste nella interconnettibilità con la rete telefonica — e mediante i Collegamenti Diretti Numerici dipendono, come per la trasmissione a voce, dal tempo e dalla distanza del collegamento.

Ecco allora che la scelta di appoggiarsi all'uno o all'altro sistema trasmissivo dipende dal volume, dalla frequenza e dalla distribuzione territoriale del singolo utente. Il comune denominatore di queste Reti consiste comunque nell'immediata trasmissione dei dati lungo canali preferenziali che garantiscono accessi sicuri e riservati, e una gestione elastica e personalizzabile delle comunicazioni.

Le Strutture socio economiche di Padova hanno risposto con crescente interesse alle applicazioni telematiche dimostrando di comprendere appieno la strategica importanza nel prossimo futuro del ruolo svolto dalle telecomunicazioni nelle scelte ottimizzanti la gestione economica.

In quest'ottica la Sip ha avviato nel 1990 proprio a Venezia un progetto pilota per l'adozione di un sistema integrato (I.S.D.N. — Integrated Service Digital Network) in grado di moltiplicare le potenzialità e la tipologia dei servizi distribuiti direttamente dalle Centrali Sip che permetterà, una volta sviluppato, una gestione delle telecomunicazioni al massimo livello offerto dalle più evolute Reti telematiche mondiali.

In vista dell'ormai avviata globalizzazione dei mercati, il già internazionalizzato polo economico padovano, troverà nelle telecomunicazioni un importante campo di confronto. In virtù della sperimentata padronanza degli evoluti sistemi trasmissivi, comunque, potrà interagire funzionalmente con le altre strutture produttive assicurandosi, così, un'essenziale porta d'accesso alle domande e alle risorse mondiali. □

Tabella

Utilizzazione servizi	1988	1989	1990
Installazione <i>Fac-simile</i>	1998	3447	4426
Installazione <i>Modem</i>	4275	3836	3754
Abbonamenti <i>Videotel</i>	336	1574	2546
Allacciamenti <i>C.D.N.</i>	134	338	507
Allacciamenti <i>R.F.D.</i>	230	423	580
Allacciamenti <i>Itapac</i>	143	223	317

Fonte Sip: Agenzia di Padova e Rovigo



PAROLE PADOVANE

a cura di Manlio Cortelazzo

ARTÛRIE. Nella locuzione *sigare e arturie* "gridare disperatamente". — Registrata dal solo Campioni, è una variante delle locuzioni venete *sigar altói, sigar alturio* (in veneziano e veronese), *criar alturio* (a Verona), dove *alturio* rappresenta il latino *adiutorium* "aiuto, soccorso" attraverso *aiutorio, aurtorio*, diventando poi *alturio*. Espressioni analoghe si trovano in Piemonte (*brajé ajtòri* "gridar aiuto") e nella Svizzera italiana (*crijà auteri* "gridare a squarcia-gola") (Pfister).

CLINTO. Con le varianti *crinto, grinto, clintón, crintón, grintón*: "apprezzato, anche se grossolano, vino rosso scuro", ora posto al bando, malgrado la sua valida azione contro gli attacchi crittogamici. Nome diffuso in tutte le Venezie. — Dall'inglese d'America *clinton* "tipo di uva", che prenderebbe il nome dall'uomo di stato De Witt Clinton (1769-1828), come è avvenuto per un genere di piante della famiglia dei gigli, chiamato *Clintonia*. Non sembra fondata l'opinione che *clinto* sia una qualità diversa da *clintón* (pronuncia francese?).

LÚMARO. Variante di *nùmaro* "numero", testimoniata in altre località del Veneto, del Friuli (*lùmar*) e della Venezia Giulia, anche nella forma veneziana *lùmero*. Il dott. Giovanni Mureratti di Mirano segnala la presenza di *lumero* in una lettera scritta ai primi del Novecento da un contadino dei Colli Euganei: "io impresstato un lumero al mio fratello Vincenzo circa due campi". Anche qui non può significare che "numero" (forse numero catastale?).

MAROEÈ. È il nome più strettamente dialettale, nei confronti di *maròidi*, delle "emorroidi". — I due nomi dipendono dalla stessa voce greca *haemorrhoides*, il primo col mantenimento dell'accento originale, l'altro secondo la pronuncia latina (*haemorrhoides*). Gli esempi più antichi seguono la variante genuina. Così nel *Libro agregà de Serapiom* (sec. XIV): "Li emblici ha proprietà de far nigri i cavigi e de deveare che i no chaça. E fortifica lo intestino rectum, e ça a le maroele" (ed in molti altri passi). Ed anche nel Ruzante dell'*Anconitana* II 4: "Maroele, ti vol dir?". Per quanto riguarda la sua estensione, la voce è presente, oltre che nel padovano, a Venezia (probabile centro di diffusione), nel vicentino, in Friuli e nella Venezia Giulia con una punta nel basso Trentino (Ro-vereto).

RÉCIA DE PORSEÒ. Come "orecchia di maiale" (animale immondo, di cui era vietato assaggiare la carne, secondo il rito ebraico) era interpretato (negli anni Trenta) il gesto di mostrare senza malanimo ai compagni di classe ebrei un lembo della giacca stretto nella mano. Solo Pri-

mo Levi ci spiegherà, documentandone l'uso anche in Piemonte, l'originale significato del gesto, che suo padre aveva sperimentato nell'infanzia a Bene Vagienna: "i suoi coetanei, all'uscita dalla scuola usavano schernirlo (benevolmente) salutandolo col lembo della giacchetta stretto in pugno a mo' di orecchio d'asino, e cantando: "Òrije 'd crin, òrije d'asò, a ji ebreò ai piasò": "orecchie di porco, orecchie d'asino, piacciono agli ebrei". L'allusione alle orecchie è arbitraria, ed il gesto era in origine la parodia sacrilega del saluto che gli ebrei pii si scambiavano in sinagoga, quando sono chiamati alla lettura della Bibbia, mostrandosi a vicenda il lembo del manto di preghiera, i cui fiocchi, minuziosamente prescritti dal rituale come numero, lunghezza e forma, sono carichi di significato mistico e religioso: ma del loro gesto quei ragazzini ignoravano ormai la radice" (p. 4-5).

SCARSÈE. Nome di una pianta diffusissima, che cresce nei campi e negli argini, commestibile, usata anche nella medicina popolare per le sue proprietà emostatiche, rinfrescanti e astringenti: "Stasera, sèto omo, a magnemo le prime scarsele de sto ano co quatro oviti frischi" (a Ospedaletto: Peraro). Anche in Trentino *erba scarsèla*, a Ravenna e a Lecce *scarsellina*. — Il suo nome scientifico, *Capsella bursa-pastoris* L., è stato suggerito dalla forma delle silique, triangolari e rigonfie per i semi, che custodiscono, e da esso dipendono molte delle sue denominazioni europee, che si richiamano alla "borsa", alla "tasca" (come nel caso padovano), alla "cassetta", all'"agoraio" e simili.

SFERE. Sono le "lancette dell'orologio", nome noto in tutta l'Italia settentrionale e, nella variante *svera*, a Zara e Cherso, mentre in Liguria mantiene il senso antico di "orologio". — "Sin verso il 1450 gli orologi avevano un quadrante girevole, detto appunto *spera*, mentre un indice fissato alla cassa o al castello indicava l'ora. Quando si introdussero le lancette, o indici girevoli, il nome passò ad essi" (Morpurgo-Francescato).

SORÀN. A Bressio e Limena è il "bue giovane", mentre a Camposampiero *sorana* (con i diminutivi *soranèa, soranèta*) è la "manza giovane, che non ha ancora partorito": "in stala ghe jera restà 'na sorana zovane biso-alpina che jera vegnù al bò" (a Montagnana: Lazzarin), "Pasquale Jàne el gà copà 'na soràna dòvane e grassa che la gavarà pesà quatro quintà" (a Casale Scodosia: Zorzan). Di tutte le Tre Venezie. — Letteralmente vale "sopra (*sóra*) l'anno (*àn*)" ed è anche aggettivo italiano (*sopranno*, agg. Com. di vitello, Che ha varcato l'anno").

SORÀRE. "Raffreddare", "sollevarsi, smettendo un poco di lavorare", *sorsarse* "intiepidirsi": "la fa bojire acqua con tanto sale fin che nol se dèsa pi. Dopo la speta che se sòra" (a Casale Scodosia: Zorzan), "ciapare el fero che vegnèa prima sorà nt'el mastelo" (a Montagnana: Lazzarin). — Il verbo, proprio del Veneto, con qualche infiltrazione nel Trentino, continua il latino parlato *exaurare* "dare aria (*aura*)".

STÉO'LA a Galzignano, e *stéola* a Montagnana ("steole de fromento, sbrochi de spagna e scataruni de cànevo", Lazzarin), ma *stéola* a Ospedaletto ("Le quaje se scondea in te le steòle e le stasea ferme anca par de le ore", Peraro) e *stìo'la* a Boion, che è la forma registrata anche dai Patriarchi (*steòla*) "stoppia". Voce propria del padovano, si ritrova poi in friulano (*stèule*) e bislacco (*stèula*), mentre il tipo concorrente *strèpola* è abbastanza diffuso in tutte le Venzie. — Dal latino *stipula* "stoppia" con l'accento conservato sulla prima sillaba o spostato nella seconda, con un'alternanza, riscontrabile anche in altre parole venete (*seòla, seòla; ségala, segàla; coèga, coèga; mèola, meòla*).

STEOLARO "campo di stoppie" a Montagnana: *vèrghè 'na barba ruspià cofà on steolaro* (Lazzarin). — Da *stéola* con lo stesso suffisso di *bronzaro, canaro, granaro, spagnaro* (luogo dove l'oggetto indicato dalla base è presente in quantità).

STEOLÒTA. Per "zitella" è voce isolata, raccolta nel 1927 a Castelnuovo per l'atlante linguistico italiano. — Come la *stéola* è quanto resta radicato nel campo dopo il raccolto, così la zitella è quella che rimane sola, non raccolta.

Rinvii bibliografici:

- Bibbia istoriata padovana* a cura di G. Folena e G.L. Mellini, Venezia, 1962;
P. Campioni, *Paroe del padovan citadin e dei so modi de dire*, Padova, 1965;
M. Lazzarin, *La terra, la vita, le stagioni*, Montagnana, 1981;
P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, 1975;
El Libro agregà de Serapiom a cura di G. Ineichen, Venezia-Roma, 1962 e 1966;
E. Morpurgo - G. Francescato, *Appunti di terminologia dell'orologio*, in "Lingua nostra" XXVIII (1967), pp. 107-115;
G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano e padovano*, Padova, 1821;
G. Peraro, *Schimcapene e rumatera*, Ospedaletto Euganeo, 1984;
M. Pfister, *LEI. Lessico etimologico italiano*, I, Wiesbaden, 1984;
A. Zorzan, *Jènte de Casale*, Conselve, 1988.

BIBLIOTECA

ANTONIA ARSLAN
PATRIZIA ZAMBON
**IL SOGNO
ARISTOCRATICO.
ANGIOLO ORVIETO
E NEERA.
CORRISPONDENZA
1889-1917**

Guerini Studio, 1990, pp. 267.

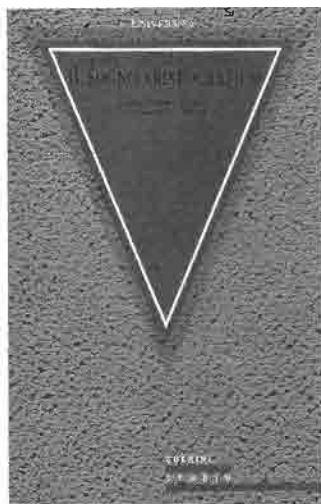
Escono dagli archivi e subito dipingono un'immagine nuova del vivace mondo culturale tardo-ottocentesco. I carteggi di Neera propongono un quadro vario e mosso di una civiltà intelligente che dialoga in un continuo scambio epistolare di notizie, scoperte, opinioni, recensioni e consigli. E dopo le corrispondenze con Vittorio Pica e Benedetto Croce, eccone un'altra. Neera e Angiolo Orvieto si parlano sulla carta, e Antonia Arslan e Patrizia Zambon raccolgono questi loro scritti, pubblicandoli integralmente in un piacevole volume edito dalla Guerini Studio.

In tutto 178 pezzi, disposti in ordine cronologico: 117 lettere di Neera (conservate nel Fondo Orvieto dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto-Vieusseux) e 60 di Angiolo a Neera (custodite a Milano nel privato Archivio Martinelli), a cui si devono aggiungere le tre cartoline con saluti del suo viaggio intorno al mondo ed un'altra di lui a Maria Radius Martinelli, figlia di Neera, che chiude il carteggio.

Le lettere sono precedute da un'ampia introduzione. Nella prima parte, *Il diologo aristocratico*, Antonia Arslan sottolinea l'importanza del carteggio nell'interpretazione della realtà del tempo in cui i due personaggi si parlano. "È proprio nella scrittura epistolare — scrive l'Arslan — che le nostre scrittrici fra Otto e Novecento liberano dunque meglio e meglio seguono, con felice aderenza dello stile al pensiero, il loro io profondo e le ragioni peculiari delle loro scelte".

Nell'introduzione trova giusta collocazione una panoramica sulle *Riviste fiorentine e milanesi dell'ultimo ottocento nel carteggio Angiolo Orvieto-*

Neera. Qui Patrizia Zambon spiega come il carteggio fra la milanese Neera ed il fiorentino Angiolo Orvieto faccia luce sulla storia delle riviste alla cui redazione i due scrittori partecipano.



Un'interessante ed attenta passeggiata fra editoria, letteratura, storia e cultura di un secolo fa, attraverso l'amicizia di due scrittori.

ANNA LAURA FOLENA

RICORDO DI GIUSEPPE TOFFANIN

(per il centenario della nascita), a cura di Lyda Toffanin, Omnia Arti Grafiche, Milano 1991.

Questo ricordo dell'insigne maestro e storico della letteratura italiana è stato scritto dal nipote omonimo (che, vivente lo zio, si firmava con l'aggiunta di *junior*) con affettuosa partecipazione e viva ammirazione. Lo scritto, 31 pagine, prende le mosse da Napoli, la città che dopo Padova, dove era nato il 26 marzo 1891, il Toffanin ha amato profondamente e nella quale insegnò per 40 anni all'Università.

L'uomo-Toffanin balza vivo dal testo, sempre brillante e incisivo, per i suoi affetti familiari, il suo carattere originale, la sua bontà, il suo attaccamento alla cattedra e agli studi, per le sue battute e la proverbiale distrazione. Un iter scolastico iniziato al Tito Livio padovano e continuato all'Università in anni "storici" in cui la facoltà di lettere annoverava maestri famosi, da Francesco Flamini a Vittorio Rossi, dal Romagnoli a Manfroni, da Crescini a Marchesini ad Almagià a Lazzarini ed erano ancora presenti Ardigò, Bonatelli e Teza. Dopo la laurea con Vittorio Rossi (la tesi

verteva su "Il Romanticismo latino e i Promessi Sposi"), Giuseppe Toffanin ebbe incarichi di insegnamento a Rimini, a Mantova, a Padova e, conseguita la libera docenza, ebbe la cattedra a Messina, a Cagliari e dal 1928 a Napoli succedendo a Francesco Torraca. Con la cattedra gli studi, le ricerche, le pubblicazioni. E poi le amicizie illustri che l'autore elenca, e i giudizi che l'uomo e sull'uomo e sullo studio diedero colleghi e personalità. Non poche le opere famose, si ricordano soprattutto "La fine dell'Umanesimo" e "Il Cinquecento" nella collana Vallardi, cui si aggiungono altri lavori, poesie e racconti. Un uomo che ha a lungo operosamente vissuto e che la morte ha colto nel marzo 1980. L.M.

GIOVANNI SANTINELLO TRADIZIONE E DISSENSO NELLA FILOSOFIA VENETA

Editrice Antenore, Padova, 1991, pp. 279.

Il libro, che compare nella collana delle pubblicazioni dell'Istituto di storia della filosofia e del Centro per le ricerche di filosofia medievale, si compone, come dice l'autore nella prefazione, di una serie di scritti pubblicati separatamente in sedi diverse nel corso del decennio 1980-1990, tutti però rispondenti ad un disegno unitario. Saggi di filosofia veneta redatti allo scopo di recare nuovi approfondimenti e chiarire alcuni problemi attorno a due ben precisi momenti: il rinascimento del Cinquecento (ma si parte più da lontano con Pietro d'Abano) e le indagini su Prosdocimo de' Beldomandi e Pietro Pomponazzi da una parte, e la modernità dal tardo Settecento al primo Ottocento (con Cesarotti ed altri) e il pensiero di Kant a Padova) dall'altra. Filosofia veneta per qualificare i momenti significativi della cultura filosofica espressa da una ben determinata società che ha creato una tradizione a sostenere la quale giocano un ruolo importante l'Università di Padova, la Chiesa veneta facente capo al Patriarcato di Venezia, lo Stato Veneto, le Accademie, i circoli culturali. Col termine "veneto" si qualifica dunque una "regione storica" ben delineata e gli approfondimenti e le soluzioni che l'autore suggerisce riguardano i vari momenti salienti di questa tradizione. Saggi avvincenti condotti con

rigore scientifico ma singolarmente limpidi. Un filosofo, dunque, che si fa chiaramente capire. L.M.

C. GRANDIS, F. SELMIN GUIDA A SELVAZZANO. INTINERARI DI STORIA, ARTE E CULTURA

Comune di Selvazzano Dentro. Biblioteca comunale centro culturale 1990 (Quaderni di storia locale 3). Acquerelli di Dino Paccagnella.

Per chi segue la bibliografia del territorio padovano, i nomi di Claudio Grandis e Francesco Selmin non costituiscono certo una novità: spesso li si incontra, in particolare in questi ultimi tempi, su tematiche che riguardano le acque e l'archeologia industriale. Ora, grazie all'iniziativa del comune di Selvazzano, i due studiosi tornano assieme per un lavoro in collaborazione che si raccomanda per rigore scientifico e chiarezza espositiva: la guida di Selvazzano e del suo territorio. Entrambi profondi conoscitori di Selvazzano, con pubblicazioni sull'argomento che datano a partire dal 1972, hanno messo assieme le loro esperienze per condurre, si può veramente dire passo passo, il visitatore lungo le vie e i sentieri che segnano quest'angolo della nostra provincia, indagandone gli aspetti storici, artistici, economici, sociali aiutati dagli acquerelli di Dino Paccagnella: un commento visivo particolarmente piacevole e istruttivo, non foss'altro perchè opera di un altro appassionato cultore del territorio.

Quattro le parti in cui s'articola il volume: una panoramica storico ambientale (L'ambiente e l'uomo) che a sommi capi, ma con estrema acribia, percorre le vicende del territorio dalle origini (XIII sec. a.C.) ad oggi sottolineando come questo graviti attorno a tre centri (Tencarola, Caselle, Selvazzano), percorso da quattro strade (la Montanara, la Pelosa, la Scapacchiò e il Tezzon) e attraversato dal Bacchiglione (un tempo dalla Brenta); quattro itinerari convenientemente graficizzati sulle carte topografiche (Selvazzano Dentro, Selvazzano fuori — Caselle — S. Maria di Quarta, Tencarola, Montecchia), una serie di schede dedicate ognuna ad aspetti, luoghi, figure (Dizionario toponomastico, Archeologia, Mulini, il tram per Teolo, gli emigranti, il Movimento cattolico, il teatro, il poeta

“da Tencaruola” quel Zanne Menato Fracaore pavano identificato recentemente in Battista Menato gastaldo degli Zambelli nel Seicento, la dimora di Cesarotti, il “dentista contadino” Bepi Badele e il parroco scrittore Giacomo, alias don Angelo Bertolin; un regesto bibliografico indubbiamente esaustivo, non foss’altro per le sue dieci pagine zeppe di rimandi a volte poco noti se non addirittura sconosciuti.

Non è questo il luogo per ripercorrere quanto offre la guida: il miglior modo di usarla è proprio quello di usarla come tale, come cioè “Baedeker” per una gita in bicicletta in una zona che oramai si configura come periferia urbana, ma che racchiude insospettabili ricchezze storiche, proprie di un territorio fino a qualche decennio fa caratterizzato dall'impronta rurale. Merito del lavoro di Grandis e Selmin è anche questo: fissare sulla carta quella memoria che il territorio, “consumato” da un uso spesso esagerato, sta perdendo e riproporla a quanti in questo stesso territorio vivono ed hanno le loro radici storiche. Una proposta quindi rivolta in particolare ai giovani.

PIER LUIGI FANTELLI

CARLO FUMIAN
**LA CITTÀ DEL LAVORO.
UN'UTOPIA
AGROINDUSTRIALE NEL
VENETO
CONTEMPORANEO**

Edizioni Marsilio, Venezia 1990, pag. 204.

Della trasformazione di Piazzola sul Brenta, avvenuta tra l'Otto ed il Novecento da modesto borgo rurale a moderna cittadella industriale, della parabola di questa “città ideale” e del suo fondatore, Paolo Camerini, si occupa il volume di Carlo Fumian edito da Marsilio con prefazione di Luciano Cafagna.

Piazzola viene presentata come un territorio di una desolata “miseria e arretratezza economica”, propria della campagna veneta dell'Ottocento. Lo studio si occupa inizialmente delle figure di Silvestro Camerini, capostipite della famiglia, che accumulò ingenti ricchezze e terreni attraverso l'acquisizione di grandi appalti di lavori pubblici e la riscossione degli aggravi tramite le esattorie, e di Luigi suo nipote, che oltre a mettere ordine nel patrimonio precedente-

mente accumulato, fece di Piazzola l'“indiscusso centro gravitazionale dei possedi familiari”.

L'autore si sofferma quindi ad esaminare il “decollo economico” di Piazzola (1890-1900) ad opera di Paolo Camerini, figlio di Luigi. Numerose sono le opere compiute in campo agricolo ed industriale che contraddistinguono l'ultimo decennio del XIX° secolo. Un programma volto alla “organizzazione di industrie che tutte riuscissero sussidiarie o di completamento all'agricoltura” a cui si aggiungono le numerose attività benefiche e gli interventi di carattere urbanistico-sociale. Una serie di lavori eseguiti mantenendo uno scrupoloso controllo “sui destini dei singoli e della comunità”.

È analizzata anche la tesi di laurea di Paolo Camerini (contenuta per intero in appendice al testo). La dissertazione tratteggiava una diversa figura di proprietario, in grado di proporre una soluzione della questione sociale. Camerini assegnava al proprietario terriero il ruolo di “civilizzatore delle campagne”, volto alla trasformazione della società e dell'ambiente, “capace di coniugare ricchezza e cultura, capitali e politica, idealismo e amministrazione”.

Idee che il grande proprietario tradusse in pratica trasformando il proprio “feudo”, ridisegnando la pianta di Piazzola attraverso radicali interventi sul territorio.

Oltre a cambiare il volto di Piazzola ristrutturando il sistema viario ed erigendo gruppi di case monofamiliari isolate, dotate di terreni coltivabili e stalle (dove si imponevano però rigidi vincoli sul tipo di coltivazioni e sull'acquisto di bestiame), Camerini si occupò anche di potenziare il “parco industriale” ristrutturando la filanda, acquisendo lo jufificio e costruendo nuove fabbriche tra cui spiccava quella di concimi chimici. In questi due settori Camerini cercò un accordo tra le varie industrie produttrici, al fine di controllare il mercato nazionale di queste merci ed imporre così la propria visione economica. Sforzi comunque infruttuosi che non intaccarono la levatura del modello agroindustriale impostosi in Piazzola.

La parabola del Camerini si conclude negli anni Trenta, segnata dalla crisi di quel tempo e dall'ostilità del fascismo nei confronti di un personaggio



scomodo, mai riconosciutosi in quella ideologia e che le autorità locali non riuscirono ad escludere dal controllo del territorio. Le cause della crisi finanziaria risalivano al 1920, allorché il pagamento di una imposta patrimoniale di oltre 20 milioni metteva in serie difficoltà il duca che aveva investito forti somme in opere di miglioramento agricolo. L'esazione dei crediti da parte delle banche portò alla vendita dei beni del Camerini. In seguito alla bocciatura dell'estrema richiesta di sovvenzione al Consorzio Nazionale per il Miglioramento Agrario, in cui si riaffermava che la priorità dell'azione del Duca era volta al settore primario, gran parte delle industrie e dei terreni passarono rapidamente di mano, concludendo l'esperimento cameriniano.

La chiusura della ricerca è affidata ad una “postilla comparativa” dalla quale l'autore fa emergere, al di là dei confronti con “l'immenso parco di model company towns”, i due valori su cui si basa la “specificità” di Piazzola, e cioè lo stretto legame tra agricoltura ed industrie, fermo restando la prima “motore produttivo” del modello cameriniano, ed il ruolo “aristocratico” svolto dal grande proprietario, “onorato come un principe e benedetto come un padre” dai suoi operai e contadini.

MAURO LISCHETTI

ALESSANDRO MASSIGNANI
**ALPINI E TEDESCHI
SUL DON**

Ed. G. Rossato, Novale di Valdagno, pp. 271.

Gli Alpini a Padova, città e provincia, si sono distinti per una loro elevata presenza, davvero singolare, trattandosi di territorio non proprio montano: una presenza di tale ordine quantitativo che la sezione

provinciale dell'A.N.A., la più numerosa tra le associazioni d'arma, conta oggi circa 2.400 iscritti. Alla seconda guerra mondiale non mancò una larga partecipazione di alpini del padovano (nel capoluogo soprattutto ufficiali) che anche nella campagna di Russia dettero il loro contributo di valore e di sacrificio.

Il libro del Massignani si rivolge a quelle vicende che hanno lasciato una traccia indelebile di lutti e di dolori e per le quali sono state elaborate numerose ricostruzioni, in particolare relative alla seconda metà del gennaio 1943, quando si sviluppò l'operazione offensiva russa chiamata Ostrogoshk-Rossosch. Quegli avvenimenti vengono ora trattati sulla base di documenti e di testimonianze sulla ritirata del Corpo d'armata alpino e del XXIV Panzerkorps germanico, considerando i risultati della storiografia sovietica, ungherese, romena, anglosassone, nonché fonti d'archivio militare tedesco ed italiano. Il libro è poi arricchito da 71 fotografie di varia provenienza.

Dall'analisi del complesso materiale di ricerca l'Autore ha tratto una serie di considerazioni conclusive di interesse sempre attuale per quanti, reduci, familiari di caduti e studiosi, si pongono interrogativi sui tanti aspetti controversi di quella realtà. Ad esempio, le ragioni della sconfitta, secondo la tesi tedesca attribuita al cedimento delle divisioni italiane, ungheresi e romene, mentre la perdita di Stalingrado, determinata dalla sottovalutazione delle capacità sovietiche da parte dei comandi, ed innanzitutto da Hitler, era stata in verità all'origine, sul Don, delle disastrose conseguenze per i tedeschi ed i loro alleati.

Altro punto analizzato dal Massignani riguarda il comportamento dei tedeschi, durante la ritirata, nei confronti degli italiani: e qui si riconosce, sui dati oggettivi di derivazione tedesca, che lo sconvolgimento dei rapporti tra gli alleati, fino ad una loro peraltro reciproca aggressiva rivalità, coinvolse fatalmente anche una parte degli italiani, mentre vien dato atto all'alto comando tedesco di non aver trattato le divisioni italiane diversamente dalle germaniche.

Un giudizio complessivamente positivo viene infine confermato sui comandanti del corpo alpino, sulle caratteristiche capacità dei reparti, di-



mostrarsi idonei a consentire lo sganciamento dalle sacche, quando una disponibilità di mezzi moderni avrebbe potuto offrire agli italiani tante maggiori occasioni di salvezza.

Questo lavoro, condotto secondo Rochat nella prefazione "con sobrietà e onestà", è destinato, anche per il suo rilevante apporto documentario, ad attenta considerazione per un ulteriore approfondimento della storia, ancora non esaurientemente conosciuta, del corpo alpino in Russia.

GIULIANO LENCI

PIETRO BRANDOLESE DEL GENIO DE'LENDINARESIS PER LA PITTURA

a cura di Vittorio Sgarbi, Minelliana, Rovigo 1990.

Non meraviglia la presenza, in una rivista padovana, di una segnalazione bibliografica relativa a Lendinara: l'autore di cui si tratta può a tutti gli effetti considerarsi padovano, anzi a lui Padova deve una delle proprie guide "pittoriche" più note e precise. Si tratta di Pietro Brandolese libraio con negozio al Bò, proprio sotto i portici un tempo chiusi, autore delle "Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova", al quale la benemerita e attivissima associazione rodigina "Minelliana" ha recentemente dedicato una delle sue ultime fatiche, la ristampa con apparati del "Genio de' Lendinaresi per la pittura", introvabile volumetto stampato nel 1795 dal Brandolese, sulle opere d'arte della città che lo vide giovane studente.

Nativo di Canda, ma formatosi a Lendinara sotto la guida dell'Abate Grippi che lo guiderà agli studi artistici, si dedicò inizialmente alle ricerche bibliografiche divenendo presto esperto al punto da tra-

sferirsi a Venezia presso l'Albrizzi, quindi a Padova aprendo appunto al Bò la sua libreria. Questa divenne ben presto centro di ritrovo dei "dilettanti" d'arte e... di politica. A quest'attività altra si sovrappose e per la quale era anche noto nella "Repubblica delle Lettere", quella di conoscitore di pittura veneta, aiutato da un "pronto occhio sicuro nel riconoscere i diversi pennelli" al punto da divenire il più stretto collaboratore dell'altro noto conoscitore padovano, il marchese Nicolò de Lazara. Con lui lavorò alla revisione delle pubbliche pitture della città e del territorio padovani per conto della Repubblica Veneta (che, come non vien detto nelle annotazioni al "genio de' Lendinaresi", son state pubblicate) e a lui si devono preziose indicazioni per la correzione della famosa "Storia Pittorica dell'Italia" dell'Abate Lanzi.

Dall'esperienza nel territorio nasce il volumetto su Lendinara, stampato a spese del Brandolese oggi riproposto con annotazioni di V. Sgarbi, catalogo dello stesso coadiuvato da Paola Pizzamano, e un'importante nota sul libraio e conoscitore, frutto di Pier Luigi Bagatin. C'è da dire subito che proprio questa parte, intitolata "Pietro Brandolese, libraio giacobino", doveva essere inserita in apertura del volume e doveva anzi essere ampliata comprendendo anche il, per così dire, versante storico artistico: ne avrebbe guadagnato in unitarietà la stessa figura di Brandolese perchè soltanto calando il personaggio nella globalità del contesto culturale che gli era proprio, si può avvicinarne meglio mentalità e inclinazioni: e si tratta di erudizione, di epistolari, di polemiche e di un'ironia spesso non del tutto sottile. Son sicuro che Bagatin, noto per il ponderoso lavoro sui Canozzi, avrebbe potuto condurre egregiamente in porto l'intrapresa anche per il versante storico artistico: e comunque a supporto bene è stato fatto ristampare la vita del libraio scritta da G.A. Moschini nel 1809, a poche settimane dalla sua scomparsa; nonchè un florilegio di brani relativi a Lendinara, alle opere e agli artisti qui attivi.

Per quanto concerne poi il catalogo riccamente illustrato tutto a colori, posso avanzare alcune osservazioni. La *Madonna col Bimbo e Angeli* della Madonna del Pilastrello (p.

74) potrebbe essere avvicinata a Dario Varotari; l'autografia dell'*Ascensione* (p. 85) suscita indubbiamente perplessità circa Paolo Veronese, adattandosi meglio alla produzione di bottega (si veda il ritratto); non di Pietro Vecchia (questo sembra sia il suo vero cognome) è il *San Lazzaro* (p. 96) ed anche *S. Francesco* sembra una derivazione dal noto prototipo; sicuramente di Matteo Pitocchi è la *Vergine col Bimbo e Santi* (p. 107) per quanto pesantemente ritoccata; come pure opera tipicamente sua è l'*Allegoria della città di Lendinara* (p. 138), inspiegabilmente data ad Andrea Celesti. Infine, dubbia appare l'attribuzione a Gregorio Lazzarini delle sue tele di San Biagio: si direbbero cose più vicine a Diziani e Marieschi e comunque più tarde.

Un volume questo che ci voleva, per stimolare un rinnovato interesse in questo settore della storia dell'arte veneta ancora da approfondire e indagare a fondo: che fa il paio con un'altra recente pubblicazione della Minelliana, dedicata all'altro storico dell'arte attivo in Polesine, Francesco Bartoli: mi riferisco al lavoro di F. Milan su *Francesco Bartoli: arte e teatro nell'Italia del Settecento* frutto di una tesi di laurea sostenuta presso l'Università di Padova. Come si vede, forti restano i legami tra il Polesine e la nostra città da questo punto di vista; e sono certamente destinati a rinforzarsi, dal momento che proprio a Lendinara è oggi conservato un archivio importante per Padova, quello della famiglia de Lazara.

PIER LUIGI FANTELLI



ELENA PITTON
PER LA STORIA
DELL'UNIVERSITÀ
E DELLA CULTURA IN
PADOVA NEL SECOLO
XV: NOTIZIE TRATTE
DALL'ARCHIVIO
NOTARILE DI PADOVA
(VOLL. 1899-1904: 1481-1509)
ED ILLUSTRATE.

Relatori prof. Federico Seneca e prof. Paolo Sambin, Uni-

versità di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1989-1990.

Presentata in veste massiccia per un totale di pp. 732 e ripartita in un tomo di "dissertazione" e in uno di "documenti", questa è l'ultima di una lunga serie di tesi di laurea dirette da Paolo Sambin a partire dal 1954 (fra le quali quella di Elda Martellozzo Forin, discussa nel 1961, può forse apparire la più emblematica). Si tratta di una cospicua raccolta di documenti, adeguatamente valorizzati, che sono d'indubbio interesse per la storia non solo dell'Università, ma anche dell'intera società padovana. In tale campo d'indagine è da riconoscere uno degli interessi preminenti nella vita di studioso del Sambin, oggi professore emerito sempre attivissimo nella ricerca storica e paleografica. Chi scrive ricorda con gratitudine di averlo avuto attento e preciso correlatore nel proprio esame di laurea nel 1983, il che accresce il suo rammarico per il concludersi di un fecondo filone di studi promossi e guidati da un maestro instancabile, dei quali sono specchio eloquente le rassegne di Lia Sbriziolo e di Emi-



lia Veronese Ceseracciu nei "Quaderni per la storia dell'Università di Padova" 6 (1973, pubbl. 1974), pp. 199-211 e 19 (1986), pp. 175-178.

Nel periodo tra l'ultimo ventennio del sec. XV e il primo decennio del sec. XVI l'Università di Padova annoverò parecchi laureati che appartenevano a famiglie padovane allora eminenti. Tra essi alcuni furono docenti nel medesimo Ateneo. La Pitton riserva un apposito capitolo a tali famiglie, fra le quali spiccano decisamente quelle dei Brazolo, dei Buzzacarini, dei Capodilista, dei Dottori, dei Lion e degli Zabarella.

Vi esamina, per esempio, il caso di Lionello Brazolo che agì da promotore di laurea per il nipote Paolo nel 1503 e dimostra con buoni argomenti che il padre di Paolo era un fratello e non il padre di Lionello. Si chiamavano ambedue Francesco, il che può dare adito a iniziali incertezze d'identificazione.

Di vivo interesse è la vicen-

da dei Buzzacarini, la cui storia si svolse di pari passo a quella della città nei controversi rapporti con Venezia, misti di fasi conflittuali e di periodi di tranquillità operosa. È noto che alcuni membri dell'illustre famiglia furono alleati di Massimiliano d'Asburgo nella lotta contro Venezia, da cui vennero duramente puniti nel 1509. La famiglia arricchì Padova di validi ingegni specialmente nel campo del diritto, dove si segnalano Salione figlio di Tiso, Giovanni figlio di Bonifacio, Bernardo figlio di Arcoano, Arcoano figlio di Bernardo, mentre fu un'eccezione il medico Giovanni figlio di Tiso. Pure giurista, ma anche canonico della cattedrale e ambasciatore pontificio fu Giorgio, amico del vescovo Pietro Barozzi, con cui però ebbe contrasti per solidarietà con il capitolo dei canonici entrato in lite con il vescovo sul diritto di precedenza dei vicari e sulla stessa giurisdizione episcopale. Una volta condannati i canonici dalla sede papale, Giorgio riuscì a ottenere una cattedra nello studio e rinunciò al canonicato in favore del nipote Bonifacio.

Fra le famiglie di gran nome era quella dei Capodilista, di ceppo germanico antico e piuttosto oscuro, ma giunta in Italia al seguito di Carlo Magno. Ricerche accurate di altri studiosi ci fanno conoscere vari suoi membri più o meno illustri: i dottori Giovanni Francesco, ambasciatore al concilio di Basilea (1431-1449), e suo nipote Sigismondo; i cardinali Gabriele, Giovanni e Luigi; i letterati Francesco e Gabriele; inoltre consoli e politici impegnati nella vita cittadina. Ma i documenti indagati dalla Pitton offrono buona messe di notizie anche su altri membri della famiglia, fra i quali: Rolando od Orlando che, come sembra, fu filoimperiale e perciò, per sfuggire alla repressione veneziana, dovette andare in esilio, non senza coinvolgere nelle proprie disgrazie alcuni suoi parenti; suo cugino Camillo, conte palatino per privilegio concesso alla sua famiglia dall'imperatore Sigismondo di Lussemburgo; Federico, citato come testimone in atti giuridici.

Va poi ricordata la famiglia dei Dottori, che dette a Padova soprattutto giuristi. Fra questi Antonio Francesco, che si laureò in Padova nel 1465, insegnò a lungo nell'Università di Ferrara e ritornò a Padova dopo il 1482 per insegnare

nello Studio diritto canonico, ma anche per supplire vacanze di altre cattedre. Fautore degli Asburgo, venne imprigionato e poi confinato dal governo veneziano, finché poté essere assolto da ogni colpa nel 1517 e ricuperare la sua cattedra. Intensa fu la sua attività nella vita politica e amministrativa padovana, soprattutto come giureconsulto e collaboratore del vescovo Barozzi perché questi "si avvallesse della [sua] scienza nella sua opera di riforma" (p. 36). Da menzionare sono pure i dottori in legge Benedetto e Alessandro, probabilmente fratelli secondo la Pitton (p. 38) e, in tempi diversi, titolari del vicariato di Arquà.

Numerose notizie si ricavano dai documenti sulla famiglia dei Lion, di cui non pochi membri appaiono avere svolto notevoli compiti pubblici. Certo il più ragguardevole fu Giacomo, che detenne ripetutamente funzioni di "deputato" in differenti settori dell'amministrazione cittadina, fu ambasciatore a Venezia nel 1503 per una questione di rotta dell'Adige e parteggiò tanto decisamente per l'imperatore Massimiliano da incorrere nella condanna capitale, comminatagli nel 1509 con altri "deputati" dal governo veneziano.

Illustre fu la famiglia degli Zabarella, padovana da circa la metà del sec. XIV e presto così accresciutasi e ramificatasi da creare oggi seri ostacoli alla ricostruzione dei rapporti di parentela fra non poche delle persone menzionate nei documenti, forse anche perché tanto conosciuti dai notai da rendere superflue ulteriori indicazioni. E perciò da apprezzare l'albero genealogico approntato dalla Pitton a pp. 94-95, nel quale vanno evidenziati i giuristi e forse fratelli Bartolo e Giacomo, il secondo fedelmente filoveneziano nonostante il duplice titolo nobiliare elargitogli da imperatori; e si può ricordare, benché di ramo cadetto, Paolo figlio di Antonio Bon, giunto alla dignità arcivescovile di Paro e Nasso, ma senza mai lasciare Padova, dove fu molto impegnato in questioni di beni ecclesiastici.

La documentazione raccolta dalla Pitton va però ben oltre i gruppi familiari e le consente di porre in luce, in una serie di nutriti capitoli, singoli personaggi, distinti in "dottori in entrambi i diritti", "dottori in legge", "dottori in arti

e medicina", "dottori in decreti", "teologi", "dottori in arti", "cartolai, librai, stampatori, bidelli", "copisti", "causidici, giurisperiti", "artisti (lapicidi, muratori e architetti, orefici, pittori)". Ragioni di spazio escludono qui una dettagliata rassegna, ma vanno citati almeno il canonico e priore del collegio Pratense Alvise Angelieri (della cui casa in contrada del Santo, oggi non più conservata, resta l'immagine in un disegno di Lorenzo Mazzi del 1735, qui riprodotto dal volume di G. Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, tav. 6), il politico antiveneziano e perciò nel 1509 condannato al confino Gabriele Don-di Dall'Orologio, il giurista e proprietario di codici giuridici e letterari Federico da Vigonza, il canonico coinvolto in vicende giudiziarie Lando Marino, l'antiveneziano conte palatino Giovanni Santacroce, il teologo e vicario vescovile Leonardo Contarini, il teologo e carmelitano probabilmente filoimperiale Bartolomeo Campagnola, l'antiveneziano e perciò incarcerato nel 1509 Frizerino Capodivacca, l'attivissimo "muratore" Giovanni Riccardi, il noto pittore Iacopo da Montagnana.

Uno specifico capitolo concerne il più antico dei collegi esistenti in città per alloggiare gli scolari dello Studio: il Tornacense nell'allora via Campione, fondato, come sembra, nel 1363 dal lucchese Albrizo Brancasacchi, decano della cattedrale di Treviso. La sua storia è connotata da frequenti litigi per ragioni amministrative e di una fase di contrasti è ricordo anche in documenti trascritti dalla Pitton e datati agli anni 1493-1494, quando un'inchiesta accertò il persistere di disfunzioni e comportò l'elezione di un nuovo priore nella persona del canonico ravennate Ettore Persicini, forse di famiglia nobile bellunese, secondo la cauta ipotesi della Pitton (p. 213).

Un fittissimo indice dei nomi di persona e di luogo chiude il primo tomo, mentre ben 859 documenti in chiara trascrizione costituiscono il secondo. Nell'insieme dell'opera, redatta con dettato limpido nella parte espositiva e con lodevole cura nella parte documentale, gli studiosi di storia padovana possono trovare ampia messe di notizie e validi spunti per ulteriori ricerche.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

MOSTRE

CAPOLAVORI DAL MUSEO DI BELLAS ARTES DI BILBAO

Padova, Palazzo della Ragione, 13 aprile-16 giugno 1991.

Lo scorso anno nell'ambito degli scambi Italia Spagna due mostre partirono per la penisola iberica, Arte a Napoli nel XVIII secolo e Futurismo e razionalismo tra le due guerre. La Spagna ricambierà alla fine di quest'anno con la Pittura a Madrid nel '600 e Da Goya a Picasso. Nel frattempo, Roma e Padova si sono associate in un progetto espositivo, gestito dalla società Orma e dalla Leonardo De Luca editori, "preludio" a due mostre destinate ad una maggiore conoscenza della realtà iberica, nel momento in cui la Spagna va decollando a livello europeo: Zurbaran ed El Greco.

Il preludio consiste in una scelta di dipinti provenienti dal Museo di Bellas Artes di Bilbao: 25 pezzi del XIV, XVI, XVII e XVIII secolo che, nell'intenzione del curatore dell'esposizione prof. Joan Sureda i Pons, dovrebbero essere una sorta di omaggio a quello che considera il più grande pittore, con Cézanne, della storia dell'arte, Piero della Francesca. Risulta difficile, anche al visitatore più sprovveduto, stabilire un collegamento tra il pittore italiano e le opere esposte ma, acquistando il catalogo (unico strumento per "leggere" la mostra che invece, proprio per la poca conoscenza che si ha della pittura spagnola, avrebbe dovuto essere meglio supportata didatticamente), si può apprendere che l'omaggio è dato "dalla pittura stessa".

Recepito questo, vediamo cosa propone la mostra. Due le parti in cui è articolata: dipinti di scuola spagnola, dipinti di scuola fiammingo-olandese, per un totale di 18 autori. Oggettivi motivi di conservazione hanno sconsigliato il trasferimento di importanti altre opere del museo di Bilbao, come il Bermejo, Luis de Morales, Martin de vos, il Mabuseo e purtroppo anche il "Loth" di Orazio

Gentileschi, emblematico rappresentante di rapporti pittorici tra Spagna e Italia. L'introduzione è affidata al Maestro della Pietà, con un'opera "Pietà e Cristo alla colonna", emblematica per la diffusione del giottismo in area iberica; quindi, con un salto di due secoli, si passa in pieno Cinquecento con il "Ritratto di Giovanna di Portogallo" di Alonso Sanchez Coello, esempio del gusto "internazionale" presente nella ritrattistica di questo allievo di Antonio Moro.

Interessante il confronto con una prova ritrattistica di un secolo dopo, la "Do~na Teresa Francisca Mudara y Herrera" di Claudio Coello, ma variamente attribuito ad altri ritrattisti del tempo: circola già un'aria goyesca nell'attenzione psicologica al modello. Il Seicento può iniziare con Pedro Orrente e il suo "Sacrificio di Isacco" ove il caratteristico bassanismo che lo distingue viene del tutto tralasciato per un linguaggio d'ascendenza caravaggesca. Strettamente bassanesco è invece il prezioso rame con l'"Adorazione dei pastori" di Juan de Ribalta, forse uno dei pezzi più belli della mostra. Ancora il naturalismo è alla base dell'opera di Ribera, attivo in Italia dal 1612: il "San Sebastiano e le pie donne" è significativo per l'evoluzione della stessa pittura napoletana (echi di Cavallone s'avvertono nelle pie donne); mentre l'altro pezzo di Ribera, la "Maddalena" — che presenta problemi di lettura — sembra più toccato dal patetismo barocco. Da sottolineare quindi, nella selezione di opere dello Zurbaran, l'impressionante modernità del "Santo Volto" ove la fissità ottica e la tattilità del velo appeso fan pensare al nostro Gnoli: laddove le "Due Sante" ripropongono i modelli, altrettanto "metafisici" delle figure femminili del pittore sivigliano la cui "Madonna col Bambino", firmata e datata al 1662, appare una sorpresa, attenta com'è ad un linguaggio patetico e di chiara desunzione da Murillo. All'incontrario, il Murillo esposto, il raro "San Lesme", stacca dallo schema usuale del sivigliano, per avvicinarsi ad un naturalismo patetico che potrebbe avere non solo in Zurbaran ma anche in Ribera un termine di confronto. Per la natura morta, quella che in Spagna chiamano "bodegones", due esempi, un "Cesto di fiori" di Juan de Arellano che oscilla tra un Ma-

rio dei Fiori ed un Brueghel dei Velluti, e Luis Meléndez ove dominante è invece la lezione olandese. Segnalati velocemente l'"Assunzione" di Juan Carreno de Miranda e il suo rubensismo, nonché la "Madonna col Bimbo e Santiago" firmata e datata 1786 da Luis Paret y Alcazar, cui spetta la "Veduta di Fuenterrabia" significativamente oscillante tra una spazialità fiamminga ed gusto pittorico romanoveneto, si giunge ai due pezzi importanti, i ritratti di "Martin Zapater" e di "Moratin" di Francisco de Goya.

L'uno del 1797 l'altro del 1824: il confronto è significativo per comprendere l'evoluzione non solo dell'uomo e pittore, ma di un'intera epoca. La parte infine dedicata alla pittura olandese fiamminga ne offre una veloce carrellata sui generi principali: dal ritratto ("Maria de' Medici" e "Ritratto maschile" di Frans Pourbus "il giovane"), alla natura morta ("Ghirlanda" di Abraham Mignon), al quadro di genere ("Musici" di Pieter Grebber) e quello mitologico ("Pan" di Jacob Jordaens) fino al soggetto religioso ("Compianto su Cristo morto" di Antony van Dyck): pezzi di buona qualità, in particolare il Jordaens. Infine, una nota sull'allestimento: erano proprio necessari i veli che dalla volta del Salone scendono ad incorniciare i dipinti? A che scopo negare lo spazio magico del Palazzo della Ragione? Non dimentichiamo che il Salone resta sempre un monumento e come tale deve essere rispettato: anche negli allestimenti.

PIER LUIGI FANTELLI



LO SPAZIO DEL MITO

L'esposizione presenta una straordinaria documentazione — 150 preziosi originali provenienti dal Museo teatrale della Scala — sulla scenografia italiana dall'inizio del '600 alla metà del '700. Periodo che vide il trionfo dell'invenzione scenica messa a servizio non solo delle rappresentazioni teatrali e musicali, ma anche del-

le feste (favole pastorali, naumachie, balletti a cavallo) nelle grandi corti dei Gonzaga, dei Farnese, dei Medici, dei Savoia. I grandi scenografi del teatro barocco, Parigi, Torelli, Burnacini, Bibiena, che contribuirono a diffondere il "gusto italiano" nelle corti europee, si fanno ammirare in incisioni, acqueforti, disegni acquarellati. Traendo spunto dalla naumachia che era d'uso celebrare nelle grandi peschiere delle ville (celebri le naumachie che i Contarini tenevano nella villa di Piazzola sul Brenta) una grande Peota navigante in un mare di finta sabbia e rocce marine, con personaggi in bianchi costumi, sollecita una presa più diretta e coinvolgente del pubblico grazie anche alla suggestiva atmosfera creata dal sottofondo musicale.

La mostra organizzata dal Gulliver Group per conto degli Assessorati alla Cultura e allo Spettacolo del Comune di Padova, è coordinata dal Direttore del Museo alla Scala, maestro Giampiero Tintori, e curata dallo scenografo Sebastiano Romano, con la collaborazione dei Civici Musei di Padova.

TERRE PROVOCATE

(Una generazione di ceramisti) Civica Galleria di Piazza Cavour

Tra marzo e aprile si è svolta nella Civica Galleria di piazza Cavour la rassegna di opere di otto ceramisti della più giovane generazione di maestri: un confronto davvero eccezionale proposto da Tiziano Santi e dalla galleria bolognese di ceramica "Il Giardino dell'Arte", tra tre artisti di Nove di Bassano, tre artisti di Fenza e due dell'area ligure (Albisola), il che significa una documentazione della situazione del triangolo più attivo della ceramica italiana contemporanea. Il sottotitolo evidenzia che si intendeva parlare di una generazione di "ceramisti" non di scultori in ceramica, cioè di ricercatori che certamente sentono anche la plasticità della ceramica e la sanno inserire nel panorama della più aggiornata scultura contemporanea, ma anche intendono recuperare la ceramica all'evento artigianale, non inteso come ripetitività di forme ma come rapporto e funzione della ricerca, e senza rinunciare alla possibilità "decorative" e di rinnovamento degli oggetti di uso della tradizione e, insieme, esal-



tando tutte le possibilità intrinseche dei materiali ceramici. La mostra ha riscosso notevole successo di pubblico, certamente anche perché insolita a Padova, dove, pure, l'affacciarsi della nuova ceramica era stato documentato fin dal suo inizio alla XIII Biennale Internazionale del Bronzetto e Piccola Scultura che nel 1981 aveva dedicato al fenomeno una intera sezione curata da Franco Solmi.

La rassegna si è offerta come itinerario attraverso le molteplici possibilità di declinazione della materia: Antonio Bernardi, autentico poeta della terraglia, nobilitata da smalti e istoriazioni, in cui affiorano eros e memoria artigianale, sensibilità del corpo e fantasia, ricordi, recupero manuale e artigianale (cocci); Adriano Leverone con stupendi gres di forte evidenza plastico-scoltorica e movimenti di inesaurita carica erotica, con scivolamenti di luce differenziata dai trattamenti di superficie; Sandro Lorenzini con un impegnativo labirinto: un percorso dalla soglia al Minotauro con l'esplorazione delle stanze del vento, dell'acqua, del fuoco, dei libri, delle persone, degli animali, delle armonie, del vento come momenti autonomi eppure intimamente collegati nella percezione visiva dello spazio come metafora dell'articolazione psichica; Guido Mariani con straordinarie onde cangianti di energia, mobilissime masse plastiche di citazione scopertamente e volutamente barocca, a segnalare l'adesione alla costante transmorfo della materia e dell'universo e alla fiducia nell'inesauribile energia del cosmo; Francesco Rigon con una serie di "racconti" ironici sul rapporto uomo-mondo, con evasioni sul surreale o affondi sul piano della cultura visiva massificata provocata a reagire; Aldo Rontini poeta simbolista di grande maestria

tecnica e di misuratissimo controllo della figura come "piega" della materia, movimento di racconto e decorazioni possibili; Enrico Stropparo con le belle "porte" di sensibilità costruttiva e topologica, non scerve di slittamenti ironici e con altari di affascinante incisività plastica che fonde emozione arcaica e magica a intenzione ludica. **GIORGIO SEGATO**

"PINOCCHIO DAL MONDO" NELL'ORATORIO DI SAN ROCCO

Organizzata dall'Assessorato alla pubblica istruzione e cultura della Provincia, è stata allestita nell'antico Oratorio di San Rocco la mostra "Pinocchio dal mondo", un'interessante e culturalmente valida manifestazione che ha per tema il celebre burattino colodiano. Curatore ne è uno studioso, Piero Zanotto, che da appassionato "pinocchiologo" approfondisce da anni lo specifico settore, raccogliendo e pubblicando preziose testimonianze del mondo colodiano. Ha interessato un centinaio di artisti, appartenenti a circa trenta Paesi, che hanno



risposto inviando le loro opere nelle quali Pinocchio viene visto e interpretato in modo originale, sempre divertente. Tra questi "figurinai" presenti nella mostra ci sono naturalmente grossi nomi di artisti (umoristi, fumettisti, cartellonisti, pittori...), tutti attratti da questa magica figura di Pinocchio e dalla simpatia che esso emana. La scelta di Padova come sede della mostra è dovuta anche al fatto che in questa città da molti anni si organizza il Premio Europeo di letteratura giovanile "Pier Paolo Vergerio", uno dei più prestigiosi.

La mostra viene accompagnata da un bel catalogo "Pinocchio dal mondo" dell'Editoriale Programma riprodotto tutti i disegni esposti con testo critico del curatore Piero Zanotto e interventi del presidente della Provincia Lamberto Toscani e dell'assessore alle Attività culturali Francesco Rebellato. La copertina reca il disegno di un "figurinaio" d'eccezione, il regista Federico Fellini. **L.M.**

RENZO BUSSOTTI

Antologica/ Grandi opere pittoriche; grafica e illustrazione, 21-26 maggio 1991, Piazzola sul Brenta - Villa Contarini, Padova - Civica Galleria di Piazza Cavour, Pontevigodarzere (Padova) - Circolo Culturale "Club 91 - Arte per una cultura della Pace".

Domenica 21 aprile a Piazzola sul Brenta è stata inaugurata la grande mostra antologica di Renzo Bussotti. Già da alcuni anni era in programma presso l'assessorato alla cultura di Padova una esauriente rassegna di documentazione del lavoro di questo singolare artista, nato a Firenze nel 1925, trasferitosi e sposatosi a Pisa e dal 1967 residente e operante a Padova, nello studio costruito sopra l'officina meccanica di riparazione di macchine agricole del nonno materno, Natale Zancanaro, padre di Tono Zancanaro. Il legame con il famoso artista padovano non è solo di diretta parentela, poiché a Tono Renzo Bussotti fa risalire anche la propria passione per la pittura e la scelta stilistica di fondo nell'ambito di una pittura figurativa di grande capacità e coinvolgimento narrativi intorno alle problematiche esistenziali dell'uomo: realtà, memoria, esperienza personale, esperienza e memoria collettive, emozione, intelligenza, amorosa contemplazione, denuncia come indignazione e alleanza con chi soffre in ogni parte del mondo, sono i temi di una sorta di attraversamento del corpo sensitivo dell'umano da parte di Renzo Bussotti. Le sue opere sono di volta in volta "intrugli", amalgamarsi di umanità diversa, di culture e di situazioni differenti, o "tritrazioni" di aspetti molteplici dell'emozione esistenziale, o ancora espressionistiche evidenziazioni di ciò che accade attorno a noi e di cui abbiamo percezione confusa o cattiva coscienza. Non c'è intenzione



di condanna moralistica da parte di Renzo Bussotti, bensì volontà di scoperta e di testimonianza insieme, utilizzando come medium la pittura, il segno e il colore, riempiendo le tele di eventi, di personaggi, di momenti di rappresentazione della vita dell'uomo. La scelta di versante è chiaramente espressionista, ma alle deformazioni con cui sa rendere la sofferenza del vivere si accompagnano tenere visioni, soprattutto legate all'infanzia, ai bambini e ai vecchi e alla donna, sentiti come più fragili attori sulla scena dell'esistenza, assieme alle genti del terzo mondo, le cui difficoltà di inserimento sono così attuali e drammatiche.

Bussotti, comunque, si rivela straordinario pittore nel senso più classico di artista che sa declinare segno e colore in rapporto alle esigenze del racconto visivo, catturando dentro un fermento di materia colore, ristabilendo tempi adeguati di lettura, di decantazione, di ascolto e di comprensione della realtà contro lo scivolare della cultura di massa sull'immagine rapida e di consumo (televisione, rotocalchi, quotidiani). La mostra delle grandi opere pittoriche di Piazzola sul Brenta (50 opere e dieci grandi tele in b/n) si completa con quella delle centoventisette incisioni, scelte per esigenze di spazio tra le circa mille lastre lavorate da Bussotti dal 1946 a oggi ed ordinate nella civica galleria di Piazza Cavour. E di eccezionale interesse artistico e documentario è la piccola rassegna dedicata a Bussotti illustratore al Circolo G. Menon di Pontevigodarzere: la raffinata sensibilità narrativa di Bussotti si dispiega soprattutto nell'illustrazione delle poesie di Senghor che canta l'anima della negritudine, nell'adesione immaginifica al viaggio

in oriente di Nicolò dei Conti e nell'interpretazione emozionata dei racconti di Victor Hugo "Gianna" e "Il Leone".

GIORGIO SEGATO

III SELEZIONE BIENNALE TRIVENETA GIOVANI ARTISTI

Domenica 28 aprile 1991 si è chiusa a Padova nella cattedrale dell'Ex Macello, la Terza Selezione Triveneta di Giovani Artisti. L'esposizione delle opere di ben 62 artisti di età inferiore ai trent'anni scelti da critici militanti, che rappresentavano le tredici province del triveneto, si è conclusa con la premiazione di Aldo Aliprandi della selezione di Venezia, Carlo Bach della selezione di Trieste e di Sandra Biasizzo della selezione di Udine ai quali sono stati assegnati i sigilli in bronzo della città di Padova; di Ma Lin, di Wu-Han (Repubblica Popolare Cinese) che vive e lavora a Padova dal 1984 e frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna, e che ha ricevuto il premio acquisto di un milione per la sua opera che andrà così a far parte della collezione del Museo Civico di Padova. Un quarto sigillo è stato attribuito al critico Ernesto Luciano Francalanci per l'accurata selezione di alta qualità operata nell'ambito dei giovani artisti della provincia di Venezia.

La Commissione composta da Alberto Biasi (artista), Alberto Carrain (titolare della Galleria d'Arte Contemporanea Adelphi di Padova), Paolo Meneghesso (artista), Tiziano Santi (critico d'arte), Mario Pinton (Presidente APAV) si era riunita il 23 aprile invitata dall'Associazione Padovana di Arti Visive di Padova promotrice della manifestazione con l'Assessorato alla Cultura e Beni Culturali del Comune di Padova, in collaborazione con Progetto Giovani, Assessorato agli Interventi Educativi e Politiche giovanili.

L'iniziativa nasce allo scopo di promuovere sulla scena del dibattito sull'arte contemporanea le voci dei giovani dalle quali emerge nel modo più puro lo spirito della sperimentazione e della ricerca di modi e mezzi espressivi che nel campo dell'arte diventano testimonianza della capacità di fondere suggestioni e stimoli culturali provenienti prima di tutto dal territorio in cui le opere nascono e successivamente dal-

l'informazione sugli esiti e gli sviluppi dell'arte contemporanea conosciuta attraverso l'opera di artisti già affermati.

La Commissione giudicatrice ha infatti valutato l'alta professionalità dimostrata dagli artisti scelti dai critici come rappresentativi di tendenze sorte in un dato ambito culturale e artistico pur attento alle novità della ricerca artistica in campo nazionale e internazionale.

Aldo Aliprandi di Dolo (Ve) propone un'esperienza artistica intesa come alta tensione fra dimensione del soggettivismo e dell'oggettualità, sul simbolismo concettuale dello spazio mitico creato dall'oggetto abitato dal logos e percepito nel flusso della memoria; Carlo Bach presenta opere che "acquistano la solidità e la concentrazione di un assioma visivo..." "... conducendo un'indagine tra verifica dei dati naturali e sovrapposizioni artificiali" (M. Campitelli) secondo un rigore concettuale con cui valuta la materia e la forma; Sandra Biasizzo opera su "forme elementari come nei toni...", intesi come momenti di natura e definiti in una loro presenza totemica..." (Isabella Reale) e nella cui semplicità le opere agiscono con perentoria efficacia nell'allarmare i sensi; Ma Lin ha presentato opere dove "immagine privilegia la figura dell'uomo, trattata in modo tutto particolare, come vibrazione di luce e colore, movimento, energia che si concentra, 'respira' e guizza in uno spazio denso e vibratile di accadimenti" (Giorgio Segato), artista interessante anche per la sua capacità di giungere ad una sintesi alta della cultura e sensibilità orientale e di quella occidentale, nel recupero della tradizione figurativa.

Per ragioni di spazio non si possono percorrere tutte le esperienze presenti nell'esposizione e ambientate nell'allestimento sentito come percorso esplorativo e realizzato secondo il principio della chiarezza che richiama analogicamente l'illuminazione creativa e quello di una radialità percettiva evento che si verifica in campi ariosi, luoghi di un silenzio eloquente.

Gli aspetti più interessanti si ritrovano nella scultura sia in senso tradizionale sia nel senso di un rapporto concettuale o metaforico con lo spazio: si veda ad esempio la bella e ben coordinata partecipazione veneziana, Bozzato, Panato, Filippi, Buongiovanni, Allegri, Lazzarini, Bonvicini, Bernar-

di; ma anche il colore con Ruaro, Cortese, Lucca, Dosa, Pignato, Toffolutti, Creppi, Bandoni, Vignocchi, Vignato, Nicolussi, D'Orio; hanno dimostrato sapienza interpretativa nell'affrontare la problematica del rapporto colore, segno, o materia e memoria, Bertolini, Mutto, Cordenos; la figurazione ha spaziato da formule di sperimentazione tradizione in Moretto, Bordin fino ad energici espressionismi in Suelzu, Figar, Busan, a ironici racconti di Vladilo, a tensioni cromatiche decorative come i Greppi, o gestuali come in Ghirardi e Ferrari; il problema del rinvio concettuale di oggetti, forme e colori è stato affrontato in Greggio, Cominato, Ambrosio; le indagini sul formalismo geometrico e materico di Lucca e Carlesso; le sperimentazioni su una scultura vista come dialogo simbiotico con l'ambiente o come simbolismo cosmico-naturale in Tomsic e Sergio Figar; l'omologazione di realtà spaziotemporali infinite in Menguzzato, suggestioni di un costruttivismo primordiale in Comuzzi, Coser, Mainenti e un strumentalismo naturalista in Chiaisi, tecnologico in Citton; e ancora altri indirizzi di ricerca sono stati presentati con le opere di Poldelmengo, Sandri, il gruppo degli Aida's Kitch, Bernardi, Verani, Poggini, Da Gioz, Rento o con l'indagine sulla temporalità nella scultura (tempo come condizione esistenziale, l'effimero nella scultura), di Tommasello e Celli o nello sperimentalismo tecnico espressivo della fotografia e della grafica in Pinton e Stuffer Tarhan.

La rassegna nel complesso ha mostrato la volontà degli artisti di identificare delle linee o tendenze interpretative all'insegna della perfezione formale e tecnica, dove l'idea originale sembra essere filtrata, modulata nella fase operativa che sembra così diventare il momento fondamentale dell'intero processo creativo.

CARLA CHIARA FRIGO

GIOVANNI UMICINI

Antologia fotografica, Ex Oratorio delle Maddalene (Via S. Giovanni da Verdara) dal 4 al 25 maggio.

Giovanni Umicini, fiorentino di nascita e padovano di adozione (risiede nella nostra città dal 1953) è fotografo professionista dal 1959. Ha affrontato ogni aspetto della

professione, dalla fotografia industriale e still life alla cine-microfotografia, dal cinema sperimentale alle tecniche di stampa più diverse e con effetti di luce particolari. È la prima volta che ordina una rassegna antologica del suo lavoro "indipendente", delle sue registra-



zioni d'ambiente e di persone incontrate in giro per il mondo. In questa bella antologica sono esposte ben 75 grandi immagini di Londra, Parigi, New York, Puerto Rico, Viareggio, Polesine e naturalmente di Padova, e alcuni scelti ritratti di personaggi come Pasolini, Hartung, Vedova, Beck del Living Theatre. Per Umicini la luce non disegna, non incide sulla pellicola, ma si deposita con tenerezze ora più chiare ora più fonde creando un campo sensibile, di morbida sensibilità, che restituisce una particolare sensibilità del reale, senza tensioni drammatiche, senza scansioni violente, senza inquietanti fughe; l'occhio fotografico è l'occhio di un'immaginazione partecipe, umanissima, che cerca di comunicare anche il contesto di solitudine, di isolamento, in cui avviene l'esperienza esistenziale, soprattutto quella degli emarginati, naturalmente, ma un po' anche quella di tutti, di ciascuno di noi. La stampa che Umicini esegue in bianco e nero ha appunto questa particolare caratteristica di evitare lucentezze ed eccessive linearità, tagli troppo netti di luce e di forme, per proporsi come soffice campo di reattività emotiva, di affondamento e partecipazione.

Dal 5 al 19 maggio al circolo Arci Nova No se No di via Trieste 12, sempre Giovanni Umicini ha esposto cento immagini polaroid scattate a New York in più riprese (1983, 1985, 1987). "New York polaroid" è appunto il titolo della bella mostra di foto a colori realizzate con immediato processo di stampa, con le previste, ma a volte anche inattese, alterazioni di colore (qua e là con vaghe modulazioni di sa-

turazioni alla Warhol), che esaltano la percezione della Grande Mela come mondo fantastico, centro del desiderio e cuore dell'impero.

GIORGIO SEGATO

ARTE VESTINA CONTEMPORANEA

Galleria il Sigillo presso l'Università Popolare di Padova, marzo 1991.

Nell'ambito dell'attività espositiva del "Sigillo", alla galleria d'arte dell'Università Popolare, lo scorso marzo 1991 è stata proposta un'importante e significativa mostra di sei artisti di Penne, l'antica Vestina. Se cultura è anche ampliare la conoscenza, iniziative di questo genere, aprendo su orizzonti formali diversi e lontani, dovrebbero essere potenziate: il confronto e la verifica sono altamente didattici e ben lo ha dimostrato questa rassegna, che si presenta tra le più interessanti della primavera padovana.

I sei artisti non sono configurabili in una specifica "scuola": li unisce una matrice culturale comune, che è data dal rapporto comune con la cultura della loro terra, che poi è l'equilibrio tra materia e forma, tra materia e colore. Penne è luogo della ceramica, è luogo del tessuto ove la forma è data con il rispetto e l'attenzione che solo la manualità artigiana sa offrire. Se quindi comun denominatore si deve dare, questo è appunto nella "misura" che informa le opere esposte, misura che è equilibrio capace di avvolgere subito il visitatore, non appena entra nella sala d'esposizione. Il senso del legame che corre tra i pezzi esposti, si concretizza nell'armonia suscitata dall'impressione d'insieme. Il ricco materiale documentario su Penne, la sua cultura, la sua civiltà e la sua tradizione artigianale ed artistica, esposto in apertura di mostra, aiuta il visitatore a comprendere e apprezzare questo legame tra gli artisti e la loro terra.

Per Costantini, in cui la materia tradizionale (tessuto, ceramica) si fa fortemente sentire, l'equilibrio nasce proprio dai caratteri intrinseci dei materiali impiegati: legno, stoffa, metallo, colore organizzati secondo un lucido progetto razionale (linee rette e curve) guidato comunque dai sensi (si notino i titoli).

Diversa la collocazione di D'Addazio che ricerca la figu-

ra ed in essa si muove per estrarne la carica simbolica che sarà il vero spessore del dipinto: l'equilibrio è allora tra il silenzio e l'urlo, tra la violenza e la stasi ("Estasi" sarà quindi un "compianto" su Cristo morto), tra figura ed astrazione. Del tutto immerso nel versante aniconico, astratto, è Pilone, con esiti financo informali. L'azzeramento dell'immagine, risolta nell'equilibrio di materia e colore, è l'interpretazione che dà Pilone della tradizione culturale vestina: materia mossa tattilmente, otticamente e colore puro e raffinato.

Sulla manipolazione della materia si muovono naturalmente i tre scultori anch'essi differenti nel linguaggio ma uniti nell'alto senso dell'equilibrio formale. Di Fabrizio si muove nell'area della progettualità architettonica, "moduli" in cui la materia, il metallo, interagisce con lo spazio creando totem tecnologici; Fornarola pur impiegando il progetto per implicare strutture anch'esse totemiche, sembra più attento all'esito di texture, ottico, della materia, significativamente trasformata in "altro" da sé: argilla pensata come metallo; Martini infine, fedele alla tradizionale materia, pietra e marmo, affronta il problema fondamentale della scultura, la "plasticità" ovvero come la forma si costruisce nello spazio e lo genera: ne scaturiscono forme equilibrate ed insieme forti, raffinate ma anche violente.

Una mostra importante quindi, questa degli artisti di Penne, che ha rivelato qualità e valori particolarmente alti e come tali suscettibili di porsi quali termini di confronto e verifica: quel che una mostra dovrebbe veramente offrire.

PIER LUIGI FANTELLI

MUSICA

AFFERMAZIONE DELLE SCUOLE MEDIE GIOTTO E VIVALDI AL CONCORSO "FERRARIA"

Si è svolto a Biella nei giorni dal 22 al 24 marzo 1991 il Concorso Nazionale "L. Ferraria" riservato agli alunni dei corsi sperimentali di scuola media ad indirizzo musicale.

La manifestazione, che ha avuto luogo nell'antico Palazzo Cisterna, ha visto la partecipazione di giovani strumentisti provenienti da ogni parte d'Italia. La città di Padova era rappresentata dalle scuole medie "Vivaldi" e "Giotto" — ben rappresentata, si dovrebbe dire, dal momento che gli alunni di entrambe le scuole hanno ottenuto numerosi premi e la scuola "Vivaldi" anche il riconoscimento per la scuola meglio classificata.

I premi più numerosi giungevano nella categoria *pianoforte*, dove i quattro padovani impegnati — *Eva Pollis, Letizia Moro, Caterina Franciosi e Giovanni Scalabrin* — si comportavano molto bene e, nonostante il folto numero di partecipanti, raggiungevano tutti la finale, al termine della quale conseguivano due secondi premi *ex aequo* (Pollis e Moro, allieve della prof.ssa Antonella Tuzzato) ed un terzo (Franciosi, allieva della prof.ssa Laura Carraro).

Meno numerosa, ma non meno stressante, la categoria riservata alla *chitarra*, dove *Chiara Perencin*, allieva di chi stende queste brevi note, dapprima

raggiungeva la finale, nella quale convinceva ampiamente il pubblico, e quindi veniva sottoposta ad una prova supplementare, al termine della quale conseguiva il primo premio.

Nella categoria *fiati* la giuria non riteneva di dover assegnare il primo ed il secondo premio: il migliore del gruppo risultava essere *Michele Sanvido* - clarinetto, (terzo premio) allievo del prof. Alessandro Bisello. Raggiungevano la finale anche *Lorenzo Tuchetto* - flauto (prof.ssa C. Dolcini) e *Giulia Tissi* - clarinetto (prof. G. Gastaldello).

Nella categoria riservata agli *archi* un'alunna della finale, dove si comportava molto bene, senza tuttavia risultare tra i premiati.

Piuttosto numerosa la partecipazione alla categoria *musica d'insieme*: il violinista *Pietro Gori*, in duo sia con *C. Perencin* sia con *G. Scalabrin*, si esibiva in maniera molto convincente, dando prova di notevole maturità musicale: stranamente la giuria rimaneva insensibile a tutto ciò, non ammettendolo alla prova finale, dove invece approdavano il duo clarinettistico *Massimo Marcassa - Michele Sanvido* ed il duo chitarristico *Sara Signorile - Silvia Contri*.

Qualche rammarico per la mancata qualificazione del *Gruppo Strumentale Scuola Media "Giotto"* (*Evelina Rossetto, Marianna Girardin, Giulio Toffoli, Elena Bolzonella, Andrea Stefanelli, Mascia Finco, Cristina Sabbadin, Corrado Rigo*, violini, *Enrico Tobaldo, Emanuela Vozza* violoncelli, *Caterina Franciosi*, pianoforte), la cui preparazione era stata curata dai prof. R. Szamko e C. Zanardi: la loro cura nell'allestire un'esecuzione di brani musicali a cinque parti nulla ha potuto contro due numerosissimi gruppi della provincia di Mila-

no, che hanno vinto il primo ed il secondo premio con alcune canzoni stile Zecchino d'Oro e con alcune trascrizioni di canzoni dei Beatles.

ALESSANDRO BORIS AMISICH

UNA SERA IN MUSICA

Il ciclo, organizzato per il secondo anno consecutivo dalla Associazione Culturale Ars Nova, in collaborazione con il Comune di Padova e con il Consiglio di Quartiere S. Carlo Pontevigodarzere, ha presentato alla scuola Donatello gruppi cameristici provenienti — questa è la novità — anche da altre città, come Firenze e Torino.

Il concerto inaugurale è stato tenuto dal gruppo toscano di flauti dolci "Fontegara". Esecutori esibiti per la prima volta nella nostra città hanno proposto un interessante percorso dal medioevo al primo barocco.

Nel secondo appuntamento si sono esibiti i componenti del duo chitarristico "J.K. Mertz": Alessandro Amisich e Stefano Dal Cortivo, con un programma interamente dedicato al compositore che dà nome al gruppo. Nel terzo incontro abbiamo avuto modo di ascoltare il trio ad ance "Pleyel" composto dai clarinettisti G. Paolo Capuzzo ed Alessandro Bisello e dal fagottista Paolo Tognon.

Il penultimo appuntamento ha visto di scena il trio torinese "Jubal" composto da flauto, arpa e viola, rispettivamente Fiorella Andriani, M. Elena Bovi e Rosy Lucivero.

Il concerto di chiusura della rassegna è stato una vera chicca a sorpresa. Dalla defezione dell'ultima ora del duo Parisi-Frezza è scaturita una sereta fuori programma con il clarinettista torinese Luigi Piccato, accompagnato dalla pianista M. Grazia Perello.

ALBERTO MACCHINI

DELTA GEST



ORGANIZZAZIONE DI CONGRESSI

... nei Congressi ... con Voi

35135 PADOVA - Via E. Toti, 9 - Tel. 049/600288 - Fax 049/601990
37100 VERONA - Via G. Mameli, 43 - Tel. 045/8301451 - Fax 045/8301454

