

PADOVA

e il suo territorio



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

ANNO VII

37

GIUGNO 1992

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

7

Editoriale

8

Don Chisciotte a Palazzo Sambonifacio

Donatella Pini Moro

11

Francesco Pomai socio dell'Accademia georgica di Padova

Giovanni Muneratti

14

Per la rivalutazione di un insolito protagonista del Rinascimento tra Venezia e Padova: Paolo Pino

Lionello Puppi

16

Padovani del '400 vecchi e nuovi. - I. Un anonimo di scuola e di gusto giustiniani

Enzo Quaglio

18

Al museo di mineralogia

Pier Giorgio Jobstraibitzer

23

Le incursioni degli Ungari e la battaglia di Fontaniva

Maurizio Conconi

26

Sculture esterne nella chiesa di Sant'Agnese

Marco Pizzo

28

Ricordo di Luigi Stefanini

Giovanni Santinello

30

Episodi scenici nella Cappella degli Scrovegni

Hans Michael Thomas

34

Il soggiorno padovano di S. Francesco di Sales

Aldo Stella

36

I "Galantuomini padovani dell'Ottocento" visti da Pietro Galletto

Lino Lazzarini

38

Cave di trachite ed uso della pietra trachitica in età romana

Luciano Lazzaro

41

Un modello veneto di sviluppo delle città

Corrado Poli

44

Parole padovane

Manlio Cortelazzo

45

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Direzione

Luigi Montobbio
Giorgio Ronconi
Camillo Semenzato

Direttore responsabile

Luigi Montobbio

Comitato scientifico

Sante Bortolami
Giulio Bresciani Alvarez
Pierluigi Fantelli
Giuseppe Iori
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 Carenza
Teresa Perissinotto

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Fotolito

Zincografia Monticelli - Padova

Editore e stampatore

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

Direzione, redazione, amministrazione

Padova - Via Montona, 4 - Tel. 049/87.50.550
Fax 049/87.51.743
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 saranno restituiti.

In copertina:

Padova, Palazzo Sambonifacio: "Incontro di Don Chisciotte con la duchessa",
(foto di Lorenzo Moro).



Nel Palazzo Sambonifacio in via Andreini ha sede attualmente un istituto della Facoltà di Scienze Politiche. È uno dei vari edifici occupati dall'Università che in un recente passato non ha potuto sopperire altrimenti all'espansione edilizia. Molto spesso questi edifici non si presentano nella migliore situazione per le funzioni che l'Università vi deve svolgere e richiederebbero oltretutto interventi molto impegnativi per la loro manutenzione.

— Alcuni, come Palazzo Sambonifacio appunto, racchiudono opere d'arte di notevole pregio e bisognose di tutela e di restauro: caso non unico nelle nostre città e nei nostri centri storici, in cui un adeguato reimpiego di vecchi palazzi pone problemi di non facile soluzione e dibattuti anche in sede teorica. È indubbio che non si può trasformare una città in un museo e anche sul concetto stesso di museo bisognerebbe avere delle idee molto chiare. La realtà è che intanto si tira avanti con compromessi e con interventi di emergenza nella ricerca del male minore.

È una constatazione del resto abbastanza scontata che l'enorme dimensione del nostro patrimonio artistico finisca con l'essere controproducente per la sua conservazione. Finisce che sono stati per tanto tempo trascurati edifici come la Loggia e l'Odeon Cornaro, o la Villa Pisani di Stra. Chi mai dunque potrebbe avere tempo e mezzi da dedicare al recupero di un ciclo pittorico cervantesco come quello che si trova in Palazzo Sambonifacio, che i più non sanno nemmeno che esiste? Eppure bisogna fare il possibile per conservarlo perché esso costituisce una rara testimonianza. Non importa che il pittore che l'ha eseguito resti sconosciuto e non si possa certamente annoverare tra i maggiori artisti del suo tempo. Una presenza del Don Chisciotte a Padova è quanto mai suggestiva ed apre dimensioni culturali insospettate, ma preziose per darci lo spessore di un tempo che magari potrebbe sembrare povero e vuoto perché privo di momenti emergenti e immerso nel letargo di una città di provincia.

Non era letargo. Una città dove un privato spendeva notevoli somme per coprire le pareti della sala più bella della sua dimora con le storie del cavaliere "della trista figura" non era un luogo qualsiasi, e quest'architettura è certamente degna di accogliere un ambiente universitario, purché la si valuti non come puro spazio materiale, ma come testimonianza e stimolo della perenne avventura dello spirito.

C.S.

DON CHISCIOTTE A PALAZZO SAMBONIFACIO

DONATELLA PINI MORO

Curioso destino quello di Don Chisciotte: lui, che appena può inveisce contro i cavalieri di corte, ed esalta per contro i cavalieri erranti tra cui s'include orgogliosamente, più di una volta finisce impigliato tra le panie di una corte oziosa che vuol divertirsi a spese sue e del suo impagabile scudiero.

È vero che, quando ciò accade, i due se la cavano con inconsapevole e splendida sublimità, rivelandosi infinitamente superiori ai loro mediocri burlatori. Tuttavia occorre riconoscere che forse è la concezione stessa del personaggio ad attirare su di lui questo destino come per una sorta di contrappasso. Ciò comincia ad avvenire nella seconda parte del romanzo di Cervantes, dove, durante il soggiorno in casa dei Duchi, che occupa la bellezza di ventotto capitoli, Don Chisciotte, sotto l'apparenza di ricevere gli onori che si confanno al suo valore, viene sottoposto a burlle che mirano a far di lui e di Sancio Panza due buffoni al servizio del riso e del divertimento.

Don Chisciotte evade appena possibile da questo ruolo, ma vi ricade molto presto a Barcellona, dove finisce dileggiato dai ragazzini per strada e dalle dame nella sala da ballo di Don Antonio Moreno.

Il segno di Don Chisciotte è la libertà; la sua vocazione è il viaggio in un tempo e in uno spazio determinati solo dal caso. Per questo nei bivii ama lasciare a Ronzinate la scelta della direzione da imboccare, a imitazione degli eroi degli amatissimi libri di cavalleria. A questo fine, grazie alla libertà permessa alla pazzia, intraprende in proprio la cavalleria errante, professione che recupera da un medioevo più letterario che storico, e ne vanta il coraggio in contrapposizione alla pigra stanzialità dei cavalieri di corte. Nonostante ciò, anzi forse proprio per

Un curioso ed emblematico esempio murale della fortuna a Padova del celebre romanzo di Cervantes, motivo di interesse in margine alle "Giornate cervantine".

1 Don Chisciotte armato cavaliere (foto Lorenzo Moro).



questo, l'eroe non solo viene sottoposto alla tortura della corte da parte del suo autore, ma deve alle corti aristocratiche francesi, spagnole, fiamminghe e italiane una parte enorme della sua fortuna figurativa: una fortuna travolgente che diventa una moda capricciosa ed estesissima nel Settecento, come testimonia tuttora la sterminata quantità di arazzi che rappresentano le imprese di Don Chisciotte, destinati a decorare le pareti delle sale signorili.

La dialettica tra la carica trasgressiva del personaggio e la volontà di appropriazione e di riduzione all'ordine da parte del ceto aristocratico, una volta istauratasi in sede letteraria nel testo cervantino, si estende in forma contagiosa al campo figurativo, dove è vero, sì, che Don Chisciotte e il suo scudiero figurano spesso burlati, manipolati, addirittura imprigionati da chi pretende contro ogni buon senso di farli rinsavire, ma non mancano a loro volta di destare con il loro slancio utopico potenti richiami verso la libertà di movimento, d'iniziativa, di creazione, di sogno.

Non è un caso, credo, se nelle serie di arazzi ispirate al *Don Chisciotte*, il "dentro" e il "fuori" si alternano di continuo evidenziando significativamente la polarità entro cui si muove il destino dell'eroe, ora rinchiuso, eterodiretto, burlato, ora invece libero di spaziare per distese e boscaglie su cui proietta vigorosamente la sua forza immaginativa.

È comunque un Don Chisciotte "classico" quello che ci mostrano gli arazzi settecenteschi, composto, proporzionato, elegante, dotato di una decorosa armatura per nulla acciaccata dalle botte che l'eroe si busca nel testo cervantino; e il suo volto non è ancora sconvolto dai segni che la follia vi scaverà in epoca romantica e postromantica con Daumier, Doré, Dalí.

2 *Avventura di Don Chisciotte con i leoni* (foto Lorenzo Moro).

3 *Caccia al cinghiale* (foto Lorenzo Moro).



Questo è anche il Don Chisciotte che si affaccia, assieme al suo piccolo scudiero, dalle pareti di una sala del palazzo Sambonifacio sito nel pieno centro di Padova, in via Andreini, 12. Un Don Chisciotte per niente allampanato, che sfoggia su una ben contestata armatura un decorativo pannello rosso e sull'elmo, che solo per "dovere" iconografico, e non sempre, mostra l'incavo che rivela la funzione originaria di bacinella di barbiere, porta un bel paio di vaporose piume.

Chi fu il nobile padovano che volle una delle sue sale decorata con pitture raffiguranti Don Chisciotte? Quando? Ad opera di chi? E perché? Di certo il committente dovette essere uno dei conti Sambonifacio, e sicuramente ordinò le pitture non prima del 1719, anno attorno al quale furono terminati da Charles Antoine Coypel i quadri preparatori per le stampe e per gli arazzi che poi ne trassero le manifatture Gobelins, da cui deriva la gran parte delle figurazioni padovane.

Ma non sappiamo molto di più. Gli interrogativi a cui ho accennato sono tra loro estremamente vincolati: poter rispondere anche solo ad uno di essi ci aiuterebbe certamente a rispondere agli altri.

Del resto, alla loro soluzione sta attendendo una valente studiosa, Lucia Longo, che ci ha già offerto il prezioso studio che esce in questi giorni negli atti della Giornata Cervantina celebrata a Padova il 2 maggio 1990; mentre la prospettiva entro cui mi muovo in queste pagine è quella della recezione e della fortuna del *Don Chisciotte* in Italia.

Certo, quella del non ancora identificato conte Sambonifacio fu un'idea originale, che non ritroviamo in nessun'altra città del Veneto, e neppure dell'Italia settentrionale. Un'idea che ce lo fa immaginare come un personaggio non comune, non supino alle

mode locali, anzi aperto ai suggerimenti figurativi provenienti dall'esterno. Per ritrovare in Italia realizzazioni simili, anche se non uguali, dobbiamo arrivare fino a Napoli, dove la tradizione francese degli arazzi su Don Chisciotte venne prima importata da Carlo di Borbone, e poi rinnovata da una produzione pittorica e manifatturiera propriamente napoletana¹.

La serie pittorica murale resta, comunque, uno specifico padovano, che, per di più, ci fornisce la testimonianza di una precisa volontà dispositiva delle scene che, invece, è andata perduta nel caso degli arazzi e delle stampe, oggetti per definizione mobili e separabili. La tradizione a cui essa si richiama è una tradizione seriale e mista: la formano serie di quadri, serie di stampe, sciolte o in libro, serie di arazzi, serie di raffigurazioni, come per esempio quelle che si componevano nello spazio semicircolare dei ventagli, su cui pure furono raffigurate le imprese di Don Chisciotte.

E se è giusto ipotizzare che i modelli più probabili della serie padovana siano state le stampe, è verosimile anche pensare che la loro trasposizione in pitture murali sia stata suggerita dal fatto di aver visto o di aver saputo dell'esistenza di sale signorili dalle pareti adorne di arazzi o quadri con questo soggetto.

Ci dovette essere, insomma, un momento in cui il Sambonifacio, stimolato forse dalla visione di un gruppo di stampe tratte da Coypel, oppure dalla lettura di un *Don Chisciotte* illustrato con esse², disse: "Anch'io voglio una sala decorata con le gesta di Don Chisciotte". Stava pensando alle due serie pittoriche sul *Don Chisciotte*, quella citata di Coypel e quella

di Charles Joseph Natoire, che decorano tuttora la reggia di Compiègne? Oppure ricordava le tavolette popolari dipinte da Jean Mosnier per la sala da pranzo e la galleria ad essa attigua del castello di Cheverny, sulla Loira? Oppure, più probabilmente, aveva visto gli arazzi francesi o quelli napoletani?

La sala che ospita le otto scene tratte dal *Don Chisciotte* ha caratteristiche che la rendono assai particolare: dal punto di vista architettonico essa è defilata dal resto del palazzo, ed è coperta da un tetto indipendente rispetto alle altre stanze.

Curiosamente, sul soffitto è rappresentata un'Assunzione, possibile traccia di una precedente destinazione religiosa della stanza, poi occultata sulle pareti dai temi profani di Don Chisciotte.

Questi gli argomenti delle pitture a partire da quella a sinistra della porta d'ingresso: 1. *Don Chisciotte armato cavaliere* (foto n. 1); 2. *Caccia al cinghiale*; 3. *Incontro di Don Chisciotte con la Duchessa*; 4. *Entrata di Amore e della Ricchezza alle nozze di Camaccio*; 5. *Entrata delle pastorelle alle nozze di Camaccio*; 6. *Mastro Pietro e il suo teatrino*; 7. *Avventura di Don Chisciotte con i leoni*; 8. *Sancio Panza sballottato sulla coperta*³.

Mentre cinque di esse riprendono fedelmente i modelli a stampa segnalati e studiati da Lucia Longo, la 2^a, la 7^a e l'8^a mostrano gradi diversi di autonomia. In particolare, la settima (foto n. 2), che per giunta è forse la più pregevole, è completamente diversa dalle innumerevoli stampe a noi note, sia sciolte che in libro, dedicate all'episodio della sfida di Don Chisciotte ai leoni.



4 *Mastro Pietro e il suo teatrino* (foto Lorenzo Moro).

La ricerca di stampe, tanto edite in raccolte quanto presenti nei gabinetti italiani, tedeschi, francesi e spagnoli, malgrado l'aiuto generosamente concessoci anche dal personale della Biblioteca Nacional de Madrid, finora non ha portato a indentificare il modello della pittura murale di Padova. Le raffigurazioni a noi note dell'avventura dei leoni, vuoi a stampa vuoi dipinte per la serie napoletana, distano moltissimo dalla rappresentazione padovana, dove c'è un solo leone (tratto — questo — non esclusivo di Padova), che appare quasi privo di elementi indicanti la reclusione (niente sbarre: questo — sì — è tratto distintivo padovano), con un aspetto più umano che leonino, su un mezzo di trasporto somigliante più ad una carrozza che a una gabbia, e per giunta in uno stato di pacifica staticità che richiama il leone marciano.

Il leone sembra essere un'immagine-chiave nel sistema figurativo della sala Sambonifacio: infatti, nella scena della *Caccia al cinghiale* (foto n. 3), lo ritroviamo inciso sullo scudo di Don Chisciotte senza che ciò abbia un precedente né nelle stampe settecentesche dello stesso tema né nel testo di Cervantes, dove Don Chisciotte, dopo una memorabile quanto vana sfida lanciata ad un leone assonnato e per nulla desideroso di combattere, assume sì il soprannome di Cavaliere dai Leoni, ma non si cura affatto di farne effi-

giare l'impresa sul proprio scudo.

Fra tutte le scene di Palazzo Sambonifacio quella che s'impone alla vista, sia per le dimensioni sia per il forte contrasto tra luci ed ombre, rappresenta Don Chisciotte che, incapace di distinguere tra realtà e finzione, va all'assalto del teatrino di mastro Pietro (foto n. 4).

Tutte, comunque, sono dotate di grande piacevolezza e freschezza. L'esempio più significativo, al riguardo, è la graziosa duchessa in abito di cacciatrice (foto-copertina), che, molto più giovane della duchessa cervantina, sostiene sulla mano un volatile che del falcone ha solo la sagoma, mentre le piume variopinte lo rendono piuttosto simile ad un esotico pappagallo.

Le scene donchisottesche di palazzo Sambonifacio sono un patrimonio di notevole importanza, se non altro sotto il profilo tematico e storico. Peccato che alcune (in modo particolare quella che rappresenta *Sancio sbalottato sulla coperta*) siano state fortemente deteriorate dalle infiltrazioni di umidità e dai maltrattamenti subiti da spensierati lanci di cimose ed altri corpi contundenti negli anni in cui la sala fu utilizzata come aula di liceo.

I restauri al palazzo, programmati da tempo, stanno finalmente per partire. Ci auguriamo che costituiscano l'occasione anche di un definitivo recupero delle pitture, e di un approfondimento dello studio sugli aspetti tec-

nici della loro esecuzione.

È auspicabile che la Giornata Cervantina, che ad anni alterni si celebra nelle Università di Padova e Venezia, giunta in questo maggio alla sua terza edizione, grazie alla qualificata partecipazione di studiosi stranieri e italiani funzioni da stimolo e da luogo d'incontro per gli studi su questo argomento, anche in vista del II Congresso Internazionale della Asociación de Cervantistas che si terrà a Napoli nel 1994, da cui è logico attendersi significativi approfondimenti sul tema della presenza di Cervantes in Italia. □

1) Fu affidato a Pietro Duranti l'incarico di completare una serie di arazzi francesi con *Storie di Don Chisciotte* (Gobelins, 1730-1733) che Carlo di Borbone aveva ricevuto dal duca di Campofiorito, ambasciatore di Spagna a Parigi. Collaborarono con il Duranti ai modelli pittori come il Bonito, il De Mura, il Diano, il Fieschietti e Giuseppe Bracci, di cui uscì una prima serie nel 1758-1766; per la seconda serie (1767-1779) si aggiunsero Benedetto Torre, Antonio Dominici, Giovan Battista Rossi, Antonio Guastafiero, Gaetano Magri e Orlando Filippini. Molti quadri preparatori sono conservati a Napoli, presso il museo di Palazzo Reale, il museo di Capodimonte e Villa Pignatelli. Gli arazzi, invece, sono sparsi tra Napoli, Torino e Roma (Palazzo del Quirinale). Cfr. F. De Filippis. *I modelli pittorici degli arazzi per la reggia di Caserta*, «Commentari», XVIII, 1967, pp. 67-72; O. Ferrari, *Arazzi italiani*, Milano, Vallardi, 1968, pp. 39-44, e Margherita Siniscalco Spinosa in: M. Siniscalco Spinosa - S. Grandjean - M. King, *Gli arazzi*, Milano, Fabbrì, 1981, p. 26.

2) Un *Don Chisciotte* importantissimo al riguardo si trova al Museo Civico di Padova: *Le principales aventures de l'admirable Don Quichotte représentées en figures par Coypel, Picart le Romain et autres habiles maîtres - avec les explications de XXXI planches de cette magnifique collection tirées de l'original espagnol de Miguel de Cervantes*, La Haie, Pierre de Hondt, 1746. Porta la segnatura: M 1682, ed è concepito come una raccolta di stampe attorno a cui sono stati radunati gli stralci della traduzione francese del *Don Quijote* di Cervantes ad opera di Filleau de S. Martin che servono ad illustrare le stampe stesse.

3) Gli episodi di riferimento sono narrati da Cervantes rispettivamente nei capitoli: I, 3 (la 1^a); II, 30 (la 2^a e la 3^a); II, 20 (la 4^a e la 5^a); II, 25-27 (la 6^a); II, 17 (la 7^a); I, 17 (l'8^a).

FRANCESCO POMAI SOCIO DELL'ACCADEMIA GEORGICA DI PADOVA

GIOVANNI MUNERATTI

Nato a Brescia nel 1741 da Giovanni e da Lucia Tosoni, ma dimorante a Venezia, fu chiamato appena ventenne dall'Abate Filippo Farsetti (forse su indicazione del Vescovo di Torcello, Marino Corner, che coltivava interessi botanici) a reggere il Giardino di S. Maria di Sala, destinato a diventare famoso in tutta Europa¹. Vi fu chiamato appena ventenne, non ancora in possesso di conoscenze sicure, almeno in rapporto agli ambiziosi disegni dell'Abate, ai suoi intenti rigorosamente scientifici, anche se la formazione culturale dei giovani di allora era contenuta in tempi assai più brevi che non ora, divenendo subito specifica.

Senza contare, quanto alla fiducia che il Farsetti su di lui ripose, una cert'aria di cultura che il Pomai aveva sicuramente respirato in famiglia, per cui, considerato il senso esasperatamente gerarchico proprio della civiltà veneziana, la famiglia stessa doveva avere costituito garanzia di per sé. E in effetti, a parte la nobiltà, piccola nobiltà che i Pomai con discrezione vantavano, d'origine estense o bresciana che fosse, lo zio di Francesco, Giacomo, ricopriva la carica di Capo dei Bombisti e dei Bombardieri in ogni territorio della Serenissima² (e in questa veste parteciperà all'ultima grande impresa marittima di Venezia contro i Tunisini), il cugino Canonico Giovambattista era poeta fra gli Arcadi assai noto con il nome anagrammato di Giovimpo Anabattista³ e verrà compreso fra i soci corrispondenti (da Mirano dove abitava, così come Ippolito Pindemonte lo sarà da Verona) dell'Accademia dei Filareti⁴.

Insieme con il cugino Francesco, si avvarrà di una biblioteca di circa mille volumi, i propri decorati dello stemma inciso dal Filosi, biblioteca che il mondo intellettuale veneziano non poteva ignorare e che un atto notarile del

*Un esponente rappresentativo
di quel mondo trascurato
di personaggi della provincia
padovana settecentesca
che operarono con impegno
e rigore al progetto
della scienza.*

¹ Francesco Pomai in un ritratto databile intorno al 1785, conservato nella villa di Campocroce dove egli visse e morì (regge in mano, come pare, un rametto fiorito di pomo).



maggio 1811 ci restituisce minuziosamente⁵. I Pomai erano poi legati da uno stretto vincolo di parentela alla ricca famiglia degli Straulin: di Giovambattista Straulin, "Primo prete" della chiesa dei S.S. Ermagora e Fortunato, Francesco diverrà unico donatario e quindi proprietario di case in Venezia "al Ponte di Rio terà" a S. Marcuola, e di terre in Noale e Maerne⁶.

La certa preparazione di base e le chiare attitudini verranno confermate quando, per merito dei convincenti esiti del suo impegno, a trenta anni soltanto, nell'agosto del 1771 sarà giudicato "distinto per grado eminente" dall'Accademia di Agricoltura di Padova e chiamato a farne parte come socio onorario⁷. Oltre che alla materia botanica, rivolgerà la sua attenzione alle "macchine", gli strumenti che la civiltà dell'Illuminismo offriva in forme sempre più perfezionate agli sperimentatori, così da consentire sfruttamenti e colture adeguati alle reali possibilità dei terreni. E a proposito di "seminatoi" presenterà all'Accademia un "ragguaglio" in data 4 febbraio 1774⁸, riferendo di esiti di esemplari diversi non ancora soddisfacenti in rapporto alla resa dei raccolti, annotando tuttavia che "l'utile che potrebbero portare consiglierebbe a seriamente versarveci, onde fosse costruita una Macchina semplice ad un tempo e capace di soddisfare a tutti gli usi contemplati anche nelle formazioni delle fin qui costrutte".

Nel 1789 abbandonerà S. Maria di Sala e si trasferirà con la famiglia a Campocroce di Mirano, in territorio allora padovano, ora in provincia di Venezia, nella villa dove soggiornava il cugino Canonico Giovambattista. Dal Farsetti s'era già accomiato negli anni precedenti, con una lettera stessa appena venti giorni prima della morte dell'Abate, con parole che s'in-



2 Veduta della villa e del giardino di S. Maria di Sala da un disegno di Antonio Lazari (1833).

dovivano di rammarico per una realtà che si stava anzi tempo disgregando, quella scientifica e sperimentale che ruotava intorno alla grande villa (dove era stata coltivata per la prima volta in Italia la magnolia grandiflora); e con parole di grande dignità, preoccupato come appare non tanto di ricordare il proprio contributo di lavoro e di studio, quanto piuttosto la propria integrità morale: "Vostra Eccellenza ben sa che io non sono mai, grazie al Cielo, stato corotto, ma di ciò ne provo sommo piacere perché il mondo mi fa giustizia".⁹ Proprio con lo stesso stile che aveva tenuto nel rivolgersi agli Accademici patavini parole di gratitudine per la nomina a socio onorario di quel nobile consesso, un riconoscimento che riteneva imméritato: "la rispettosa obbedienza a chi può comandarmi è l'unico oggetto che ad abbracciare m'induce il non meritarmi conferitomi onore". E ancora "rimarco i tratti cortesi della bontà generosa di quel rispettabile Georgico Congresso nell'onorarmi in una guisa che fammi arrossire..."¹⁰.

Giunto nel vicino territorio miranese con bella fama, verrà chiamato nel 1797 a far parte della Municipalità del paese quale Presidente del "Comitato di agricoltura, arti, commercio, acque e strade"¹¹.

Inverrà in questa veste comunicazioni al Dipartimento preposto presso il Governo Centrale in Padova, avvisi diretti a denunciare lo scorretto uso dei beni della collettività, ad individuare o prevenire impedimenti che potessero compromettere servizi fondamentali, a garantire la solidità dei ponti, il normale decorso delle acque, ordinando ispezioni ed interventi là dove fossero necessari, e sempre cercando di conciliare i verificati bisogni dei luoghi amministrati con le direttive dei superiori organi padovani, spesso restii nell'autorizzare le spese o elargire i

fondi utili alla esecuzione delle opere.

Si spegnerà il 2 marzo 1811 nella villa di Campocroce e le sue ceneri, insieme con quelle della moglie Teresa Piva, verranno dalla pietà dei nipoti Francesco e Alessandro, unite ai resti dell'amato figlio Giovanni, e coperte da una pietra che nel testo pare ricomporre l'intero nucleo familiare: SISTE GRADUM VIATOR / PACEM PRECARE / JOHANNIS POMAI / QUI / LXVII AET. ANNO / V.ID. FEBR. MDCCCXXXIX / CESSIT E VITA / CUM PARENTUM FRANCISCI AC TERESIAE / LAPIS HIC / OSSA CONCLUDIT / FRANCISCUS ET ALEXANDRUS / FILII / CUM LACRIMIS / P.P.¹².

A due mesi dalla morte, il 10 maggio, i figli Giovanni, Eleonora e Antonia insieme al loro cugino, il Canonico Giovambattista, faranno redigere dal Notaio G. A. Zampiccoli un dettagliato inventario della sostanza lasciata da Francesco¹³. L'atto composto di ben 134 pagine, contiene un preciso elenco di tutto ciò che la dimora di Campocroce custodiva, compresi i volumi della ricchissima biblioteca per catalogare i quali giungerà da Venezia l'editore Pietro Zerletti che nel 1816 sposerà Antonia, l'ultima figlia di Francesco. Un documento di estremo interesse perché non solo consente di ricostruire l'ambiente privato dentro il quale Francesco Pomai si era mosso, conoscere dai mobili, dagli arredi, dai libri e dai quadri il livello di vita e di cultura della famiglia, ma anche di ricomporre nella sua "fisicità" l'interno di una villa veneta quando questo complesso ancora svolgeva la funzione di polo agricolo, ed anzi, sotto gli stimoli della cultura illuministica, si poneva, per le menti deste che sapessero gestirlo, come centro di attività progressive.

E sarà da Francesco Pomai, dalle sue preoccupazioni dirette a razionalizzare i rapporti fra proprietari e coloni nel territorio miranese, dalla sua esperienza e conoscenza dei problemi,

dall'impegno anche politico di risolverli, come testimoniano i suoi interventi al tempo della sua appartenenza alla Municipalità di Mirano, che nascerà nel figlio Giovanni, formatosi in questo ambiente (diverrà "Ispettore demaniale di Campagna" ed Agente fiscale per conto del Governo asburgico anche in paesi abbastanza lontani da Mirano, come Piazzola sul Brenta)¹⁴ il bisogno di fissare antiche regole, di stendere o rinnovare modelli di affittanza. Come in effetti provvederà a fare con l'aiuto di Francesco Rebellato, pubblico perito agrimensore, il quale, in atti che si conservano¹⁵, non soltanto ci tramanda "la consuetudine, ed uso inveterato del Distretto di Mirano riguardo alla partenza d'un Collono e il rimpiazzo d'un nuovo Lavoratore d'una Campagna", ma appronta, specificamente per conto dei Pomai, nuovi modelli d'affittanza che contemplano la "durazione e termine" del contratto, il "patto per prestazione d'Opera al Padrone", il "caso di Tasse personali", i "carichi particolari gravitanti sopra i fondi locati", la "consegna e manutenzione delle case", destinando alcune di queste voci soltanto a determinati fittavoli e non ad altri, cosicché i contratti si articolavano a seconda delle esigenze dei coloni, delle caratteristiche del podere, e si proponevano come strumenti diretti ad evitare un rapporto con la terra passivo ed inerte per garantirne uno migliorativo e produttivo: "la lavoranzia del fondo", si legge in un articolo, "dovrà essere eseguita da bravo, esperto e diligente Agricoltore, come l'impegno di migliorarlo e mai peggiorarlo".

Sulla scia delle tradizioni familiari e per la coscienza di avere avuto un padre ed un avo esemplari per impegno e creatività, i figli di Giovanni, Francesco ed Alessandro, tenderanno,



fra i primi e quasi unici in territorio veneto, la coltivazione del riso lungo la Riviera del Brenta, a S. Bruson di Dolo, in località detta "degli Inferni", su terreno di loro proprietà, in un arco di tempo che va da 1857 al 1875 circa, in concorrenza con i Conti Widmann, che pure s'impegnavano nella sperimentazione di nuove colture, insieme a loro affrontando il grave problema della derivazione delle acque, concessa con cautela e a precise condizioni dalle autorità preposte, nella preoccupazione di non turbare un sistema idrico che Venezia aveva voluto perfetto¹⁶.

L'inventario del 10 maggio 1811 steso dal notaio Zampiccoli, viene redatto fondamentalmente per la certezza del diritto, ma legittima il sospetto di una sottesa preoccupazione: che la proprietà venisse in qualche modo compromessa dai tanti contratti ed affari di Antonio Muneratti, marito della primogenita di Francesco Pomai, Lucia. Spegendosi a meno di un anno di distanza dal suocero, Antonio lascerà in effetti una situazione, anche debitoria, assai aggrovigliata¹⁷ per intraprese agricole avventate o solo troppo azzardate in rapporto ai tempi o condotte con fiducia eccessiva nella onestà delle controparti; intraprese che la sua esuberanza avrebbe certo dominato se la morte non lo avesse aggredito a soli 52 anni. La solidarietà di Francesco Pomai verso questo congiunto (la cui figura di imprenditore teso, irrequieto, insoddisfatto è abbastanza tipica della violenta e confusa età in cui s'addensano episodi sconvolgenti come la caduta dello Stato veneziano e la presenza nel territorio delle armate napoleoniche) è più volte documentata. In occasione di una azione ipotecaria promossa dal Parroco di Campocroce, don Lorenzo Campelli, a garanzia di un credito verso Antonio, gli interessati si

riuniranno il 15 dicembre 1809, insieme al notaio, "nel mezzà posto a pian terreno verso mattina e tramontana" in casa di Francesco Pomai¹⁸.

E qualche mese prima, il 30 giugno, il figlio maggiore di Antonio, Francesco, con lo specifico avallo del nonno Pomai, acquisterà le rendite dei Monasteri veneziani del Corpus Domini e di S. Nicoletto dei Frari, provenienti dai terreni già posseduti dai due Conventi e ora divenuti demaniali¹⁹. Non soltanto si limitava la presenza di Francesco Pomai ad essere quella di un autorevole garante in rapporto ad atti importanti che riguardassero il genere e il nipote, ma anche si traduceva, quella presenza, in una diretta, concreta e tuttavia silenziosa generosità: un consistente gruppo di documenti, risultanti ancora dall'inventario, sotto l'indicazione "Filza relativa alli affari di Pionca corsi tra il suddetto ora decesso Sig:r Francesco Pomai e il Sig:r Antonio Muneratti non ancora liquidati" è testimonianza di prestiti la cui restituzione non era mai stata chiesta. E pari a quella del padre, sarà la generosità del figlio Giovanni (in atti del giugno 1811 e del giugno 1813)²⁰, preoccupato di soccorrere la sorella Lucia il cui ramo sarebbe stato poi l'unico a protrarsi nel tempo e destinato a raccogliere dei Pomai l'intera eredità²¹. □

1) E. Vio: *La Villa Farsetti a S. Maria di Sala*, Venezia, 1967. M. Azzi Visentini: *Il Giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano, 1988; *Il Giardino veneto dal tardo Medioevo al Novecento*, Milano, 1988.

2) Mirano, arch. Villa Pomai, investiture in orig.; Bibl. Com. in copia.

3) Il suo nome, anche anagrammato, è compreso in molte raccolte di versi occasionali presso la Bibl. del Museo Correr di Venezia, e presso la Bibl. Civ. di Padova. Vedi pure: Z. Cappelletto: *Versione dell'endecasillabo latino pubblicata nell'occasione della recuperata salute del Sig. Abate G. Battista Pomai*, Venezia, 1818.

4) *Biblioteca utile e dilettevole*, Tomo I, Mi-

ra, Dipartimento Adriatico, Società Tip. Letteraria, 1809. Nella veste di socio e poi di Segretario dell'Accademia dei Filareti, stenderà assai dotte ed intense Orazioni morali, negli originali manoscritti presso la Biblioteca Marciana di Venezia e, in copia, presso la Bibl. Com. di Mirano. Una Orazione "In funere Antonii Borgato" edita da Pietro Zerletti, Venezia 1808, è, nella traduzione dal latino di M. Di Giacinto, presso la Bibl. Com. di Mirano. Del Canonico Pomai e del padre suo, Giacomo, esistono i bei ritratti a pastello, firmati da Pietro Recoldini e datati 1782 (o 1784?), nella villa di Campocroce, dove Giovambattista e il cugino Francesco vissero e si spensero; ed anche vi si custodisce una "Sacra Famiglia" di Gian Andrea Rusteghella con dedica autografa dell'autore "all'ornatissimo Canonico Pomai". Su G.A. Rusteghella vedi una scheda di E. Manzato in "Arte Veneta", XLI, 1987.

5) A.S.P., Atti G.A. Zampiccoli, b. 11034.

6) A.S.P., Atti Domenico Lazzaretti, b. 6930, 6931/B.

7) Arch. Acc. Pat., verbali 9 ag. 1771, pp. 26, 27; A. Maggiolo: "I soci dell'Accademia Patavina dalla sua fondazione (1599)", Padova 1983.

8) Arch. Acc., b. XXVI, n. 973.

9) Venezia, Bibl. del Museo Correr, mns. PD 597 C/1.

10) Arch. Acc. Pat., b. XXVI, n. 922, 936.

11) A.S.P., Ufficio Acque. R. Abati, M.P. Polo: *Le acque del Muson*, Mirano 1989.

12) Mirano, Villa Pomai, giardino a nord.

13) A.S.P., Atti G.A. Zampiccoli, cit.

14) Mirano, arch. priv. cit., nomina in orig. a stampa.

15) Mirano, arch. priv. cit., in orig.; Bibl. Com., in copia.

16) Mirano, arch. priv. cit.

17) A.S.P., Atti A. Brisighella, B. 11392. Atti G. A. Zampiccoli, b. 11034, 11035; "Sentenze civili", 1813, f. 734, 739; Atti A. Fanzago, b. 11470.

18) A.S.P., Atti G.A. Zampiccoli, b. 11032.

19) A.S.P., Atti G. Baldan, b. 8702.

20) A.S.P., Atti A. Fanzago, b. 11469.

21) Non avendo avuto discendenza le altre due sorelle di Giovanni, Eleonora e Antonia, né gli stessi figli di Giovanni, Francesco e Alessandro (rimasto celibe il primo, sposatosi il secondo con la patrizia veneta Caterina Minio), questi istituiranno loro erede testamentario universale un nipote di Lucia Pomai, Alberto, figlio di Gaetano Muneratti, Deputato politico sotto il Governo austriaco. Reduce dalle Campagne risorgimentali, Alberto fisserà la sua dimora nella villa di Campocroce e si unirà in matrimonio con Giulia Bussetto della stessa famiglia a cui era appartenuta la madre dei due testatori, Cecilia.

PER LA RIVALUTAZIONE DI UN INSOLITO PROTAGONISTA DEL RINASCIMENTO TRA VENEZIA E PADOVA: PAOLO PINO

LIONELLO PUPPI

Nell'universo della civiltà figurativa veneta cinquecentesca, Paolo Pino si staglia con un'evidenza tutt'affatto insolita: che si trova, però al tempo stesso, enigmatica quando solo si soppesino i ruoli molteplici, che vi giocò, con l'esiguità delle informazioni obiettive, documentali, che le ricerche più accanite son riuscite a raccogliere ed a schierare intorno alla sua vicenda biografica; agli intrecci, di cui non più che qualche nodo conosciamo, della sua avventura culturale ed artistica. Fu pittore, ma il catalogo delle sue opere sicure ed incontestabili si riduce a pochi numeri; s'applicò alla plastica decorativa lignea e lapidea (una carta d'archivio lo qualifica, financo, prima che "dipintor", "dorador"); si cimentò in imprese spericolate nel campo delle lettere spostandosi con disinvoltura su generi diversi, e distanti, dall'egloga alla commedia e al *dialogo*, come occasione efficace di un confronto e un dibattito di idee per rivendicare ed esaltare una sua idea: della dignità dell'uomo, e dell'eccellenza — della "maggioranza" —, nell'ambito della produzione visiva, della pittura. Anche di quest'ultimo dispiegato impegno — diciamo così, di *scrittura* — poco è rimasto sebbene, e ci si scusi il bisticcio di parole, non sia poco. Di fatto, Paolo Pino — perduto tutto quanto *testimoni* dello stampo di un Anton Francesco Doni e di un Francesco Sansovino pur attestano (le commedie; le poesie pastorali) — si consegna alla storia, in primo luogo, per il *Dialogo di pittura* stampato a Venezia nel 1548 nei tipi di Pavolo Gherardo. Due personaggi fittizi ma emblematici, un fiorentino, Fabio, ed un veneziano, Lauro, sono convocati a discutere: a capo d'un garbuglio di motivazioni, dove il compiacimento per l'esibizione delle citazioni erudite spesso s'avverrà ingombrante ed inconcludente, la

Il recente rinvenimento di una sua pala nella "parrocchiale" di Scorzè ha costituito l'occasione per un'indagine su questo pittore, legato ai circoli intellettuali padovani animati da Marco Mantua Benavides.

coscienza di una peculiarità pittorica veneta giustapposta alla vocazione toscana — colore; disegno — si sbalza, senza però una scelta proclamata di superiorità dell'una sull'altra.

Il che, magari, stupisce giacché le condizioni per dichiarare una scelta, sulla soglia ultima del divagare, poteva sembrare che ci fossero tutte. In quanto pittore, Paolo Pino opera in ossequio ad un indirizzo, linguistico per l'istante, ch'è, in senso lato ma irrevocabile, veneto. Il maestro ch'egli riconosce e loda, è il Savoldo; se la lezione, che ne ricevette s'arricchisce, Lorenzo Lotto e Paris Bordon sono i suoi referenti obiettivi privilegiati, più incisivi di quel Tiziano che pure, nel *Dialogo*, esalta: ciò che significa preferenze non conformistiche ma, senz'alcun dubbio, inequivocabili.

La scoperta recente d'una sua opera nella Parrocchiale di Scorzè — una pala incentrata sulla figura di S. Benedetto, patrono della chiesa, sfuggita sino all'altro giorno agli studiosi, a dispetto dell'evidenza di una nitida sottoscrizione — e l'accurato restauro di essa per cura della Soprintendenza ai Beni artistici e culturali di Venezia hanno sollecitato una ripresa energica degli studi sul Pino che, se misuriamo la tensione a restituire la globalità complessa della sua figura, eran rimasti fermi, si può asserire, alla pur fondamentale indagine di Anna e Rodolfo Pallucchini approdata all'introduzione e alle annotazioni dell'edizione del *Dialogo di pittura* apparsa nel lontano 1946. Gli esiti raccolti in una densa e ben articolata monografia, alla cui realizzazione, lucidamente architettata da Angelo Mazza, ha concorso un *ventaglio* qualificato di competenze (basti citare i nomi di S. Mason Rinaldi, di A.M. Spiazzi, di M. Pardo) che ora appare e di cui sem-



bra opportuno, per le notevoli ragioni d'interesse che assembla e propone, dar adeguata notizia (AA.VV., *Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*, a cura di A. Mazza, Soprintendenza per i Beni Artistici e Culturali del Veneto - Associazione Scorzadis, 1992). Sembra assodato, al fine, che Paolo Pino nascesse da una famiglia cittadina veneziana di profonde radici lagunari ma che la Serrata del Maggior Consiglio, alla fine del Duecento, aveva escluso dall'accesso al patriziato.

Avvocati e imprenditori ne scandiscono la vicenda nel tempo, sì che la scelta di cimentarsi professionalmente, da parte di Paolo, rappresenta un episodio eccezionale, nel momento stesso in cui — forse e, peraltro, sino ad un certo punto — si spiega quella sua parallela profusione per gli studi delle *humanitates*, per l'espressione letteraria affrontata con versatilità, per la riflessione teorica sul *fare* artistico.

Altre cose chiarisce, o potrebbe render chiare, l'estrazione sociale che le recenti indagini consentono di ritenere plausibile: ad esempio, la possibilità, che gli si offri e di cui profitto, d'accedere a circoli riservati ed esclusivi dell'*intelligenza* veneziana e veneta, laddove quelli patavini — ma i Pino intrattenevano buona confidenza con Padova; e non v'è, dunque, motivo di sconcerto — si direbbero più volentieri, e con le più incisive suggestioni ed il maggior profitto, frequentati: Marco Mantova Benavides, Alvise Cornaro: il che significava, per Paolo, anche l'esperienza di una passione pel collezionismo votata, tra l'altro, alla raccolta dei reperti antichi come di immagini di pittura *ponentina*, nordica. Che, di fatto, mostra di conoscere bene e d'apprezzare, in ispecie nella vocazione paesistica che la connota, nel momento in cui presta attenzione spregiudicata ai principi teorici dettati da un Dürer. Gli

estremi della sua biografia si ancorano alle date che egli imprese su un *Ritratto di collezionista* (ora al Museo di Chambéry), nel quale si inclina ormai a riconoscere proprio il Mantova Benavides — 1534 — e a piè di una pala d'altare — 1565 — nella chiesa di S. Francesco Grande a Padova. Una congiuntura cruciale per la storia dell'arte e per l'aspettarsi della condizione sociale dell'artista, in Italia e nel contesto vissuto dal Pino, che, inevitabilmente, concorre decisamente a esplicarne, sottraendola al sospetto di mosse e scatti umoreschi o superficiali, la tortuosità, apparente, dei percorsi intrapresi.

Si faccia caso. Le questioni, rammentate, della maggioranza delle arti e della supremazia della pittura e la definizione dell'identità veneta di questa, irreversibilmente sollevata dall'Aretno, invero, in una celebre lettera del 1545 che, esecrando il "Giudizio" di Michelangelo nella Sistina, implicitamente condannava la legge, e il governo, del disegno; la disgregazione dell'istituto corporativo in quanto garanzia della probità — artigianale — dell'attività artistica per la rivendicazione di una sola dignità *liberale* (non "fabrile"; non "meccanica"); di contro, la pressione di una concorrenza inflazionata e tumultuosa, ed il disordine e il disorientamento della committenza e del mercato. E son, questi ultimi aspetti del contesto, brucianti per Paolo Pino. Se si sforza di rappresentare, nelle enunciazioni teoriche e nella pratica concreta, la figura del pittore — che deve saper puranco di lettere; e di architettura e di scienze matematiche, inoltre; e di musica; in particolare — sul crinale intercorrente tra il comportamento del "cortegiano" e dell'"uomo di mondo" non ignaro dei principi della "vita sobria"; se disserta sul valore garante, nella discrezione però, della firma marcata sull'opera; se pre-

dilige, non per caso (e quanto, le ricerche recenti lo han provato), il *genere* del ritratto: il messaggio che, complessivamente, trasmette, si sbalza con sorprendente attualità, sia nelle scelte linguistiche e negli assetti stilistici sconcertanti del pittore; sia in quel suo *misurarsi* vasto ed arrischiato; sia nella ricerca di una *definizione* teorica che faccia salvo, totalmente, il pregio della "virtù". E così, di lontano e al *nodo*, al di là delle peregrinazioni tormentate, affaccia ai drammi della *modernità*.

"Così diè dare il pittore, comporre [...] lui da solo e da sé". Azzardo garantito da un'esperienza culturale larga ma, per la risoluzione autentica, affidato a *educata* — certo — e, però, "sicura, stabil mano". □

POETI PADOVANI DEL '400 VECCHI E NUOVI.

I. UN ANONIMO DI SCUOLA E GUSTO GIUSTINIANEI

ENZO QUAGLIO

Una fitta schiera di rimatori e verseggiatori — meglio sarebbe qualificarli mestieranti e poetastris — fioriscono e operano a Padova lungo l'intero secolo umanistico, al punto che non è stato possibile censirli e studiarli adeguatamente, anche se non mancano tentativi generosi di inchiesta o di sistemazione scientifica¹. Questo tenterò di fare qui, in varie puntate, senza illudermi di attingere alla completezza, senza illudervi che esaurirò la compagine di professionisti e versi e canzonieri, con la sola pretesa di allargare il quadro nella speranza (che è fede) di pervenire prima e poi ad incorniciarlo come merita all'interno della galleria quattrocentesca. Dove — posso affermarlo senza remore — Padova spicca su Venezia per quantità di prodotti e di utenti e addirittura gareggia con Firenze in numero di fruitori e qualità di gusto, impiegando indifferente l'idioma natio (con punte espressionistiche che condurranno al pavano di Ruzante) e la lingua tosca con memorie, peraltro attese, di Dante e Petrarca, volentieri coniugati in una "koinè" sofisticata.

Inizio dunque con un anonimo, e non per caso: il testo in oggetto è una pagina a mano versata in una carta di un'edizione quattrocentesca (un incunabolo veneziano dell'anno 1500, contenente, come dirò, i *Triumphs* petrarcheschi), il quale superò la noia mortale dell'erudito commentario di Jeronimo Squarciafico, intervallando la pesa lettura con la dettatura di questi versi composti per la sua innamorata, una madonna Lucrezia di non nobili lombi, se è vero che spesseggiano tra i versi i doppi sensi osceni, ma nella sostanza candidi, prova dell'amore nutrito dal ganzo, impegnato, piuttosto che nella celebrazione delle sue beltà e virtù, nella richiesta di ottenere un ricambio — forse più materiale che

Il testo inedito di un componimento "da cantar sotto il balcon della sua innamorata" di un anonimo (padovano?) di fine secolo.

Una delle vignette di Antonio Grifo, illustratore del *Petrarca queriniano* (Brescia, Bibl. Queriniana, Inc. GV15, f.49v).



spirituale — in grado di sopirne sensi e sentimenti. Riportiamo alla fine fedelmente trascritto il testo in oggetto, debitamente interpunto, ma sostanzialmente specchio fedele della dizione a penna² che così descriviamo:

Padova, *Collezione privata*. Stampa-incunabolo veneziana di J. Squarciafico, Venezia MCCCCC, «acquistata l'anno 1792» (costò L. 16)», segnata G,3,34.

Nota manoscritta apposta da anonimo nella carta bianca, al recto (il verso è bianco) che separa c. 128v., e ultima, dei *Triumphs di Messer Francesco Petrarca con / li Sonetti correcti nouamente* dalla c.I r, dove inizia la TABULA.

Dal rispetto prosodico, siamo in presenza di quarantaquattro versi (il v. 43 è andato quasi interamente perduto) di un componimento debitamente adespoto ma non anepigrafo, disposti in 11 stanze di quattro versi l'una — 3 settenari e 1 quinario finale — disposti in rime bacciate a questa maniera: a₇, b₇, b₇, c₅ / c₇, d₇, d₇, e₅ / Si tratta, come si vede, di un sirventese quaternario (chiuso da una strofe di settenari), dove cioè le varie stanze sono incatenate una all'altra dal fermaglio della rima comune a quinario e settenario.

Dunque questa *Canzon Da cantar sotto il Balco(n) / Della sua Innamorata*, come recita il titolo, approntato probabilmente dal copista (prima *Soneto*, cassato e sostituito in interlinea dal pur indebito *Canzon*), è un serventese gremito, come si vede patentemente dalla riproduzione qui allegata, di biffature e quindi giunte interlineari, verisimilmente coeve o/e, al massimo, risalenti ad una rilettura di poco successiva: tra i più vistosi rammenteremo *mai* del v. 18 su *che*; sopra *non* è vergato *par*, cancellato dopo *habbia* nel corpo del v. 19; in *mi* è cassata la *-i*, sostituita da un apostrofo, al verso finale.

Il testo del serventese, come appare manoscritto nell'ultima carta dell'edizione veneziana dei *Triumphs* del 1500, appartenente a collezione privata padovana.

contra
Stretto da cantar sotto il Ballo
Della sua gramornio

Lugretia son uenuto
 col mio liuto in braccio
 A cantar per solazzo
 E per tuo amore.
 Fami donq un fauore:
 Buta la testa fuora
 che mi no(n) uedo l'ora di uederte,
 E no(n) ti dico berte
 che per tuo amor patisso
 E qualche uolta pisso in tel bragheto
 E qualche uolta in leto
 mi salta tal martello
 che fazo il bordello
 da mia posta
 Se niente non ti costa
 Non uostu mai un giorno
 che pan tu n'abia in forno contentarmi?
 Per che non uostu iutarmi
 om pur il tuo ricetta
 Se ben ch'io son vecchietto,
 A son gagliardo
 E quando che ti guardo
 deuento così occidentale
 che non spimeria mente
 A trar doi salti
 I to rocholi alti
 I fa mistro Busia
 I fa mistro Busia

Doma alla fe fia
 i sarà fati
 E no(n) ghe voria pati
 che fa m(astr)o Bertoldo
 che non ha mai un soldo
 al so comando
 Se tu no(n) ghe da' bando
 ghe darò tal avviso
 de un scovolo in tel vis[s]o,
 Hor sù, no(n) voi più auanti
 andar, Lugretia mia
 Tu m'hai inteso fia
 A Iddio m'aricomando

Malgrado qualche ovvia incertezza — in maggioranza dovuta alle perdite subite nel tempo dalla carta —, non ho voluto forzare rammentando che: a) l'incertezza sillabica (quella rimica non rileva) dipende dalle incongruenze dell'autografo; b) talune crepe rafforzano l'ipotesi di un menante-copista poco avvezzo alle prove certatorie. È difficile stabilire se l'autore sia lo stesso scriba o vada identificato con altro autore: pertanto, alla luce dei guasti e delle lacune (persino interi endecasillabi, senza contare gli squilibri prosodici), si conforta l'ipotesi che autore di questo dignitoso sirventese sia altri che il suo copiatore: sarà forse il committente o il suggeritore (quasi un amico di Cyrano) e messaggero d'amore per conto terzi?

Comunque sia di ciò, siano o no firmati tali versi — sia o meno evanida la firma dell'"auctor" —, godiamoci queste stanze salvate fortunosamente dall'oblio del tempo, dal naufragio dei secoli.

Una serenata giustiniana nel timbro, nell'esecuzione melodica, ma anche nel fraseggio, in quel rincorrersi saltellante di versetti in maggioranza brevi (settenarii e quinari); una dichiarazione in piena regola sentimentale, ma anche erotica, con anfibologico ricorso a tematiche sessuali, alla decadenza del corpo, alla fragilità della voce. Il tutto risulta confezionato — o, meglio, condito — con verve inusitata in un epigono: ma che sia lui un seguace del grande Leonardo da Venezia sono lì a provarcelo non dico i complimenti galanti, le effusioni sentimentali, ma l'ultimo verso stesso: quel motivo firma — tipico e tipico — vero e proprio canonico e caratteristico timbro d'addio — della raccomandazione al Creatore.

Ad altre puntate, con l'intervento di poeti meno nebulosi, dallo Squarcione ad un amico del Dondi, al vescovo Zabarella.

col. a
 1 Lugretia, son uenuto
 col mio liuto in braccio
 a cantar per solazzo
 e per tuo amore
 5 Fami donq(ue) un fauore:
 buta la testa fuora,
 ché mi no(n) uedo l'ora
 di (ri)uederte.
 10 E non ti dico berte,
 ché per tuo amor patisso
 E qualche uolta pisso
 in tel bragheto.
 15 E qualche volta in leto
 mi salta tal martello,
 che fazo il bordello
 da mia posta.
 Se niente non ti costa,
 Non uostu mai un giorno
 che pan tu n'abia in forno
 (per) contentarmi?
 20 Perché non uostu iutarmi?
 Non pur il tuo ricetta!

25 Si ben ch'io son vecchietto,
 son gagliardo.
 E quando che ti guardo
 deuento [col]si occidentale,
 che non stimeria niente
 a trar doi salti,
 I to rocholi alti
 30 i fa mistro Busia:
 doma(n), alla fe' fia,
 i sarà fati.
 E no(n) ghe voria pati
 che fa m(astr)o Bertoldo,
 35 che non ha mai un soldo
 al so comando.
 Se tu no(n) ghe da' bando,
 ghe darò tal avviso
 de un scovolo in tel vis[s]o,
 40 i (...anti).
 Hor sù, no(n) voi più auanti
 andar, Lugretia mia.
 Tu m'hai inteso, fia.
 A Iddio m'aricomando.

NOTE

1) Rammenterò di passata il panorama, relativamente recente, approntato da A. Balduino per la grande *Storia della cultura veneta* dell'editore Neri Pozza di Vicenza, ripromettendomi di tornare adeguatamente, anche dal canto bibliografico, su questo (e precedenti) panorama.

2) Tra puntini di "non legitur" i versi mancano, la cui vacanza si evince dalla rifilatura del foglio e dallo squilibrio delle stanze. Oltre ai vulgati criteri editoriali, sono stati qui adottati accorgimenti grafici assai diffusi: tra parentesi tonde sono racchiuse le integrazioni su abbreviazioni, tra uncinate le integrazioni congetturali e tra le quadre le espunzioni.

AL MUSEO DI MINERALOGIA

PIERGIORGIO JOBSTRAIBITZER

Una visita al Museo di Mineralogia può valere l'incontro con due storie: una, documentata da uomini e fatti, riguarda il Museo e le sue collezioni; l'altra, più espansa nello spazio e nel tempo, può essere ricreata o intravista da ciascuno di noi osservando i minerali.

Si tenterà di abbozzare questo secondo tipo di storia simulando una visita al Museo, non prima però di ricordare una serie di avvenimenti che ne hanno determinato lo stato attuale e che sono già stati in parte evocati su questa rivista nell'illustrare altri Musei naturalistici dell'Università. In ciascuno di questi si conservano collezioni che risalgono ai primi del '700 quando esse facevano parte di un vasto patrimonio di raccolte naturalistiche, archeologiche e artistiche di proprietà del lucchese Antonio Vallisneri, chiamato a Padova nel 1700 a ricoprire la cattedra di Medicina Pratica dell'Ateneo.

Per un trentennio quel patrimonio resterà in casa del Vallisneri, ma dopo la sua morte (1730) passerà in eredità al figlio Antonio e da questi, con munifica donazione del 1733, all'Università di Padova. Si realizzarono così i presupposti che portarono nel 1734 alla istituzione, e quindi all'assegnazione allo stesso Vallisneri, della Cattedra per la "Descrizione e Dimostrazione dei Semplici non vegetabili" (minerali, fossili, resti di animali). La nuova cattedra risultava separata dall'insegnamento della Botanica in cui si illustravano i "Semplici vegetabili" (medicamenti naturali provenienti da piante officinali).

Sulla cattedra e sulle collezioni vallisneriane si innescarono le radici di ciò che diventerà Cattedra e Gabinetto di Storia Naturale dell'Università. Tra le tante vicende si terranno in particolare considerazione quelle riguardanti soprattutto le collezioni mineralogiche.

Alla storia di questa raccolta e dei suoi accrescimenti si succedono squarci di storia dei minerali, accattivante stimolo a visitare l'importante collezione.

Il Gabinetto e le collezioni, collocati nel palazzo del Bo, restarono affidati alla direzione del Vallisneri e, dopo la sua morte (1777), alle cure dei custodi Fabris padre prima e figlio poi fino al 1806. Per questi settanta anni si hanno testimonianze di acquisti, scambi, donazioni di raccolte di minerali e rocce la cui integrità, tuttavia, risulta oggi problematica.

Tempi di rinnovamento e di migliori fortune per l'insegnamento e la diffusione della cultura naturalistica sono alle porte. Si legge nell'introduzione al testo di "Elementi di Mineralogia" di A.S. Renier (Padova 1823) che nel 1806, sotto il Regno Italico, "fu eletto Prof. di Storia Naturale di questa Università, e Direttore di questo Gabinetto, il Dot. Stefano Andrea Renier, ed al Gabinetto medesimo fu stabilito un annuo congruo assegno per aumentare e conservare gli oggetti: da quest'epoca cominciò il maggiore ingrandimento di questo Stabilimento. Fu di seguito ordinato che tutti gli oggetti di Antiquaria, di Belle Arti, e tutto ciò che alla Storia Naturale non aspetta, sia passato e consegnato agli altri Stabilimenti della stessa Università".

Con la separazione delle Antiquaria dalle Naturalia, imposta dalla riforma napoleonica, venne a configurarsi ufficialmente il Museo naturalistico dell'Università. Negli anni a seguire esso si arricchirà di nuove collezioni grazie anche al sostegno pubblico, come risulta dal seguito della citazione precedente: "Oltre agli annui numerosi acquisti che si fecero coll'ordinario assegno, la Pubblica Istruzione straordinariamente tratto tratto spedì strumenti ed oggetti mineralogici, partite e collezioni parziali di animali e di minerali. Tutti i minerali ora vi si dispongono con classificazione: oritognostica in armadi a giorno nel mezzo a nuove sale, e geognostica in

Cristalli di pirite compenetrati secondo una particolare legge di geminazione.



Sala dei minerali, organizzata in cinque settori contraddistinti da sigle:

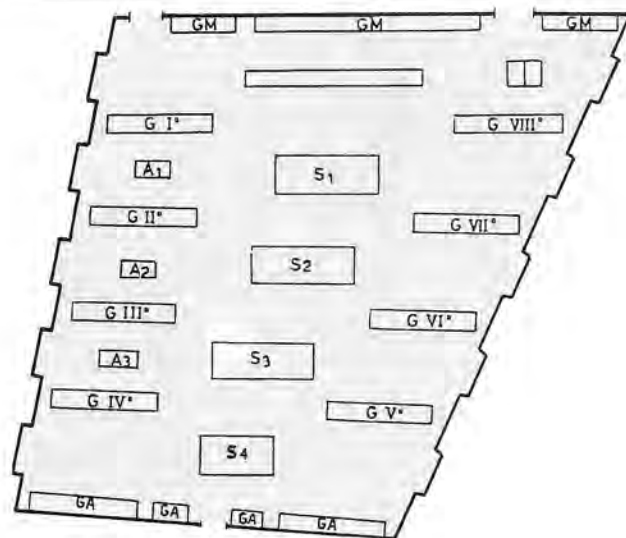
A - Tre vetrinette con collezioni tematiche: dei cristalli (A1), delle gemme (A2), dei fenomeni mineralogici (A3).

GM - Collezione dei giacimenti minerali.

S - Collezione sistematica.

G - Collezione genetica, esposta in otto vetrine metalliche; i minerali sono suddivisi in gruppi e le vetrine sono contrassegnate con numeri romani.

GA - Collezione Gasser.



armadi alle pareti, onde a pubblica istruzione sia facilitata non solo la conoscenza dei singoli minerali e dei loro rispettivi rapporti, ma anco le loro diverse situazioni geognostiche, ed i rapporti con i diversi terreni e colle varie rocce che li contengono e li accompagnano: e così questa distribuzione faciliti le conoscenze tanto oritognostiche, che geognostiche, e somministri lumi e tracce per lo ritrovamento dei minerali e per delle ulteriori scoperte".

Ritiratosi il Renier, la direzione del Museo passò nel 1830 a Tomaso Antonio Catullo, appassionato studioso di argomenti geom mineralogici e uomo di eccezionale attività ed erudizione. Spetta a lui il merito del riordino e catalogazione delle raccolte vallisneriane. Di quest'opera dà conto nel 1857 il discepolo Giambattista Ronconi descrivendo in dettaglio l'organizzazione espositiva delle cinque sale del Museo del Bo; della quinta in particolare, dove risultavano 435 tipi di rocce distribuite secondo il criterio di Bronniart, e ben 2120 specie di minerali classificati secondo il metodo di Häüy, provenienti "eziandio dall'Asia e dall'America". La competenza e la rigidità del Catullo nell'ordinare le collezioni geom mineralogiche viene ribadita dal Ronconi quando sottolinea l'impostazione del libro "Elementi di Mineralogia applicati alla Farmacia e alla Medicina", scritto dal Maestro nel 1833 e atteso con impazienza dagli editori: "il numero ben grande delle specie e varietà di minerali descritti in questo libro c'impedisce di entrare nelle loro particolarità (...); parte assai commendabile, e forse la più utile dell'Opera, è quella di indicarci per ogni singola specie i molti luoghi del nostro suolo, ne' quali l'Autore le rinvenne più o meno copiose: indicazione di cui manca la più gran parte delle opere di mineralogia elementare impresse fra noi prima di questa".

Dopo Catullo, sulla Cattedra di Storia Naturale si succedono R. Molin (1851-66) e A. Keller (1866-69); il loro contributo alle fortune del Museo non può accostarsi a quello dei predecessori, anzi!

Si arriva così al 1869 quando, per istanza della Facoltà Medica, il Governo nazionale istituisce la cattedra di Zoologia e Anatomia Comparata e la cattedra di Mineralogia e Geologia. Iniziò in tal modo lo smembramento della stagionata monade Cattedra-Gabinetto di Storia Naturale, giacché alle due nuove cattedre si affiancarono i rispettivi Gabinetti.

Nel 1874 le collezioni zoologiche vennero trasportate alla Scuola Medica di via S. Mattia, cosicché al Palazzo Centrale restarono la Cattedra e il Gabinetto di Mineralogia e Geologia sotto la illuminata direzione di Giovanni Omboni. In quali condizioni egli trovasse le collezioni si può dedurre da quanto scriveva nel 1880 "quella (collezione) mineralogica generale, la trovai coi pezzi numerizzati, coi numeri sotto i pezzi sulle etichette, e con due cataloghi; ma i numeri incollati sui singoli pezzi corrispondevano bensì a quelli sulle etichette, ma non andavano d'accordo né con quelli dell'uno dei due cataloghi né con quelli dell'altro". Sulle capacità organizzative dell'Omboni così si esprimerà il suo illustre discepolo Giorgio Dal Piaz: "quale contributo abbia dato Giovanni Omboni per il riordino delle collezioni che ancora rimanevano in posto, per il loro catalogamento, per istituire un laboratorio, per iniziare una biblioteca della quale non esisteva più traccia, non può essere valutato giustamente se non da chi ha avuto tempo di conoscere il disordine e l'incredibile povertà in cui era ridotta quella sezione del vecchio Museo di Storia Naturale entrata a far parte del Gabinetto di Geologia e Mineralogia dell'Università di Padova".

Nel 1882 l'Omboni propose alla Facoltà di Scienze che per l'insegnamento della Mineralogia venisse istituita un'apposita cattedra. Il progetto si realizzò l'anno successivo con l'arrivo da Roma del Prof. Ruggero Panebianco al quale, con la cattedra, fu affidato anche il Gabinetto mineralogico strutturato coi pezzi mineralogici che prima facevano parte delle collezioni del Museo geologico. Col 1883 la Cattedra e il Museo di Mineralogia da una parte e di Geologia dall'altra cominciarono a governarsi autonomamente, pur continuando a coabitare nel palazzo centrale del Bo.

Degli interessi museali del Panebianco è prova un catalogo iniziato nel 1884 e lasciato interrotto all'anno 1900. Di solida cultura matematica e chimica, nel 1887 egli fondò la Rivista di Mineralogia e Cristallografia che diffuse nel consesso nazionale ed oltre. L'impronta da lui lasciata sulla mineralogia padovana è testimoniata dall'impostazione data alla didattica e dal taglio prevalentemente cristallografico delle sue ricerche piuttosto che dalle risultanze museali. Va peraltro subito ricordato che sotto la sua direzione il Museo dovette subire due trasferimenti, con le conseguenti ricadute sull'integrità e sull'ordine delle collezioni. Il primo si risolse in una ridistribuzione interna al palazzo centrale del Bo, donde se ne era andata la Scuola di Applicazione per Ingegneri destinata ad occupare Palazzo Cavalli.

Da quel momento i destini logistici di Mineralogia, Geologia e Ingegneria si condizionarono vicendevolmente. A Palazzo Cavalli la Scuola degli Ingegneri non doveva restare definitivamente, avendo la prospettiva di passare nei nuovi fabbricati di via Marzolo e via Loredan, liberando così il posto alla Geologia e alla Mineralogia.

Varie vicende procrastinarono quel trasferimento fino al 1930. Di ciò sof-



fri particolarmente la Mineralogia che nei primi anni venti dovette subire un secondo spostamento, dal Bo ad alcuni locali di via Jappelli, dove rimase per un decennio prima di occupare l'attuale sede di Corso Garibaldi. Finalmente nel 1932 vennero a configurarsi fisicamente e istituzionalmente l'Istituto e Museo di Mineralogia in Corso Garibaldi e l'Istituto e Museo di Geologia in via Giotto.

D'ora in poi la storia dell'Istituto e Museo di Mineralogia si legherà alla personalità del nuovo direttore Angelo Bianchi (1892-1970) subentrato a Panebianco nel 1923. Il suo febbrile impegno a riorganizzare la didattica e la ricerca nel nuovo Istituto non gli fa dimenticare il Museo: troppo grande infatti è la sua passione per i minerali con i quali fin da ragazzo aveva dimestichezza così da poter pubblicare tre note a carattere cristallografico ancor prima di laurearsi.

Con la passione del raccoglitore, con la competenza dello studioso e con l'abilità del direttore egli si dedicò al Museo fino alla tarda mattinata del giorno stesso della sua morte. La rilevanza di quelle doti emerge attraverso episodi e abitudini che possono rappresentare un quarantennio di storia del Museo.

Un primo e irripetibile avvenimento è l'acquisizione della preziosa collezione mineralogica Gasser che i discendenti del noto naturalista bolzanino avevano posto in vendita al prezzo di L. 120.000. Appetita da vari Paesi, essa non doveva sfuggire al Museo di Padova che però disponeva di sole L. 20.000. Nel perorare finanziamenti così si esprimeva nel gennaio del '35 il giovane direttore in una lettera che accompagnava la stima commerciale della collezione: "Per l'indirizzo di ricerche geologiche, petrografiche, mineralogiche e minerarie da vari anni in corso negli Istituti scientifici dell'U-

niversità di Padova, sarebbe veramente importante conservare nella sua integrità la collezione Gasser, e collocarla a Padova a formare il nucleo fondamentale della sala dedicata ai giacimenti delle Tre Venezie nel costruendo Museo mineralogico e petrografico dell'Università".

Un reiterato carteggio tra Bianchi, Rettorato, Ministero, Podestà di Bolzano e Famiglia Gasser documenta la difficoltà dell'operazione e il suo buon esito: per L. 60.000 il Museo si arricchì di oltre 3000 pezzi selezionati tra gli 8000 della collezione Gasser. È probabilmente il più significativo incremento ricevuto dalle collezioni mineralogiche nella loro secolare storia. Il degno coronamento dell'operazione sarebbe stata la costruzione del nuovo Museo, destinata purtroppo a restare nei sogni per un trentennio.

Nel frattempo, seppure oberato da impegni accademici e cure amministrative di vario peso, Bianchi riuscì sempre a pensare ai suoi Musei, l'esistente e il futuro, sia rinnovando le varie collezioni con acquisti e scambi di pezzi (come fa fede una serie di resoconti e di liste di dato e ricevuto) sia applicando un accorgimento sottile quanto affascinante consistente nel donare a scuole o al semplice curioso qualche pezzo bello o interessante, sicuro di un loro riscontro più o meno prossimo in interesse alle cose mineralogiche, e convinto che chi ama i minerali difficilmente non estende la sua curiosità anche alle rocce.

L'abbinamento minerali-rocche diventa inevitabile in un Istituto di Mineralogia che nel frattempo era diventato anche di Petrografia, con la conseguenza che la collocazione delle crescenti raccolte petrografiche creava nuovi problemi museali. La loro soluzione si prospetta nei primi anni sessanta, quando l'emerito professore poté dedicare le sue energie alla pro-

gettazione del nuovo Museo, vagheggiato fin dagli anni 30.

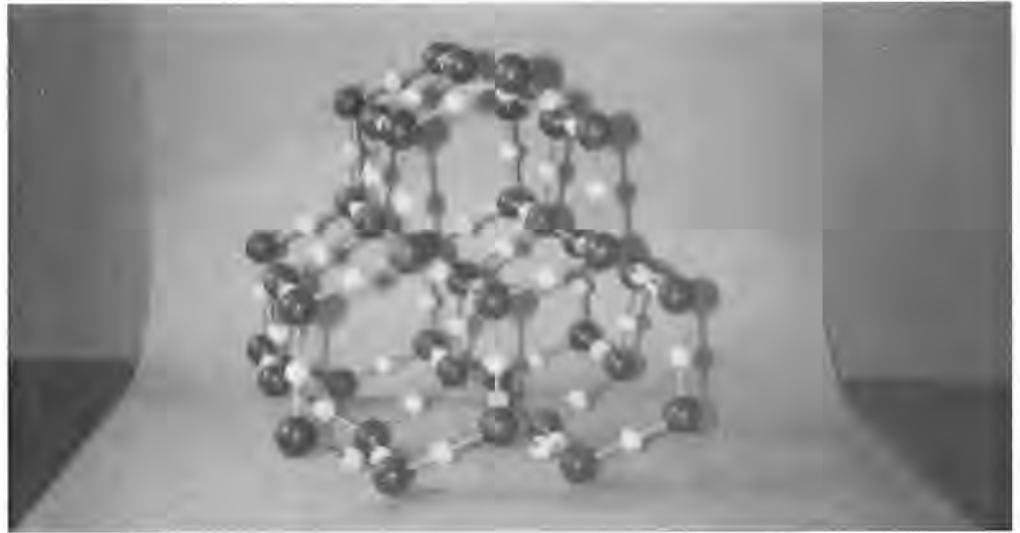
Memore delle vicende connesse all'ultimo trasferimento della struttura museale, egli ben si prefigurava gravosità e rischi insiti nella smobilitazione e quindi nel riallestimento dei due nuovi musei, quello mineralogico e quello petrografico.

All'impresa aveva saputo, tuttavia, prepararsi avvedutamente: in collaborazione con alcuni illuminati colleghi della Mineralogia italiana era riuscito a far istituire anche nell'ambito universitario italiano la figura del Conservatore di Museo e Curatore di Orto Botanico.

A chi scrive toccò la ventura di ricoprire per vari anni l'incarico di Conservatore e di iniziare subito a manomettere le collezioni con operazioni di rimozione, di pulizia, di controllo e riscontro tra campione ed etichette, di collocazione provvisoria in casse delle diverse migliaia di pezzi, destinati ad una ridistribuzione nella sede museale che nel frattempo si andava erigendo. Di quel lavoro, spesso poco gratificante, resta il ricordo di un Maestro che con disinvoltura e signorilità condivideva spesso le operazioni più ripetitive, approfittando per indicare all'allievo minuzie, particolarità e spunti che solo la lunga consuetudine al collezionismo e la profonda cultura in campo mineralogico-petrografico gli potevano garantire.

Finalmente nel 1966 iniziava l'opera di allestimento museale in una luminosa sala di oltre 400 metri quadrati, situata nel nuovo fabbricato eretto tra l'Istituto di Mineralogia e quello di Geologia. Disponendo di 8 nuove ampie vetrine metalliche e del precedente arredamento in legno si doveva ricollocare il vecchio patrimonio museale. Ma come e con quali criteri allestirlo?

Le poche collezioni e le numerose raccolte del passato accusavano cumu-



lativamente le ingiurie lasciate dai ripetuti trasferimenti, dalle improprie manomissioni e dalle disattenzioni di vario genere. Era quindi l'occasione per porvi rimedio e, soprattutto, per ricreare con lo stesso materiale un museo vivo, aggiornato all'evoluzione delle conoscenze e al mutamento delle esigenze. Si definirono alla fine vari tipi di collezione, alcuni tradizionali altri meno, la cui dislocazione appare schematizzata nella piantina; di esse si parlerà più oltre. Con gli stessi criteri, ma con soluzioni meno definite, si procedette alla ristrutturazione delle raccolte petrografiche, sistemate nel salone sovrastante quello dei minerali.

A questo punto potrebbe esaurirsi la storia, sommariamente esposta, di come si è andato delineando e definendo nel tempo il Museo di Mineralogia; urge tuttavia sottolineare che un museo non è una banca dove custodire i beni del passato, bensì una vetrina, dove essi possano lanciare messaggi, proporre storie che l'uomo saprà decifrare in misura delle conoscenze e della civiltà acquisite.

Nelle righe che seguono si tenterà, di intravedere o riproporre talune di quelle storie, magari soffermandosi davanti alle singole collezioni in una specie di *promenade* di Mussorgskiana ispirazione. Va subito detto che si tratta di storie di ascendenze e discendenze, di comportamenti singoli o di gruppo, di conseguenze immediate o lontane, con svolgimento governato da leggi di natura ferree e immutabili. Come nella storia umana il soggetto è l'uomo singolo o la società, così nel mondo non vivente il protagonista è il minerale, da solo o ammassato in aggregati costituenti le rocce.

Pensando alle rocce si potrebbe pensare che i minerali sono cose piuttosto banali; e, in effetti, sono le sostanze più comuni e più antiche che esistono sulla Terra, ma anche sulla Lu-

na, su Venere e, più in generale, sulla porzione solida dell'Universo, che fino a pochi anni fa ci era nota solo attraverso lo studio delle meteoriti.

Ma il fascino del minerale non sta certo nella sua grande diffusione o nella sua estrema età. Se il suo sviluppo non va oltre quello del piccolo individuo cristallino aggregato ad altri nel formare una roccia, esso resterà una microentità di interesse per il solo studioso; viceversa, se può svilupparsi senza essere ostacolato da parte dei minerali vicini, esso potrà diventare un cristallo vistoso, che per regolarità di forme, varietà e bellezza dei colori ed altre singolarità, da sempre esercita un forte richiamo sull'uomo: dapprima costituendo un oggetto magico dai poteri divinatori, propiziatori, terapeutici ecc.; poi oggetto ornamentale, di lavorazione artistica, di scambio in natura, di curiosità naturalistica che porterà progressivamente al collezionismo e alle prime osservazioni cristallografiche da cui prende avvio la moderna Mineralogia.

Soffermandosi davanti alla vetrina dei cristalli il visitatore può osservare una sequenza di forme poliedriche che non possono non stimolare la curiosità e l'ammirazione. Sono queste forme veramente naturali? e perché risultano modellate così? Apprenderà che esse non sono state manipolate e appaiono così perché così è il loro germe, milioni di volte più piccolo, sul quale si accrescono e si costruiscono. E quel germe nasce dal combinarsi di atomi che si legano assieme secondo schemi spaziali ben ordinati e regolarmente ripetuti. Un modello a piccole sfere varicolori tenta di esemplificare uno dei tanti schemi di struttura cristallina.

Di fronte alla vetrinetta dei fenomeni il visitatore può sorprendersi davanti a tante stranezze, come ad esempio il fenomeno della geminazione, per cui

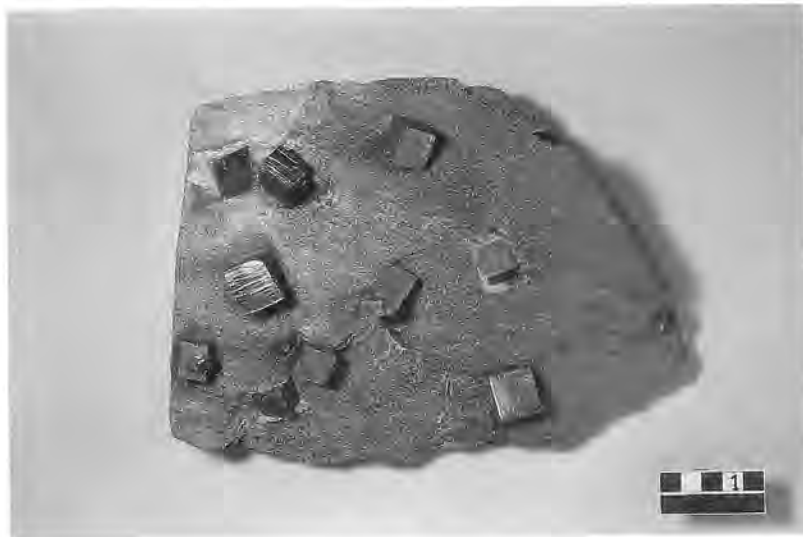
i cristalli possono compenetrarsi secondo rigorose leggi geometriche, o il fenomeno della zonatura di colore o di composizione, nel pieno rispetto della geometria del cristallo, oppure il fenomeno delle inclusioni solide, liquide o gassose, ecc. Apprenderà che attraverso lo studio di quei fenomeni è possibile ricostruire diverse storie di formazione, di sviluppo, di coesistenza dei cristalli.

Proseguendo nella *promenade*, il visitatore può ammirare in una serie di quattro vetrine a cofano la collezione sistematica costituita da moltissime delle circa 3000 specie mineralogiche conosciute. Queste raccontano una storia di parsimonia, se non proprio di avarizia, praticata dalla natura; la quale, disponendo di una novantina di elementi chimici, ha costruito soltanto circa 3000 specie di minerali, mentre con pochi elementi si è sbizzarrita a originare un numero di specie biologiche via via crescente fino a svariati milioni.

La storia della Terra iniziò quasi 5 miliardi di anni or sono e il suo svolgimento può essere ricostruito studiando le meteoriti, come quelle esposte nella prima delle quattro vetrine.

A quel tempo una nube enorme di gas e polveri estremamente rarefatta e fredda rallentò la sua corsa intorno al centro della nostra galassia, cominciò ad addensarsi fino a smembrarsi in migliaia di nubecole le quali continuarono a contrarsi fino a diventare stelle. In una di queste nubecole quasi tutto il materiale si ammassò e diventò il nostro sole, lasciando in libertà solo qualche millesimo che, sfuggito all'attrazione solare, riuscì ad aggregarsi in vari corpi che diventarono i costituenti del sistema solare: il pianeta Terra e il pianeta delle meteoriti sono due di quei corpi.

Oggi si è in grado di affermare che quella storia durò appena qualche cen-



Cristalli di pirite in cloritoscisto proveniente dalle Alpi Aurine (Collez. Gasser).

tinaio di milioni di anni, terminando all'incirca 4,6 miliardi di anni or sono.

Per molte meteoriti la storia non ebbe seguito, restando congelata a quei tempi; per la Terra, invece, iniziò una successione di lenti ma inarrestabili eventi che ebbero protagonisti essenziali i minerali e, quindi, le rocce. Ad innescare e sostenere tali eventi da sempre sono due motori termici: uno è il sole, l'altro è un motore multiplo, nascosto entro la Terra e capace di sviluppare tanto calore da generare quei grandiosi fenomeni che sono i terremoti, la migrazione dei continenti, il vulcanesimo, ed altri ancora.

All'attività dei due motori è legata la formazione delle due principali categorie di minerali: quelli di origine magmatica, ossia derivati da masse fuse raffreddatesi in condizioni profonde od anche superficiali, e quelli di origine chimica, ossia precipitati da soluzioni acquose che, in massima parte, costituiscono le acque fluviali, lacustri e marine, continuamente riciclate attraverso i processi di evaporazione, di precipitazione e dilavamento, di alterazione delle rocce, da sempre sostenuti dall'energia solare.

Com'è facile immaginare sia nel processo di raffreddamento sia in quello di precipitazione chimica le condizioni ambientali possono differire notevolmente e, di conseguenza, anche il prodotto, cioè il minerale, può assumere variabilità di forme e di composizione. Di tale variabilità si può aver conto passando in rassegna le otto grandi vetrine della collezione genetica, cominciando magari dalla prima che esibisce begli esemplari di salgemma, di gesso, di solfo, ecc. e proseguendo davanti alle successive dove si ammirano vistosi cristalli di minerali delle geodi, delle litoclasti, delle associazioni pegmatiche. Tra queste compaiono i minerali più vistosi per dimensioni, per colori e per svi-

luppo delle forme cristalline a testimonianza di condizioni genetiche particolarmente adatte a tali caratteri. Nella settima e ottava vetrina della collezione genetica sono esposti bei cristalli di minerali formati a temperature piuttosto basse, (inferiori a 400 °C) e in presenza di abbondanti fluidi che consentono la concentrazione di elementi più o meno rari, come rame, zinco, piombo, mercurio, argento, arsenico, bismuto, ecc.

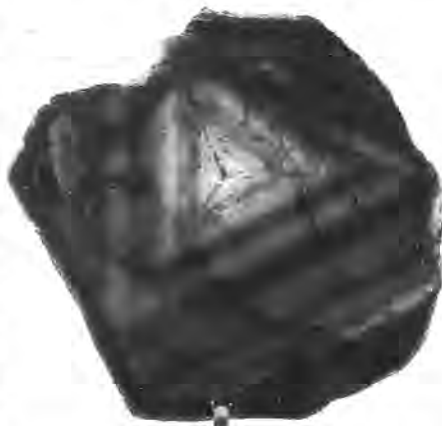
Sono i comuni minerali dei giacimenti minerari, nei quali essi compaiono solitamente in masse microcristalline piuttosto che con evidenti cristalli. Una rassegna di campioni minerari, provenienti dalle più note miniere italiane, è esposta nelle vetrine in legno lungo la parete di ingresso al museo. Le storie che possono emergere da questa raccolta di campioni minerari non sono solo storie geologico-mineralogiche ma anche di vicende umane, pacifiche o conflittuali, legate alla ricerca e allo sfruttamento delle materie prime.

Avviandosi a concludere la sua *promenade* il visitatore può sostare davanti alle vetrine che espongono par-

te dei minerali della "collezione Gasser", classico esempio di collezione regionale. Infatti essa comprende solamente pezzi raccolti da G. Gasser (1857-1931) nelle vallate alpine austro-italiane del Tirolo. Un compendio di descrizioni relative al singolo pezzo, al giacimento e alle località di raccolta costituisce il volume *Die Mineralien Tirols*, scritto dallo stesso Gasser, e rappresenta per la collezione un valore aggiunto irripetibile. Se oltre a ciò si considera che in molti di quei giacimenti è oggi raro o impossibile ritrovare simili minerali, ben si apprezza il valore eccezionale di tale collezione.

Dopo essersi soffermato davanti alle varie collezioni il visitatore potrà interessarsi ad alcuni oggetti che minerali non sono ma che coi minerali hanno a che fare. Si tratta di vecchi testi di mineralogia con mirabili illustrazioni grafiche mostrandoci la varietà di forme cristallografiche; oppure di obsoleti strumenti di misurazioni goniometriche o di osservazioni microscopiche, o di più recenti strumenti adatti allo studio dei minerali ai raggi X, o di modelli di strutture cristalline, ricavabili tramite quegli studi.

Avviandosi all'uscita, con quali convinzioni lascerà il Museo il nostro visitatore? Difficilmente resterà insensibile ai diversi messaggi colti davanti alle collezioni esposte. A parte le emozioni estetiche suscitate dalla bellezza di forme e colori dei cristalli, altre sollecitazioni alla curiosità o a più approfonditi interessamenti si imporranno come stimoli culturali che un Museo deve mantenere, aggiornare e diffondere. Con quali mezzi, modi o motivazioni potrà dipendere dai tempi e dagli uomini; di certo supporto indispensabile resterà pur sempre il materiale, che nel Museo deve trovare sede unitaria, adeguata conservazione e intelligente utilizzazione. □



Fenomeno di zonatura in un cristallo di tourmalina.

LE INCURSIONI DEGLI UNGARI E LA BATTAGLIA DI FONTANIVA

MAURIZIO CONCONI

Spesso le sorti dei popoli si sono decise sulle più o meno placide acque dei fiumi, portatori di prosperità e padri di antiche civiltà, ma anche sbarramenti naturali, dove si sono infrante o sono state esaltate le velle offensive di popoli migratori. Anche la Brenta — campo di battaglia di duri scontri tra austriaci e napoleonici nel XVIII sec. — ha assunto, in tempo di decadenza del sistema di comunicazioni terrestri (così curato dai romani), il ruolo delicato di “limes” naturale, di linea strategica — spesso di ripiegamento — nei confronti degli stagionali “raids” degli Ungari¹. Questi associati spesso, nell’immaginazione popolare, ad altri terribili razziatori dell’Asia e delle steppe, i feroci Unni delle orde di Attila, furono protagonisti di una lunga serie di scorriere nell’alto medioevo, dalla fine del sec. IX alla metà del X. Erano tempi di tormentata instabilità politica in Europa, con il sorgere dei primi regni nazionali dalle ceneri dell’impero carolingio, ed in Italia, con 60 anni di anarchia feudale, prima che la dinastia sassone degli Ottoni ricostituisse un nuovo solido apparato, rendendo sicure le frontiere orientali².

Questi popoli nomadi, bloccati a sud dal regno dei Bulgari e dall’ancora solido Impero bizantino d’Oriente, avevano come direttrici privilegiate la Germania meridionale, l’Italia, la Borgogna, la Lorena e la Francia. Piombavano di solito in primavera, come cavallette, alla ricerca di fertili pianure e di comode riserve di foraggio per i loro scalpitanti cavalli, abituati alle aride distese della steppa e della “puszta”.

Gli storici maliziosamente annotano che — avidi di preda e di bottino, ma non digiuni, come tanti altri barbari, di certo qual spirito venale e mercenario — non disdegnavano “segrete intese” con qualche principe o feu-

*Vicende di una incursione
ai tempi del re d’Italia
Berengario (899), conclusasi
con uno scontro disastroso che
ebbe teatro il Brenta
e il territorio padovano.*

*Croce di Berengario I. Gioiello italiano del IX
sec., Monza, Museo del Duomo.*



datario cristiano, per niente imbarazzato (a dispetto dell’etica cavalleresca...) di servirsi di questi “pagani” pur di mettere in difficoltà o fare lo sgambetto a qualche pericoloso rivale.

Proprio come nel caso del nostro Berengario³, marchese e duca del Friuli, eletto re d’Italia nell’888, alla morte del depresso imperatore Carlo III il Grosso, ma poi costretto a starsene in ombra e sulle difensive, di fronte alle preponderanti forze di Guido di Spoleto prima, di Arnolfo di Carinzia dopo.

Morto nell’899 quest’ultimo rivale, non è azzardato ipotizzare che una fazione di feudatari “frondisti”, capitanata da Adalberto di Toscana⁴ e vicina al battuto partito “spoletino”, assetato di rivalsa gli abbia scaraventato tra capo e collo — quando già nella capitale Pavia assaporava il gusto della vittoria e si era messo a riorganizzare le cose d’Italia — il peso, davvero fastidioso, di una difficile campagna contro i satanassi magiari. Fu infatti costretto — a dispetto del suo esercito molto più numeroso, raccolto in tutte le parti d’Italia — a tutta una serie di scaramucce (alcune delle quali risoltesi con esito non del tutto favorevole), fino allo smacco-beffa di Fontaniva: duro colpo al suo fresco prestigio. Tanto più che, fatta una vera e propria strage, gli Ungari se ne tornarono a casa indisturbati, e con la sprezzante promessa di rifarsi ancora vivi, uccidendo e saccheggiando terre e città, senza che qualcuno si prendesse la briga di opporsi alle loro incursioni.

Ma seguiamo con ordine i fatti, rifacendoci al resoconto dello storico Liutprando di Cremona⁵, ampiamente compulsato dal Brunacci⁶, attento ad esaminare e confrontare, con spirito critico (veramente illuminista e muratoriano) unito ad un severo scrupolo filologico, le versioni dei vari cro-

De prio capitaneo .ac de albo equo necno sella ⁊ freno dauratis.



Ferat autem ex utris capitaneis ditior ⁊ potentior arpad: filius almus: filij cleud: filij vgeg. Quis aut pater almus in patria erdeleu occisus est. no eni potuit in panoniaz introire. in erdeleu igitur quieverunt ⁊ pecora sua recreauerunt. Audiētes aut terre vtilitate de habitatorib⁹: q̄ optim⁹ fluminis eet danubi⁹: ⁊ incho: tra in mudo no cet trib⁹ ill

Arpad, il conquistatore ungherese, capo della tribù dei Magiari e fondatore, verso la fine del sec. VIII, della dinastia degli Arpadi (dalla Chronica Hungariae, sec. XV, Bibl. Marciana).

namento — quasi alla Fabio Massimo — porta le due forze, una di fronte all'altra, sulle opposte rive della Brenta, nelle vicinanze di Fontaniva⁹.

Dal resoconto del Brunacci, così sintetizza il Gloria:

“Era il 24 di settembre dell'anno 899, cominciando l'indizione III, giorno di lunedì. Mandarono gli Ungari al campo degli Italiani a chiedere la pace. Promettevano di rilasciare tutte le prede fatte in Italia, anzi le robe proprie, salvo quelle che lor bastavano per il ritorno ed i loro cavalli (un ritornello, inascoltato da Berengario, che si era ripetuto dall'Adda in poi...). Promettevano che non si sarebbero più lasciati vedere tra noi (promesse da marinai...). Al contrario, i nostri si insuperbivano, schernivano, minacciavano (ma al nemico che fugge non si preparano ponti... d'oro?). I barbari, per la disperazione, crebbero di forza. I più bravi della nazione si raccolsero insieme. Fecero tre corpi di tutti i loro confratelli (non erano del tutto digiuni di tattica...) e si posero in agguato. Quindi gettandosi a traverso dell'acqua della Brenta (fiumiciattolo, se paragonato a quelli guadati nell'Europa centrale), corsero all'alloggiamento dei cristiani. Gran parte di questi erano a tavola (festeggiavano magari la vittoria in anticipo...), “ma gli Ungheri vennero così presto che loro traforarono il cibo nella gola. I nostri da per tutto fuggirono...”.

Finì, insomma, in un vero e proprio macello, frutto certo della faciloneria e della boria di altezzosi feudatari che credevano di avere a che fare con dei “selvaggi” in una facile operazione di polizia, più che in una vera e propria campagna militare di liberazione, ma anche segnale emblematico di uno stato di grave discordia tra le alte sfere militari... non senza qualche sabotaggio ben calcolato.

Dopo un'unità di facciata, dovuta, più che altro, alla necessità di far fronte al comune pericolo, le crepe tornavano a far sgreitolare il trono di Berengario, che oltretutto non sapeva a che santo votarsi, di fronte allo spun-

nisti (italiani e d'oltralpe, in una visione europea del fenomeno Ungari), dall'Anonimo nonantoliano⁷, fino all'Anonimo del monastero di S. Gallo.

Il “blitz” magiaro scattò in agosto (tempo un po' avanzato per una scorreria stagionale...: probabilmente alla notizia della morte dell'imperatore Arnolfo, vero spauracchio e “martellatore” dei barbari), mentre il buon Berengario si godeva un po' di relax, in una *curtis* nei pressi di Modena, con accanto il fedele arcicancelliere Pietro, vescovo di Padova e conte di Piove di Sacco⁸.

L'accavallarsi frenetico delle notizie che lo informavano di devastazioni nella Marca friulana (gioiello di famiglia e fulcro della sua forza) e in quella veronese e della fuga terrorizzata delle popolazioni davanti all'inarrestabile avanzata dell'orda, non lo preoccupavano più di tanto. Da na-

vigato comandante, ben sapeva che quei predoni, sia pur mobilissimi e feroci, avevano il loro “tallone d'Achille” nella totale ignoranza della più rudimentale tecnica di assedio, tanto da lasciarsi alle spalle (a differenza degli Unni, distruttori di Aquileia) le più munite fortezze. Calcolava inoltre che la superiorità numerica della sua cavalleria feudale (oltretutto più compatta, disciplinata ed adatta ai grandi scontri campali) avrebbe giocato un decisivo effetto di dissuasione.

Così, radunato il grosso, si attestò a sbarrare la strada verso Pavia. Profeti e maestri della tattica del “mordi e fuggi” o del “branco”, gli Ungari — che pure incutevano un certo timore ai cristiani, soprattutto per il loro aspetto feroce — vedendosi inferiori di forze, rifiutano lo scontro frontale, ripassando l'Adda a nuoto, inseguiti dal nostro re. Un serrato tallo-



In quo quidem confictu ex hungaris tria milia virorum perierunt qui vero evaserunt ad propria redeuntes: annis sedecim immobiliter in hungaria permanserunt.

tare, come funghi, di sempre nuovi rivali¹⁰. Il prestigio militare, anche se gli sgraditi ospiti si erano levati di torno, vacillò nuovamente allorché Adalberto II e il suo "partito" cercarono oltralpe un nuovo "padrino" nella persona di Ludovico di Provenza, che si guardò bene dal rifiutare. Il povero Berengario — per la verità, animale politico dalle sette vite — "more solito" deve provvisoriamente, riporre i sogni nel cassetto.

Ma tornerà più in alto di prima nel 915 quando riceverà dal papa Giovanni X la corona imperiale¹¹. Finché un altro fiume, l'Arda (a Fiorenzuola, nel Piacentino, il 17 luglio 923) non gli fu per sempre fatale. Questa volta a sbaragliare il passo non c'erano i barbari, ma un cristiano: il re Rodolfo II di Borgogna. □

1) Popolo di stirpe ugro-finnica gli Ungari o Magiari sono il risultato dell'aggregarsi di alcune tribù in maggioranza turche, non senza la presenza di elementi irano-caucasici. I primitivi stanziamenti si situano sulla Kama, affluente del Volga. Alla fine del sec. IX l'urto dei Peceneghi li spinse verso ovest, tra Niepr e Danubio, per poi riversarsi, sotto la guida di Arpad, nella pianura pannonica, odierna Ungheria.

2) Lo slancio delle loro incursioni si placò solo verso la metà del sec. X, sia perché gli occidentali avevano preso adeguate misure difensive, sia perché si stavano riconvertendo alla sedentarietà. La vittoria di Ottone I a Lechfeld, vicino ad Augsburg (955), li ridusse a più miti consigli, spingendoli alla conversione al cristianesimo, grazie anche al figlio di re Geza, Waik, aiutato dai monaci cluniacensi e dal papato. Nel 1001 Waik assunse il titolo di re e, dalla "corona" inviategli dal papa Silvestro II, prese il nome di Stefano. Con lui il popolo ungherese si saldò stabilmente con l'Europa e l'occidente.

3) Berengario I (850-924) re d'Italia (888-924), imperatore (915-924). Figlio di Eberardo, marchese e duca del Friuli e di Gisella, figlia di Ludovico il Pio, successe al padre nell'874 e fu eletto re d'Italia (888) alla morte

di Carlo III il Grosso. Finì ucciso a tradimento da un suo vassallo a Verona, dopo essere stato sconfitto da Rodolfo II di Borgogna.

4) Adalberto II, detto il Ricco (m. 915), marchese di Toscana, figlio di Adalberto I e di Rotilde (figlia di Guido da Spoleto), fu il più potente tra i feudatari italiani, per l'ampiezza delle proprietà fondiarie in Toscana ed in Provenza. Dopo un periodo di prudente neutralità, appoggiò prima il suocero Guido da Spoleto (in lotta con Berengario per la corona d'Italia), e per questo si scontrò contro Arnolfo di Carinzia. Si schierò poi in favore del nipote della moglie, Ludovico di Provenza, che nel 900 riuscì a far incoronare re d'Italia.

5) Liutprando (920-972), nato a Pavia da nobile famiglia di origine longobarda, dal 961 vescovo di Cremona, fu tra i più illustri esponenti della "rinascita ottoniana".

6) G. Brunacci, *Historia Ecclesiastica*, ms. B.P. 1216 della Bibl. Civica di Padova, I, pp. 337-51.

7) L'anonimo nonantolano ricorda che nell'899 molte migliaia di cristiani furono uccisi e che gli Ungari vennero nell'Abbazia (di Nonantola) incendiandola, bruciando i codici e massacrando i monaci.

8) Con un diploma, redatto alla "corte regia" di Naones, cioè a Pordenone, il 5 maggio 897, donava al vescovo "fidelis", cioè feudatario legato al sovrano con giuramento di fedeltà, la Corte di Sacco (vedi A. Gloria, *Codice Diplomatico Padovano*, ...).

9) I Da Fontaniva, di origine longobarda (capostipite un tal Grimoaldo o Romualdo) vi possedevano nel 1124 un castello, menzionato dal Codice Capodilista. "Dalle scorrerie degli Ungari, valorosi in aperta campagna, ma non usi all'espugnazione di fortezze, ripetonsi i numerosi castelli, che pullularono poscia nel padovano e per l'Italia tutta". (Cfr. A. Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, I, Prosperini, Padova 1862, pp. 257-258).

10) La condotta di Berengario, sia pure condizionata da vassalli spesso infedeli e dal moltiplicarsi di rivali, non sempre fu risoluta e coerente, soprattutto sul piano delle operazioni militari. Così, liberatosi nel 905 del rivale Ludovico di Provenza, rimasto unico re, si impegnò (finalmente!) a fondo contro le ondate incalzanti di Ungari e le incursioni di Arabi, provenienti dalla base di Freinet.

11) Si impegnò, in cambio, in un'azione decisiva per eliminare le basi arabe del Garigliano, rovinose per la Campania, il Lazio e i dintorni di Roma. L'azione fu infatti compiuta (916), ma Berengario non vi partecipò, e ciò diminuì ancora il suo già fragile prestigio.

SCULTURE ESTERNE NELLA CHIESA DI SANT'AGNESE

MARCO PIZZO

Tra i molti edifici ecclesiastici padovani che sono scomparsi nel corso dei secoli, o che hanno subito sconsecrazioni e successivi abbandoni, un posto non marginale spetta alla chiesa di S. Agnese. La sua fondazione è molto antica: sembra infatti risalire al XIII secolo, essendo già annoverata nel 1202 tra le cappelle urbane. Il suo aspetto primitivo è stato alterato profondamente e oggi, in seguito alla sconsecrazione della chiesa avvenuta nel 1927, è restato come unico superstite della primitiva ornamentazione solo il portale esterno, decorato con alcuni rilievi scultorei¹.

Questo portale, arcuato, è inquadrato lateralmente da due lesene, i cui capitelli raffigurano una coppia di arpie. Nello spazio libero dell'incorniciatura della porta sono ancora visibili due medaglioni rotondi entro i quali sono scolpiti busti di santi (o profeti) (fig. 1-2). Seppur è assai difficile dare con esattezza un nome a queste due figure, ed è perciò opinabile tentarne l'identificazione², pure è possibile fare alcune notazioni riguardo questi elementi superstiti della più ricca ornamentazione scultorea che, con tutta probabilità, doveva originariamente avere un più ampio spazio sulla facciata.

Infatti sopra l'architrave del portale è ancora visibile una nicchia dove è stata collocata una statua seicentesca raffigurante S. Agnese. Nel XVI secolo, invece, occupava originariamente questo spazio un *puttino de piera de Nanto* (...) *de mano de mistro Zuan Maria* così come ci è stato testimoniato da Marcantonio Michiel³.

Il putto, purtroppo scomparso, era perciò un'opera di Giovan Maria Mosca che fu uno scultore attivo anche nella cappella dell'Arca di Padova, prima che emigrasse in Polonia⁴. L'attribuzione di questo pezzo al Mosca ha stimolato l'ipotesi che lui stes-

*Un presunto apporto
del giovane scultore
Gian Maria Mosca,
apprendista nella bottega
di Giovanni e di Antonio
Minello, autori della superstita
decorazione della chiesa.*

so fosse il responsabile di tutto l'insieme decorativo. Ripercorrendo, invece, più dettagliatamente la cronologia esecutiva dei lavori e dei restauri della chiesa, possiamo avanzare un'altra ipotesi attributiva.

Nel 1517 la chiesa di S. Agnese, dopo aver subito complessi lavori di ristrutturazione, veniva già annoverata fra chiese parrocchiali della città⁵. Questi lavori si conclusero prima del 1513, data di una lapide commemorativa collocata sulle pareti interne dell'edificio, come ci è testimoniato dal Tomasini⁶.

A questo punto bisognerà osservare come fino al 1512 lo scultore Gian Maria Mosca fosse annoverato ancora fra gli apprendisti presso la bottega di Giovanni e Antonio Minello. È perciò assai improbabile pensare che al Mosca venisse affidato un incarico di decorazione architettonico scultorea, proprio mentre stava compiendo il suo periodo di formazione, che non si ultimò neanche nel 1512, giacché in quella data il Mosca, dopo aver rescisso il contratto con i Minello, passò in un'altra bottega, sempre come collaboratore-apprendista: quella di Bartolomeo Mantello⁷. L'annotazione dei Michiel deve perciò essere intesa ed interpretata limitatamente alla figura superiore del putto, che sarebbe potuta essere la prima creazione individuale del giovane scultore, eseguita sempre all'interno della bottega dei Minello. Tutto il resto dell'ornamentazione scultorea sarebbe invece da riferire ad un altro scultore, o meglio ad una famiglia di scultori: quelli che, per l'appunto, tenevano il giovane Mosca come aiuto: Giovanni e Antonio Minello.

Infatti, analizzando i busti delle due figure è possibile osservare una indiscutibile qualità esecutiva che riesce ad imprimere nelle pur ridotte dimensioni dei due tondi una notevole carica di

Giovanni e Antonio Minello, Portale della Chiesa di S. Agnese (part.).





energia. In particolar modo il santo (o profeta) posto sulla destra, che ha meno sofferto dei danni del tempo, mostra non solo una ben individuata caratterizzazione psicologica, ma anche un gesto di notevole carica espressiva. Quel suo girarsi quasi di scatto offrendo all'osservatore il gomito e il braccio, drappeggiato di mantello, sta a denotare una felice ispirazione che riesce a materializzarsi in una scultura tutta incentrata su di un gesto. Anche l'altro santo-profeta sembra ripetere gli stessi moduli espressivi; ma in questo caso la realizzazione ci sembra più stanca. Questo forse anche a causa dell'imponente degrado che ha corroso la pietra di Nanto, levigando e sfaldando i rilievi scolpiti.

Tutte e due le figure sono caratterizzate da una folta barba e dalla testa ricoperta da un turbante. Lateralmente sembra scorgersi anche il frammento superstite di un cartiglio, che pare vada a chiudersi proprio sulla chiave dell'arco. Così, se le lesene laterali, coronate dai capitelli ad arpia, sembrano ricollegarsi ad una lunga tradizione di ornamentazione architettonica che aveva trovato il suo canone nella lezione di Pietro Lombardo, i due busti sembrano invece ricollegarsi più direttamente alla produzione quasi contemporanea di Antonio e Giovanni Minello, che proprio in quegli anni stavano realizzando per la cappella dell'Arca del Santo una serie di importanti busti raffiguranti per l'appunto profeti ed evangelisti.

La figura sulla destra del portale di S. Agnese sembra richiamare puntualmente anche un'altra opera di Antonio Minello, ossia il profeta eseguito per l'arco del portale maggiore di S. Petronio a Bologna (lastra XI), mentre quello sulla destra richiama puntualmente altri analoghi esemplari di Giovanni Minello eseguiti per l'arca del Santo.

Riferendo la decorazione scultorea del portale di S. Agnese a Giovanni e Antonio Minello si riesce a collegare questo incarico proprio con una analoga prassi che riusciva a comporre sculture all'interno di un contesto architettonico già preordinato. Scultura e architettura si legavano così strettamente dandosi forma l'un l'altra, e la stessa scultura riusciva ad assolvere una funzione architettonicamente ben organizzata. Non si deve infatti dimenticare che per tutto il XV secolo, fino al 1494, la fraglia dei lapicidi e quella dei muratori era un tutt'uno e perciò era assai problematico poter porre una netta demarcazione tra pratica scultorea e pratica architettonica. Nè si deve pensare che la data del 1494, anno in cui si dà vita a due fraglie distinte, sia un crinale inequivocabile per fissare una separazione tra queste due attività che, con ogni probabilità, continuarono ad interferire tra loro per buona parte del XVI secolo⁸.

Non sembra possibile separare nei rilievi della chiesa di Sant'Agnese la mano di Antonio da quella del padre Giovanni, che sembrano aver svolto qui un lavoro portato avanti in strettissima collaborazione. Le suggestioni classicheggianti, tanto care ad Antonio Minello, sembrano stemperarsi verso una visione scultorea che ricerca una viva espressività emotiva. Elemento, questo, determinante dello stile paterno.

Puntuali sono d'altra parte i richiami con la precedente scultura lombardesca. Infatti i capitelli con le arpie sembrano ricollegarsi ad un "tipo" già abbondantemente usato da Pietro Lombardo e dai suoi collaboratori⁹. Risulta così inequivocabile un richiamo alla lezione e alla prassi costruttiva lombardesca. La posizione stessa dei tondi con i profeti, che sembrano quasi incorniciare l'arcata centrale, si ricollega infatti, oltre che al loro precedente diretto, costituito dalla Cap-

PELLA dell'Arca del Santo, al modello della chiesa veneziana di S. Maria dei Miracoli, costruita e decorata da Pietro Lombardo e dai suoi figli Tullio e Antonio.

Diventa pertanto possibile, prendendo spunto da questo degradato frammento scultoreo, gettare una ulteriore occhiata al fervido ambiente artistico padovano che riusciva, ancora prima dell'avvento del Sansovino nell'area veneta, a creare opere ispirate alla grande lezione scultorea che aveva vissuto a cavallo del XV e dal XVI secolo la sua stagione migliore nell'area tra Padova e Venezia. □

1) F. Cessi, *S. Agnese*, in *Padova: Basiliche e chiese*, a cura di L. Bellinati-L. Puppi, Padova 1988, p. 303; G. Toffanin, *Cento Chiese Scomparse*, Padova, 1988, p. 23.

2) Si è tentato, infatti di riconoscere in questi due busti S. Ambrogio e S. Agostino.

3) M. Michiel, *Notizie d'opere di disegno* (ed. consultata Wien 1888, p. 23).

4) A. Markham Schulz sta ultimando uno studio sull'attività di questo enigmatico scultore. Per la sua attività padovana si vedano principalmente G. Fiocco, *Il Mosca a Padova*, in "Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX", Atti del Convegno, Venezia 1963, pp. 49-50; H. Kozakiewiczowa, *Vita e attività di Gian Maria Mosca chiamato il Padovano nel suo primo periodo italiano*, "Biuletyn Historii Sztuki", 1964, n. 3, pp. 153-168.

5) F. Cessi, *S. Agnese*, cit., p. 303.

6) J. Ph. Tomasini, *Urbis patavinae inscriptiones sacre et profanae*, Padova 1649, p. 137.

7) E. Rigoni, *Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani*, "Atti e memorie dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova", XLIX (1923-33), poi in *L'Arte Rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970, pp. 138-139; M. Pizzo, *Giovanni e Antonio Minello Scultori Padovani tra XV e XVI secolo* (tesi di dottorato, Venezia 1989-90, pp. 123-124; pp. 203-204).

8) A. Sartori, *Documenti per la storia delle arti in Padova*. Fonti 3, Vicenza 1976, pp. 502-503.

9) Questo particolare tipo di capitello è stato analizzato da A. Moschetti, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467) con una appendice sulla data di nascita di Bartolomeo Bellano*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XVI (1913), pp. 1-99; XVII (1914), pp. 1-43.

RICORDO DI LUIGI STEFANINI

GIOVANNI SANTINELLO

Il 3 novembre dell'anno passato è ricorso il centenario della nascita di Luigi Stefanini e l'anniversario è stato segnalato in alcune manifestazioni culturali. Egli nacque a Treviso; ma fu particolarmente legato a Padova, ove morì nel 1956, dopo avervi trascorso quasi tutta la vita, maestro di filosofia prima al Liceo "Tito Livio", poi, per molti anni, dalla cattedra di professore ordinario nell'Ateneo Patavino. Personalità vivace, dotata di vastissima cultura e di brillanti capacità comunicative, egli professò anche gli insegnamenti dell'estetica e della pedagogia, che lo portarono ad inserire il pensiero e le iniziative culturali nel più vivo dibattito sulle arti e nelle più impegnate problematiche dell'educazione e della scuola negli anni operosi della ricostruzione post-bellica.

Il motivo animatore del suo pensiero e della sua vita egli lo trovava nella tradizione cristiana, considerata nell'integralità dei suoi valori, ma in modo particolare in quelli espressi dall'indirizzo spiritualistico platonico-agostiniano. Ne accolse il seme fin dall'educazione familiare e dalla partecipazione agli ambienti culturali giovanili della sua città, e contribuì a promuoverne lo sviluppo in continuità con la tradizione e, ad un tempo, in vivace apertura sul mondo contemporaneo. Come discusse criticamente l'idealismo italiano, ma molto anche accolse di valido dal pensiero di Croce e di Gentile, così fu poi sensibile alle reazioni anti-idealistiche dell'esistenzialismo del primo Novecento. Venne elaborando in tal modo una propria "prospettiva filosofica", che denominò "personalismo": nelle note ontologiche della persona umana - nell'identità viva ed interiore della coscienza, nella singolarità irripetibile dell'esistenza individuale, nell'imprescindibile mediazione operata dall'io per una partecipazione ai valori etici,

*Nel centenario
della nascita del filosofo,
originale interprete
di Platone.
Dalle idee sull'arte
all'affermazione
del valore della "persona".*

Medaglia commemorativa di Luigi Stefanini,
opera dello scultore Piero Perin.



estetici, religiosi della trascendenza - si avverte la rivelazione più profonda, metafisica, del senso dell'essere. Alla meditazione di questi temi sono dedicati gli ultimi e più maturi studi dello Stefanini: *Metafisica della persona* (1950), *Personalismo sociale* (1952, II ed. 1978), *Trattato di estetica* (I vol. 1955), *Personalismo filosofico* (1962, postumo).

Ma a monte di questi lavori stanno alcune opere molto più vaste della sua maturità, di ricerca storiografica e d'interpretazione teoretica, che rappresentano i fondamenti teorici della costruzione personalistica, rinvenuti e chiariti nella tradizione classica greco-cristiana: l'ampia monografia su *Platone* in due volumi (1932, 1935) e il primo volume, rimasto poi l'unico, su *Immaginismo come problema filosofico* (1936).

A ricordare il centenario della nascita di Luigi Stefanini gli Istituti di Filosofia e di Storia della filosofia dell'Università di Padova hanno organizzato una giornata di studio che si è svolta presso l'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti il 27 novembre 1991. Hanno tenuto le relazioni generali i professori Pietro Prini dell'Università "La Sapienza" di Roma sul pensiero "filosofico" di Stefanini; Giuseppe Flores d'Arcais, emerito dell'Università di Padova, sul pensiero "pedagogico" ed "estetico"; Gianni Maria Pozzo su Stefanini "maestro". In quell'occasione due tavole rotonde, presiedute rispettivamente da Enrico Berti e da Giovanni Santinello, hanno presentato la riedizione anastatica del *Platone* (Padova 1991) promossa dall'Università di Padova a ricordo di questo centenario, e il volume *Dialettica dell'immagine* (Marietti, Genova 1991), miscellanea di studi su l'*Immaginismo* di Stefanini, curata dall'Associazione Filosofica Trevigiana. I due contributi maggiori dello Ste-



fanini sono stati così rimessi in circolazione.

L'importanza dell'anastatica del Platone s'impone alla considerazione non soltanto per la vastità dell'opera (sono due volumi di quasi mille pagine), ma soprattutto per l'originalità che l'interprete vi esprime. Congeniale al genio artistico e speculativo del grande filosofo greco, Stefanini ne scruta il "mistero", rinvenendo l'unitarietà della ricchissima, multilaterale speculazione platonica nello spirito instancabile della ricerca (*scepsi*). Il segreto di Platone è in questo cercare e nell'acquisire risultati positivi, eppur sempre limitati e ridiscutibili, con cui egli configura la finitezza dell'uomo e l'infinita luminosa perfezione dell'essere ideale cui egli aspira. Sarebbe interessante una discussione serena (che qui certo non possiamo fare) fra questo lontano (degli anni trenta) contributo alla comprensione di Platone - che rimane ancora fra i prodotti storiografici italiani più significativi in questo campo - e un esangue Platone esoterico, prodotto dalla cosiddetta "scuola di Tubinga" e dai suoi seguaci italiani, e ridotto e compresso alle sole "dottrine non scritte"¹. Il Platone di Stefanini (che pur tiene conto ampiamente delle dottrine non scritte, della *Lettera VII* e della tradizione indiretta offerta dalle testimonianze [I, pp. XXVI-XXXVI; II, pp. 324-360] ossia di tutti i documenti a cui s'appoggia la nuova interpretazione di Tubinga-Milano), arriva a risultati molto diversi, e pur compatibili con una secolare tradizione ermeneutica, con la quale invece la nuova interpretazione è in conflitto.

Il Platone alla tavola rotonda di Padova è stato illustrato da Enrico Berti, Enrico Opocher, Gregorio Piaia, Armando Rigobello, Attilio Zadro. Gli studi su l'*Imaginismo* sono stati presentati e discussi da Franco Chie-

reghin, Giuseppe Goisis, Valdemaro Nistri, Renato Pagotto e dallo scrivente.

Una manifestazione analoga a quella padovana fu promossa dalle Amministrazioni della Provincia e del Comune di Treviso e si tenne in quella città il 14 dicembre. L'oratore ufficiale è stato il prof. Armando Rigobello dell'Università "Tor Vergata" di Roma; i presentatori del Platone e di *Dialettica dell'immagine* sono stati quasi tutti gli stessi di Padova².

Che cosa possiamo leggere oggi negli scritti di Stefanini? Abbiamo concentrato i suoi pensieri attorno a tre poli: il platonismo, l'immagine, la persona.

L'idea di Platone, la sua incommensurabile trascendenza ma, nello stesso tempo, la forza attrattiva che essa esercita, oggetto di *eros* in ogni sua manifestazione sensibile e intelligibile, è risposta al diffuso bisogno di valori in un mondo che appare confinato al fattuale e al quotidiano. Ma è anche monito a non confondere la perenne trascendenza dell'ideale con le clamorose ingannevoli espressioni propagandistiche che sovente esso assume. Esprime impegno, ma è anche invito a frenare i pur generosi impulsi all'agire, per ascoltare, nel riflettere, dubbi e incertezze che aiutano ad una più consapevole ricerca.

L'immagine ci porta ad abitudini quotidiane, alla consuetudine giornaliera con i mezzi di comunicazione. L'uso dell'immagine è certamente primario nel campo dell'arte, quand'anche essa giunga agli schemi dell'astrattismo o a sfiorare i limiti dell'informale. Oggi stiamo ritornando ad un impiego più controllato e meno estremistico del segno. Ciò che importa è che esso sia significativo e significativo. Nell'arte Stefanini riteneva che il suo significato fosse tutto nell'autosufficienza dell'immagine stessa, che

non vi fosse messaggio al di là dell'opera. Oggi calchiamo di più sul messaggio; ma, anche in questo caso, l'arte non cessa di rendere autosufficiente l'immagine che essa produce.

Ed infine l'opera di Stefanini, soprattutto quella degli ultimi anni, si presenta oggi come il preannuncio di un nuovo umanesimo nel sostenere il primato metafisico-religioso, etico, politico, educativo del valore della persona. Con più discrezione, se si vuole, senza cedere alle facili lusinghe della retorica, un impegno nel settore dei diritti umani, nella partecipazione e nella vera democrazia in sede politico-sociale, nell'educazione all'ambiente e alla convivenza civile, sono questi — ed altri simili a questi — i nostri modi d'intendere gli atteggiamenti del suo personalismo. Egli l'aveva modellato sulle esperienze dell'idealismo e nella reazione agli accenti pessimistici dell'esistenzialismo dei suoi giorni. Noi vi andiamo ripensando dopo le tensioni del lungo, inquieto dopoguerra e le trepide speranze di pace e di umanità riaccese dagli eventi planetari di questi ultimi tempi. □

1) Si veda Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, ed ivi del Reale, *Introduzione* e l'ampia autobiografica bibliografia sui contributi in Italia all'interpretazione di "questo" Platone (pp. LXXI-LXXIV).

2) Nel corso delle due celebrazioni di Padova e di Treviso i figli del commemorato, dott. Paolo e Signora Lucia Stefanini, hanno offerto ai partecipanti copie dell'opera esaurita il *Dramma filosofico della Germania* ed hanno curato un'artistica rappresentazione in effigie del Padre in una medaglia ricordo del centenario.

Il 21 dicembre lo scrivente ha commemorato il filosofo nella Scuola Media di Voltabarozzo intitolata a "Luigi Stefanini", invitato ad una festosa premiazione scolastica dalla Presidente Professoressa Rosa Ugento.

EPISODI SCENICI NELLA CAPPELLA DI GIOTTO

HANS MICHAEL THOMAS

Non fatte oggetto di molta attenzione ma, nonostante ciò, fra gli spunti più interessanti dei dipinti di Giotto, sono alcune particolari figure che, inserite negli episodi scenici rappresentati, pur non appartenendo strettamente al soggetto tematico, arricchiscono il racconto offrendo allo spettatore certi stimoli per approfondire la sua riflessione sulla pagina scritturale che l'ha ispirato.

Il paralitico all'ingresso di Cristo in Gerusalemme

Cristo entra nella sua città, Gerusalemme. La gente è presa dall'entusiasmo. Gli uomini vanno incontro a colui che, cavalcando umilmente un'asina seguito dai suoi discepoli, porge loro il gesto di benedizione. Il pubblico agisce secondo i ruoli che sono tramandati dal Vangelo. Uno si toglie la sopravveste, un altro ha già messo la sua sulla via, come tappeto, per il passaggio del Messia. Chi scuote un ramo, chi sale sugli alberi per staccarne altri.

Tra la folla che affluisce fuori dalla porta, Giotto ha inserito il paralitico che con la sua gruccia guarda, con occhio serio e con aspettazione, in direzione del Guaritore che è in arrivo.

La figura sembra ancor più degna di nota proprio perché Giotto non l'ha posta in primo piano. Il grande pittore non si atteneva tanto alla lettera della Scrittura, quanto piuttosto interamente al suo spirito. Molte volte infatti essa riferisce di guarigioni di Cristo e di malati e paralitici che affluiscono per incontrarlo.

Giotto voleva dunque, al di là di una riproduzione del racconto evangelico, immedesimarsi nelle circostanze della vita e delle opere di Cristo, per ritrovarle e riscoprirle. Ciò è anche segno della minuziosa preparazione immaginativa del pittore e, in terzo luo-

*Valenza teologica e realismo
nei particolari
di alcune scene affrescate
da Giotto.*

go — e questo criterio vale anche per il successivo corso di questi nostri sguardi — della sua nuova esperienza dello spazio e del colore come reminiscenza concreta della natura, collegata alla maniera di immaginarsi le scene interiormente.

La rottura della verga

Ciascuno dei pretendenti di Maria aveva un bastone, poiché secondo la leggenda al Sommo Sacerdote era stato rivelato durante il sonno che avrebbe sposato la Vergine colui, il cui bastone fosse fiorito. I pretendenti pregavano devoti nell'attesa del miracolo. Una osservazione da vicino rende l'impressione quasi immediata, come se l'artista avesse l'intenzione di evidenziare negli oranti (il giovane nel quarto sinistro con mani alzate) qualcosa del desiderio, della speranza di ricevere la ragazza.

La scena successiva rivela l'esito, che è da tutti gli interessati inaspettato: un vecchio ha "guadagnato" la bella e desiderata Vergine. Già il Sommo Sacerdote esegue la cerimonia della nozze. Giuseppe tiene ancora in mano il bastone che ha germogliato un fiore, e su quello, per piena conferma, si è abbassata la colomba, simbolo dello Spirito Santo.

Uno dei pretendenti (quello che sta solo) alza la mano in segno di disapprovazione: non deve sfuggire l'aspetto frivolo che Giotto ha comunicato a questo viso. Altri rendono noto, in altri modi, il loro malumore su questo esito. E in modo chiarissimo questo può rilevarsi dal gesto di uno di quei giovani: nell'ira, prende il bastone che non gli ha portato fortuna e lo rompe sul ginocchio.

È interessante, a questo punto, paragonare la derivazione iconografica che Raffaello ha presentato nel suo dipinto dello Sposalizio della Vergine

¹ Giotto. *L'ingresso di Cristo in Gerusalemme; particolare: il paraclito.*



2 Giotto. *Lo sposalizio di Maria*; particolare: la rottura della verga.

3 Raffaello. *Lo sposalizio*; particolare analogo (Milano, Pinacoteca di Brera).



nella Pinacoteca di Brera a Milano. È quasi parte della cerimonia: non ci fa pensare che questo sia arrabbiato nel rompere il bastone. Un altro, con un gesto dolce, indica se stesso, quasi forse a dire: "Sono io quello che l'avrebbe fatta felice". La scena dei giovani arrabbiati è divenuta nella rappresentazione di Raffaello un dipinto raffinatissimo (rivela ancora abbastanza l'influsso del Perugino). Ma ha perduto quel realismo e quella immediatezza che stimolava la interpretazione pittorica di Giotto.

Il bambino che cerca riparo

La stessa forza di rendersi direttamente presente attraverso la sua immaginazione — come un testimone oculare e non come il narratore di un avvenimento passato — diventa palpabile anche nella scena della Cacciata dei mercanti dal Tempio.

Applaudito dal popolo, Cristo, appena entrato a Gerusalemme, si reca nel Tempio dove, inaspettatamente, come è scritto nel Vangelo, con una frusta espelle i mercanti e rovescia i loro banchi, che disonoravano l'abitazione del Padre.

Fuori, alla sinistra di questa scena, è rappresentato (in rapporto con essa) nel medaglione con il quadro tipologico, l'Arcangelo Michele in battaglia con Satana. La tipologia non contiene in questo caso, come quella degli altri medaglioni, un cenno preciso al Vecchio Testamento. La teologia dell'epoca infatti citava parecchie battaglie di Michele. La *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, ad esempio, nel capitolo di S. Michele ne ricorda tre: quando precipita Lucifero, mentre lotta contro i diavoli, che sono i tentatori dell'uomo, la sua battaglia contro l'Anticristo alla fine del mondo. Nella Cacciata dei mercanti Giotto ha evidenziato in certo modo il para-

gone fra il combattente celeste e Cristo.

Ritorniamo alla scena della Cacciata: possiamo osservare come un tratto di fondo la veemenza con cui Cristo ha scosso la scena. Cedono i mercanti, intimiditi, davanti a questa forza irresistibile. Gli animali si liberano e fuggono. Per meglio chiarire questo aspetto, Giotto ha inserito un particolare che pare casuale: spaventato da questa vera tempesta, un ragazzino è corso via. Si è rifugiato presso uno degli apostoli, che si inchina per calmarlo, mentre il piccolo si aggrappa al manto del suo protettore.

Così la piccola scena estemporanea, che contribuisce con poca appariscenza ad arricchire l'insieme, sottolinea un punto di vista per Giotto importante, che vediamo anche accentuato nella teologia contemplativa contemporanea: la vigorosa irruzione di Gesù, una vera tempesta che irrompe sui mercanti.

Menzioniamo ancora un altro particolare appartenente alla stessa scena. Gli evangelisti Marco (11,18) e Luca (19,47) aggiungono che da quel momento i Sommi Sacerdoti ed i Dottori della Legge attentavano alla vita di Cristo. Un autore teologico aggiunge nel suo testo, più esattamente, che si misero a "mormorare" contro di lui. Un tale atteggiamento sembra proprio identificabile nella rappresentazione che Giotto ha collocato sul fondo, alla destra della scena. Vicinissimi, due personaggi si guardano l'un l'altro negli occhi in un dialogo muto: non una conversazione normale, ma piuttosto un "mormorare".

4 Giotto. *La cacciata dei mercanti dal Tempio*; particolare: il bambino che cerca riparo.





5 Giotto. *La cacciata dei mercanti dal Tempio*; particolare: la 'mormorazione' dei sacerdoti contro Gesù.

6 Giotto. *L'Annunciazione ad Anna*; particolare: la ancella filatrice.

La ancella filatrice

I futuri genitori della Vergine, Gioacchino ed Anna, erano afflitti da lungo tempo a causa della mancanza di prole. Gioacchino recatosi a Gerusalemme, al Tempio, si vede respinto dal Sommo Sacerdote, che non gli permette il suo sacrificio perché, essendo in fecondo, non ha contribuito ad aumentare il Popolo eletto. Frattanto la moglie, Anna, perseverava in preghiera. Il dipinto la mostra nella sua stanza inginocchiata, ed è proprio in tale atteggiamento, che le appare un angelo per annunciarle che la sua perseveranza in Dio sarà remunerata.

Giotto ha arricchito il quadro attraverso l'inserzione della ancella filatrice. Separata dalla scena principale, ella siede fuori, davanti alla porta. La sua attività, avvolta in una atmosfera così calma, è particolarmente intonata al contenuto principale, cioè la

preghiera. È bellissimo questo portamento: lo sguardo tranquillo e attento va al filo; ma c'è anche un accenno alla direzione in cui sta la sua padrona, oltre la porta. La testa è solo leggermente inclinata, a causa della sua attività. Ma questo dà anche un po' l'impressione che ella ascolti ciò che accade nella stanza di Anna, dove adesso l'angelo parla. Infine va sottolineata ancora una sfumatura: l'allusione al motivo, un po' mitologico, del misterioso filo del destino che si volge, almeno in questo caso, verso un buon esito.

L'ancella servizievole

A Cana c'è una festa di nozze, e anche Cristo e sua Madre sono fra gli ospiti. Cristo siede, umilmente, al posto più basso, alla sinistra. Si vede ancora tutta la sequenza del miracolo che si svolge nello stesso momento: nel mezzo la sposa indica che il vino è quasi terminato; al suo lato Maria dà agli inservienti l'istruzione, di fare secondo gli ordini del figlio¹; gli inservienti hanno già posto le sei anfore (Gv. 2,6) e versano acqua in esse; Cristo è, con la sua benedizione, già in atto di rispondere al desiderio della Madre e il cantiniere (per la sua statura dev'essere anche il maestro di tavola) già pronto a gustare il vino derivato dall'acqua.

Giotto ha posto davanti a Cristo un'ancella che guarda il Signore tenendo le braccia incrociate. Con questa figura, come anche con una seconda, che sembra al momento tagliare qualcosa, il pittore ha arricchito la scena con situazioni prese dal mondo reale, che si ripetono di solito quando ci si trova davanti a una tavola imbandita.

Ma con questa inserzione, quasi banale, il grande artista permette allo spettatore di spostare lo sguardo dal livello narrativo, circa l'evento evan-



6

7 Giotto. *Le nozze di Cana*; particolare: la ancella servizievole.

8 Giotto. *La missione di Gabriele*; particolare: la virtù della Verità con il suo consenso.

9 Giotto. *La presentazione di Maria al Tempio*; particolare: la giovane Maria con il suo consenso.

gelico, ad un altro livello di comprensione teologica.

Prima di tutto dobbiamo capire il gesto dell'ancella; questo gesto — le braccia incrociate davanti al petto — è il segno del consenso, di essere pronta al servizio. Giotto lo ha rappresentato altre volte nella Cappella: permette quindi allo spettatore di fare un paragone.

Osserviamo ancora il gesto del consenso nel dipinto della missione di Gabriele. La disputa delle "Virtù divine"² è appena terminata. La Virtù della Verità, a destra (con lo sguardo verso la parete) della Divinità sul trono, che si era poco prima ancora opposta al progetto della Redenzione umana, dà il gesto del consenso: il segno che, adesso, si nota, è un segno di accordo.

Ancora in un altro contesto Giotto ci presenta il gesto dell'essere servizievole, cioè nella presentazione della giovanetta Maria al Tempio. La ragazza sale, accompagnata dalla Madre Anna, i gradini del Tempio, e con una espressione di spontaneità e di dedizione profonda incrocia le braccia al petto come segno del suo consenso e della sua disponibilità al servizio nel Tempio.

E ancora un'altra volta, troviamo lo stesso gesto, non solo a scopo narrativo, ma nella profondità del livello teologico: il *consensus* della Vergine all'Annunciazione, la vera immagine tematica di questa Cappella dedicata a Maria. Giotto, dando luogo in parte ad una innovazione iconografica, ha rappresentato la Vergine in ginocchio con le braccia incrociate davanti al petto, nel momento in cui dà il suo consenso al messaggio dell'angelo: "Ecco, sono l'ancella di Dio"³.

Giotto ci permette in tal modo di procedere per paragoni, cioè di iniziare dall'aspetto semplice e persino banale (l'ancella alle Nozze di Cana) fi-

no a giungere al livello importantissimo del *Consensus* mariano. Il grande artista avrà voluto collegare fra loro queste scene diverse, stabilendovi un qualche rapporto?

Non si può rispondere a questa questione con sicurezza. Si può solo concludere che Giotto conoscendo bene il contenuto dei gesti rappresentati, sapesse assegnare a ciascuno un certo ruolo legato alla situazione rappresentata e che quindi il gesto dell'ancella servizievole si collochi su un piano diverso dal "sì" della Vergine. □



7



8



9

1) Giotto mostra qui, in questa Cappella dedicata alla Vergine, come Maria suggerisca il primo dei miracoli di Cristo. L'intenzione dell'artista concorda con la tendenza della teologia contemporanea che cercava di evidenziare i contributi di Maria all'opera redentrice del Figlio.

2) Sul tema cfr. Bollettino del Museo Civico di Padova, 76, 1987, pp. 99-111.

3) Per la raffigurazione iconografica di questo contegno di Maria (momento del consenso al messaggio di Gabriele) cfr. Emile Mâle, *L'Art religieux de la Fin du Moyen Age en France*, 3, ed. Parigi, 1925, p. 29 s. Dato il grado alto degli affreschi anche riguardo al contenuto spirituale e teologico, appare inverosimile che questa rappresentazione di Giotto sia stata eseguita senza una relazione alla discussione teologica allora attuale. Infatti, la Scolastica dava al consenso della Vergine nell'Annunciazione un accento importantissimo, sottolineando che Maria agiva qui "*loco totius humanae naturae*" (Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.*, III. Pars, q. 30, art. 1, r. 4 e *Franziskan. Studien*, 57, 1975, p. 62).

IL SOGGIORNO PADOVANO DI FRANCESCO DI SALES

ALDO STELLA

L'agiografia tradizionale ha piuttosto trascurato il triennio che, ininterrottamente, l'appena ventunenne nobile sabardo François de Sales trascorse a Padova, dal 16 ottobre 1588 fino al conseguimento della laurea *in utroque iure* (diritto civile e canonico) il 5 settembre 1591. Anche le ben erudite ricerche storiche del compianto P. Antonio Sartori, dei frati minori conventuali, si sono astenute dal prospettare un'interpretazione, per così dire, meno convenzionale: "La dimora del santo a Padova, svoltasi di preferenza fra connazionali ed amici, dev'essere passata quasi inosservata. I Padovani s'accorsero ch'era vissuto in mezzo a loro dopo la canonizzazione (1655). Allora un curioso andò a cercare fra i registri dell'Università il suo nome e in margine al suo esame appose l'invocazione: *Sancte Francisce de Sales ora pro me. A.B.C. 1670*". Non dev'essere, invece, dimenticato né misconosciuto che, poco più di un anno prima del suo soggiorno padovano, il giovane Francesco di Sales era stato angosciosamente tormentato da una profonda crisi religiosa: lo aveva ossessionato a lungo il "pensiero di essere destinato alla dannazione eterna". L'agiografia si è preoccupata di circoscrivere, il più possibile, quella crisi. Al contrario, indizi del suo persistere si manifestano anche durante il soggiorno padovano, a cominciare dalla sua inaudita e ritenuta quasi sacrilega, in quei tempi, decisione presa in seguito a una gravissima malattia, che l'aveva ridotto in fin di vita, (ineluttabilmente mortale, avevano pronosticato unanimi medici patavini e francesi) di donare il suo cadavere a studenti e docenti universitari di anatomia per le loro esercitazioni appunto anatomiche. Gli agiografi hanno cercato invano una spiegazione compatibile con l'assoluto divieto canonico, che nemmeno

L'itinerario religioso e culturale del protettore dell'Accademia patavina dei Ricovrati durante il suo soggiorno padovano (1588-1591) per il conseguimento della laurea "in utroque iure".

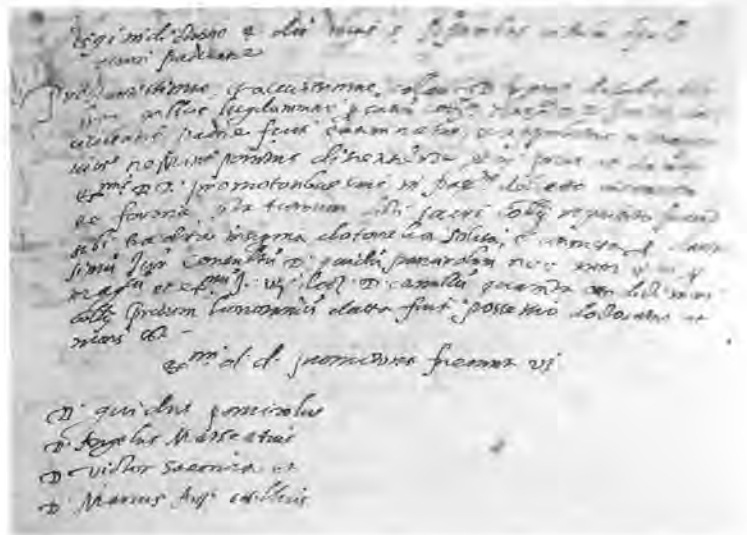
Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti: S. Francesco di Sales, 'Santo Protettore' dell'Accademia. (Dono della famiglia del socio prof. Firmano Pochini, 1673)



ipotizzava un tale dispregio al proprio corpo "come tempio dello Spirito Santo". In realtà, si era riacutizzata "quella crisi spirituale che a Parigi l'aveva già posto di fronte al problema della libertà e della grazia, che angustiava gli spiriti migliori del suo tempo" (L.A. Colliard, *Studi e ricerche su san François de Sales*, Verona 1970, pp. 85-86). Dopo che il padre gesuita Antonio Possevino gli ebbe recato il viatico, e dopo un lungo sonno, si risvegliò miracolosamente guarito, la mattina seguente, dalle febbri reumatiche e anche da una "perniciosa disenteria".

Fu in seguito a quella traumatica e insieme conturbante esperienza, che l'ormai ventiduenne Francesco di Sales scelse lo stesso P. Antonio Possevino come padre spirituale, pur non essendo annoverato fra gli allievi del collegio padovano dei Gesuiti. Glielo ricordò molti anni più tardi, in una lettera del 4 ottobre 1605, manifestandogli la sua costante riconoscenza per la "grande bienveillance" nei suoi riguardi, quando aveva avuto la fortuna di essere uno dei suoi figli spirituali a Padova ("à l'époque où j'avais le bonheur d'être de vos enfants spirituels à Padoue"), accolto non solo benevolmente per la confessione sacramentale, ma anche confidenzialmente ("Il y avait à Padoue un jeune gentilhomme savoyard, M. de Sales; par une faveur singulière, vous lui donniez un très libre accès auprès de vous, non seulement dans le Sacrement de la Pénitence, mais encore dans votre commerce intime"). Inoltre, il medesimo P. Possevino gli aveva fatto omaggio della sua storica relazione sulla *Moscovia*, come pure del trattatello *De poesi et pictura*.

Appare un po' strano che il giovane Francesco di Sales nelle sue lettere da Padova, diversamente dagli altri studenti compatrioti e dai suoi stessi



amici, non accenni mai alla tanto chiassosa e gaudente vita goliardica, ma ribadisca piuttosto le sue preoccupazioni per l'inasprirsi delle guerre di religione in Francia. Senza dubbio s'impegnò, invece, e anche attivamente, per assecondare la richiesta studentesca di un diverso metodo d'insegnamento universitario, nei confronti di quello antiquato, dialettico ripetitivo (il cosiddetto *mos italicus ius docendi*, che si limitava a distinguere i *similia* dai *contraria* e, quindi, scolasticamente ne deduceva la conclusione o *summa*), preferendo un'esposizione sistematica del diritto, sulla base di un'analisi filologico-critica dei testi, secondo il cosiddetto *mos gallicus*. Finalmente nel 1589, su insistenza dei *novantes* (una sorta di contestatori di quegli anni), che già seguivano un corso privato di diritto civile in casa del giureconsulto Angelo Matteazzi (che poi fu uno dei promotori dell'esame di laurea dello stesso giovane sabaudo, insieme con Guido Panciroli, Vitore Sassonia e Marc'Antonio Otte-lio), venne istituita la nuova cattedra di Pandette *more gallico* e il Matteazzi "cominciò le sue lezioni con l'aula pienissima". Era uno dei tanti segni ormai di una crisi del sapere tradizionale, che potrebbe considerarsi un preannuncio della prossima 'rivoluzione scientifica' galileiana.

L'impegno universitario, a cui va aggiunta l'assiduità nel coltivare quotidianamente gli studi teologici (come confermano i dodici quaderni, fitti di appunti, che si conservano nel monastero della Visitazione di Annecy, sede episcopale di san Francesco di Sales), non impedì al giovane sabaudo di dedicarsi generosamente all'insegnamento e all'educazione cristiana in un orfanotrofio assai povero della periferia padovana, forse già noto agli scolari francesi perché vi aveva svolto l'assistenza la "madre Giovanna o

Vergine Veneziana" esaltata dallo spiritualista Guillaume Postel per le sue virtù profetiche. Rimane ancora un'umile iscrizione di quel povero collegio di orfani, come ha documentato mons. Claudio Bellinati. Ovviamente per poter istruire quegli orfanelli non si poteva prescindere dalla conoscenza della lingua italiana, pur dovendo "escusar il suo italiano francesato o francese italianato" come ripeteva il contemporaneo studente borgognone Pierre Bricard, dedicando un poema lirico (*La Floridea del fedele Ardo*) a una bella, ma sdegnosa, fanciulla della nobile famiglia Cittadella. Non era, tuttavia, indispensabile parlare italiano per gli scolari dello Studio patavino, dove le lezioni si facevano in latino, come avveniva pure alla Sorbona di Parigi (cosicché ne derivò il nome di "Quartier Latin").

Invano avevano tentato di distogliere il giovane savoiardo dall'austerità della sua vita, ormai quasi ascetica, alcuni burloni, fra i goliardi padovani, con il pretesto di fargli conoscere un supposto celeberrimo dottore, per accompagnarlo in casa di una cortigiana che precedentemente era stata predisposta allo scherzo, presentandogliela come se fosse la moglie appunto dell'insigne dottore. Il tranello boccaccesco fallì perché Francesco di Sales intuì l'inganno e rimproverò quella beffarda complice ("la malheureuse femme, dont il s'éloigna brusquement").

Altrettanto inefficace riuscì l'improvvisa irruzione di quattro gentiluomini veneziani nell'Oratorio antoniano di san Giorgio, quando una notte del 1589 apparvero ai quattro angoli dell'oratorio buio (perché, al termine degli esercizi spirituali diretti dal padre francescano Filippo Gesualdi, si era appena iniziata "la disciplina") e, alla luce delle loro "lanterne chiuse", sorpresero in camicia e riconobbero lo

scolaro sabaudo che "si faceva la disciplina", cioè si fustigava, insieme con il suo amico Jean-Baptiste de Valence e altri confratelli della cosiddetta Scuola Compuntiva (Colliard, pp. 84-85).

Non senza buoni motivi gli scolari polacchi erano soliti dichiarare alla fine dei loro studi nell'Ateneo patavino: "Padova mi ha fatto uomo". Anche Francesco di Sales, alpigiano d'intelligenza acuta e di animo gentile, divenne uomo a Padova superando del tutto anche la crisi spirituale sul problema della predestinazione.

Quanto alla sua abitazione padovana basterà qui un breve cenno: insieme con il fratello Gallois e l'abbé Déage, per l'intero triennio soggiornò in un palazzo detto la Ca' d'Oro, situato "sull'angolo nord-orientale della Via Borgo Piove, in modo da prospettare con un lato su questa via e con un altro nella confinante Via S. Caterina", ossia "nell'attuale Via Cesare Battisti dirimpetto all'asilo Moschini"; un palazzo che non esiste più; anzi, era stato demolito ancor prima del 1654, come attesta lo storico del *Gymnasium Patavinum* Gian Filippo Tommasini (A. Sartori, *S. Francesco di Sales e Padova*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti", 79 (1967-68), pp. 265-277).

La laurea in diritto civile e canonico, "nemine penitus dissentiente" (cioè a pieni voti) gli fu conferita il 5 settembre 1591 nel Sacro Collegio Giurista che aveva sede "in Aula episcopalis Curie", poiché era il Vescovo, nella veste di "Arcicancelliere", a dare validità ai titoli accademici rilasciati dallo Studio. Le insegne di dottore ("insignia doctoralia") gli furono consegnate dal cattedratico Guido Panciroli, mentre dal priore dello stesso Collegio, Camillo Quarantotto, gli venne conferita la "possessio doctoratus". □

I "GALANTUOMINI PADOVANI DELL'OTTOCENTO" VISTI DA PIETRO GALLETTO

LINO LAZZARINI

Forse l'aver osservato l'ingiallita fotografia di un illustre padovano del secolo scorso, l'onesta immagine di un "galantuomo", indusse Pietro Galletto a indagarne la vita e a immaginarne qualche episodio, anche perchè gli parve che essa rappresentasse quel secolo, l'Ottocento, con la sua ricchezza di ideali, nella vita semplice e sobria. È naturale infatti ricercare nel passato quello che vorremmo trovare nel presente. Egli si sentì da questo personaggio attratto a conoscerne altri e ne fece una serie di trasmissioni televisive, "Galantuomini padovani dell'Ottocento", recuperandole poi per la lettura in un libro, ora pubblicato per le edizioni di Pietro Randi (anzi, della famosa "Libreria Draghi-Randi"), con una nobilissima stampa, dall'impronta insieme ottocentesca e moderna, della Tipografia "La Garangola".

Oggi la fotografia tende a fermare l'immagine nell'attimo del movimento e a cogliere l'espressione viva del quotidiano; allora il ritratto era "in posa", immagine dignitosa di sé destinata al tempo avvenire, che poteva trovar posto in un salotto fra i mobili semplici e familiari (che verranno, ma solo in parte, sostituiti alla fine del secolo dalle fragili strutture del Liberty). Di questo mondo l'Autore ci offre una galleria di oltre quaranta personaggi, dando di ognuno di essi una immagine reale, la fotografia e la scheda biografica, seguite da un "flash", da un suo breve scritto che li coglie in un attimo di vita.

L'amico nostro Galletto è medico, e anche pittore, che ascolta, da anni, anche una sua vocazione di scrittore, di biografie e di romanzi, in cui esprime un suo bisogno di far rivivere gli uomini del passato nel loro ambiente, con i loro ideali familiari, civili e religiosi. È significativo che il bellissimo suo primo libro, "Mio padre",

*A proposito di alcuni
personaggi della nostra città,
presentati dallo scrittore
padovano in una fortunata
serie televisiva e ora riproposti
in volume.*

parta dalla personale memoria e dall'affetto; nei due suoi romanzi maggiori, "La firma" (1977) e "La ruota" (1984), sull'ampio affresco storico-sociale veneto, del vicentino, di Padova e della bassa padovana, ha narrato felicemente la lotta, vittoriosa, degli umili attraverso le difficoltà della loro situazione e dei tempi.

Sembra che il Galletto deva partire da una attenta rivisitazione della storia, per poterla poi raccontare rivivendola con la fantasia, operazione certo non facile. In questa, che abbiamo chiamato galleria di galantuomini, ci sono perciò storia e invenzione, ma questa volta distinte: da una parte, come s'è detto, la scheda biografica, dall'altra l'appendice narrativa, un animato disegno che tiene il primo posto nelle intenzioni dell'Autore, quasi per guardare da vicino e far rivivere i suoi personaggi.

Galantuomini dunque dell'Ottocento; un secolo che trovò i suoi confini ben dentro al successivo, al tempo della prima guerra europea, che con la sua drammatica realtà segnò veramente una svolta negli ideali e nel corso della storia. I "galantuomini" sono di classi sociali e professionali diverse, più o meno illustri, ma accomunati da questa categoria morale, che viene così considerata come un carattere distintivo del secolo, uno dei valori a cui, consapevolmente o no, si ispirarono molti uomini di quel tempo. Vi corrisponde del resto la diffusione stessa, allora, di questa parola: non ci fu anche un "Re galantuomo"? Fu un ideale anche per molti che facevano professione di laicismo, ideale che finiva per assumere un significato quasi religioso. Guardando per così dire dall'alto e nel suo insieme questa realtà (che risulta poi più complessa e distinta se esplorata da vicino), ci sembra insomma che l'espressione "galantuomo" accolga in sé quel senso di lealtà





di onestà, di schiettezza, di coerenza nella propria vita e di rispetto nei rapporti con gli altri, che più o meno riluce, attraverso la nebbia del tempo, negli uomini dell'Ottocento.

Scorrendo la serie dei ritratti, collegati dal filo ideale del galantomismo, incontriamo naturalmente aspetti e gradazioni infinite; fors'anche alcuni di questi galantuomini potrebbero essere ricondotti nella più modesta categoria degli uomini perbene. In ogni modo è quel nome che è rimasto e s'è dilatato nella memoria nostra, divenendo quasi una immagine di quel tempo, che riflette forse in questo una qualche nostra nostalgia.

I diversi personaggi sono ordinati solo cronologicamente, ma questo ci permette di collegare le biografie agli avvenimenti storici, cogliendone anche lo sviluppo. Spesso si potrebbe osservare come la vita di questi galantuomini rimanga legata a un suo momento significativo, nel loro rapporto con la storia contemporanea, quando essi siano stati dal privato della loro esistenza portati a partecipare alle vicende della patria, attuando una esperienza che rimane fondamentale per tutta la loro vita. Così alcuni, vissute nella giovinezza le alterne vicende dell'età napoleonica, approdarono poi per primi agli ideali di una patria indipendente; altri che sperimentarono il lungo periodo della Restaurazione sotto l'Austria, si aprirono poi agli entusiasmi e alla breve libertà del '48; altri ancora vissero i problemi del successivo ventennio, fino al '66. Poi nella nuova nazione, nuovi compiti e diversa attività politica, fino alla prima guerra europea, considerata come una conclusione del Risorgimento.

Molti nomi rappresentano il gruppo dei padovani promotori o partecipanti del periodo brevissimo ma splendido del '48: ricordati dal Galletto i fratelli Meneghini, il medico Francesco

Marzolo, Carlo Leoni, Alberto Cavalletto, Roberto Marin e altri. Giacomo Zanellato da Monselice, già soldato napoleonico, pur in età avanzata assunse allora il comando della Legione Brenta-Bacchiglione. Alcuni sopportarono il carcere, altri combatterono, come più tardi nella spedizione dei Mille Ippolito Nievo. L'attività di cospiratore e di combattente, la morte sul patibolo collocano Pier Fortunato Calvi più in alto della nostra familiare categoria dei galantuomini. Egli nacque ai limiti del territorio padovano, così come il Nievo ben poco visse nella sua città natale: ma sono tali che l'orgoglio civico vuole in qualche modo ricordarli entro i nostri confini.

Il volume del Galletto, costituito da una serie di biografie, può anche essere letto non di seguito e può indurre noi a scoprire legami diversi tra quei "galantuomini": non soltanto cronologici, ma categorie o gruppi di vario carattere. Per esempio, possiamo avvicinare i professori dell'Università, sia pure di discipline diverse, come l'Ardigò, il Bonatelli, il De Visiani botanico e letterato, Aristide Stefani, lo storico Andrea Gloria, l'ingegnere inventore Enrico Bernardi, per citarne alcuni; così gli amministratori della città e gli uomini politici, come Andrea Cittadella Vigodarzere, il de Lazara, Ferdinando Coletti, Antonio Tolomei. Sono nel volume ricordati finanzieri, industriali, agrari, come i Camerini o il Breda; o altri esempi di galantuomini, come Antonio Pedrocchi o Antonio Locatelli, il sacerdote fondatore dell'"Opera per il pane dei Poveri".

L'Autore ha dato al suo volume un titolo volutamente indeterminato: non "i galantuomini", ma "galantuomini padovani": solo alcuni di essi. Egli inoltre sa che i più, quelli che lo furono silenziosamente, inconsapevolmente, per loro naturale scelta, rimangono

sconosciuti. Un po' come i santi che ci accompagnano nel calendario dell'anno: essi sono certo una minoranza di fronte a "tutti i Santi", che l'uomo non arriva a conoscere. □

Indice dei personaggi trattati: *Giuseppe Barbieri, Antonio Pedrocchi, Silvestro Camerini, Luigi Camerini, Paolo Camerini, Giacomo Zanellato, Roberto de Visiani, Andrea Cittadella Vigodarzere, Francesco de Lazara, Andrea Meneghini, Ferdinando Cavalli, Paolo Marzolo, Francesco Marzolo, Carlo Leoni, Achille de Zigno, Alberto Cavalletto, Pietro Fortunato Calvi, Ferdinando Coletti, Andrea Gloria, Vincenzo Stefano Breda, Roberto Ardigò, Roberto Marin, Francesco Bonatelli, Ippolito Nievo, Antonio Baldissera, Antonio Locatelli, Antonio Tolomei, Enrico Bernardi, Aristide Stefani, Riccardo Drigo, Leone Romanin Jacur, Emanuele Romanin Jacur, Michelangelo Romanin Jacur, Edoardo Pessi, Ivo Pessi, Oreste Da Molin, Leone Wollemborg, Umberto Wollemborg, Vittorio Lazzarini, Giovanni Battista Randi, Guglielmo Zanibon, Silvio Travaglia.*

Gli indici dei nomi permettono ulteriori riferimenti alle persone e ai luoghi padovani di quel secolo.

*

Pietro Galletto è nato a Treviso nel 1929, e dal 1938 vive a Padova.

Esercita la professione di medico. Sue opere: *Mio Padre* (1963), *Il dono di Brunella* (1965), *La firma* (1977) romanzo di costume; *La ruota* (1984), romanzo storico sociale, premio nazionale V. Quarenghi 1986 (ex aequo con "La Città della gioia" di Dominique La Pierre); *Soldi o Acquasanta?* (1989), Premio Nazionale dei Giovani C. Pavan (1990).

Inoltre ha pubblicato una sessantina di racconti e una decina di biografie brevi.

CAVE DI TRACHITE ED USO DELLA PIETRA TRACHITICA IN ETÀ ROMANA

LUCIANO LAZZARO

Anche se esistono testimonianze della trachite euganea in periodo venetico o paleoveneto¹ è con l'età romana repubblicana che questo tipo di pietra, estratto in più cave dei Colli Euganei, trova largo impiego nell'edilizia, nella costruzione di strade, ponti, argini, porti e manufatti vari: colonne, soglie di porta, are votive, stele funerarie, etc. La diffusione dell'uso della trachite non interessa solamente le grandi città romane di Padova e di Este, ma anche località più lontane, come Aquileia (dove i manufatti in trachite convivono con quelli in pietra d'Istria per tutto il periodo repubblicano), Bologna, Ravenna ed il Veneto in generale.

Le cave romane

Il fatto che le antiche cave romane di trachite abbiano continuato nella grande maggioranza dei casi la loro attività per tutto il Medioevo e in pratica fino ai giorni nostri non ha permesso che arrivassero fino a noi tracce sicure di tagliate romane e paleovenete e altre tracce di lavori di estrazione o di trasporto del materiale, se si eccettua il solo caso della cava di Montemerlo.

Arriviamo dunque ad individuare le cave antiche dall'analisi del materiale di alcuni manufatti oppure dalla presenza in qualche cava di materiale di epoca antica, sbizzato o lavorato, e poi, per cause varie, non impiegato. Fra le cave che ebbero maggiore importanza nell'antichità bisogna soprattutto ricordare quelle di Montegrotto e Montemerlo.

a) La cava di Montegrotto, situata nella parte alta del Monte Oliveto, trovò largo impiego già nell'età paleoveneta (numerosi segnacoli di tombe e macine sono di questo tipo di trachite) e rifornì largamente l'attività edilizia della zona termale aponense e dell'antico centro di *Fons Aponi* fino al-

*Ricerca storica
e amore per la propria terra:
i Colli Euganei.*

Nell'agosto dello scorso anno è improvvisamente mancato Luciano Lazzaro, ricercatore di Storia Romana nella Facoltà di Lettere e filosofia della nostra Università. È ben noto l'interesse sempre dimostrato per lo studio storico-archeologico del territorio sia di Padova sia di Montegrotto. Le indagini condotte hanno dato luogo a non pochi lavori a stampa, fra i quali è da segnalare almeno l'ampio studio dedicato a Fons Aponi (Abano, 1981). Non minore interesse è stato rivolto al problema dei ceti dipendenti, studiato tanto a Este e a Padova quanto, soprattutto, nelle province della Gallia Belgica e delle Germanie, oggetto di un ponderoso volume. Sono anche da ricordare le edizioni di epigrafi di vari centri veneti e, in particolare, i supplementi epigrafici di Belluno e Feltre. La Redazione intende onorarne la memoria nell'anniversario della scomparsa pubblicando il testo di una lezione tenuta a Battaglia Terme nel 1981 nell'ambito di un corso di aggiornamento.

l'età augustea, quando la trachite fu sostituita, nelle parti più in vista degli edifici, dalla pietra d'Istria, da marmo di Carrara e dai laterizi, che erano largamente prodotti nelle fornaci degli agri di Padova e di Vicenza. La cava è sempre stata oggetto di attività fino a circa venti anni fa e non è possibile individuare la tagliata romana; si rinvennero comunque "in loco" elementi di tubature per un acquedotto romano, soglie di porta ed altro materiale lavorato ed abbandonato, risalente all'età romana².

b) Di grande importanza era anche la cava di Montemerlo, ancora in funzione, alla quale attingeva, per le opere pubbliche, il municipio di Padova. Testimonianza dell'attività in epoca romana sono i numerosi tubi in trachite appena sbizzati, rinvenuti in un settore abbandonato della cava nel secolo scorso³. Sono state rinvenute anche tracce di fori per travi di legno atte probabilmente all'operazione di scivolo dei blocchi oppure utilizzate per impalcature varie che servivano al carico della pietra sui carri⁴.

Per quanto riguarda le altre cave è quasi sicuro che già in epoca paleoveneta operavano centri di estrazione nelle zone di Monselice e di Este. È da rilevare comunque che per quanto riguarda l'antica colonia di Ateste essa dipendeva molto meno dalla vicina Patavium dall'attività estrattiva dei Colli Euganei, che per altro ai tempi di Plinio il vecchio erano al centro di una fiorente agricoltura⁵, e spesso procurava il fabbisogno per l'edilizia e per le stele ed i cippi funerari dalle cave di Nanto e di Costozza. Non è da escludere che la località *ad Quintum*, situata a sette miglia da Este, costituisse una delle principali cave della zona.

La tradizione considera poi di antichissima origine anche le cave di Lipsida dalle quali si estraeva un calcare



assai duro, ma anche del brecciamme che era utilizzato per vari lavori di riempimento. Mi è sembrato di riconoscere brecciamme di questa cava nella sezionatura della strada romana, che è a Nord del teatro romano di Montegrotto.

Per quanto riguarda lo statuto giuridico delle cave romane dei colli Euganei è difficile dare una risposta: in altre località c'erano *lapidarii* (scalpellini), liberi o liberti, a volte riuniti in *collegia*⁶, che gestivano loro stessi le cave. Nella zona dei colli non c'è nessuna testimonianza epigrafica di scalpellini romani, pur essendo le iscrizioni molto numerose, e non è da escludere che questa circostanza possa dipendere dal fatto che le cave degli agri di Padova e di Este dipendevano direttamente dall'amministrazione locale dei due capoluoghi, che vi facevano lavorare della mano d'opera servile.

L'uso della trachite in epoca romana

Nell'età romana la trachite trova il più svariato uso e non mancano testimonianze, come ho detto prima, nell'Italia Nord-Orientale.

Grande impiego essa ebbe nelle opere pubbliche e specialmente nella lastricazione delle strade (Aquileia, Mandria, etc.)⁷ e nella costruzione dei ponti: basta ricordare il grande ponte S. Lorenzo, tra l'ex Storione e l'Università, che è in trachite di Montemerlo⁸. Durante gli scavi fatti nel 1926 nel centro di Padova, davanti al Pedrocchi, si poté notare come le banchine del porto fluviale sul Medoacus ed il lastricato che permetteva l'accesso al porto fossero in trachite dei colli. Lontano dalla nostra zona si poté verificare che sia la porta Aurea di Ravenna sia il ponte sul fiume Montone, demolito nel secolo scorso, avevano le basi in trachite euganea⁹. Per

quanto riguarda le opere pubbliche la trachite euganea trovò impiego nei lavori di arginatura del fiume Adige, ai quali parteciparono i veterani dedotti nella colonia romana di Ateste dopo la battaglia di Azio e attestati da numerose iscrizioni. In attesa dell'assegnazione definitiva delle terre nella regione veneta e per evitare il serpeggiare del malcontento fra queste truppe in congedo¹⁰, che attendevano il loro compenso, l'imperatore, come bene ipotizza il Rostovzev¹¹, fece fare dei lavori idraulici, che ebbero sicuramente un aspetto monumentale ed impegnarono molti uomini. Due iscrizioni romane infatti, rinvenute nelle località di Saletto di Montagnana e Ospedaletto Euganeo¹², sull'antico corso del fiume Adige, testimoniano della ripartizione dei veterani romani in *decuriae*, che dovevano svolgere un certo numero di piedi di arginatura, equamente distribuita per ciascun componente della *decuria*.

Interamente composti di elementi in trachite delle varie cave dei colli euganei sono gli acquedotti che fornivano l'acqua delle sorgenti dei colli alle più importanti città sottostanti. Ricordo qui l'acquedotto che portava l'acqua da Fontanafredda ad Este, del quale sono stati ritrovati numerosi elementi messi in opera. Interessante è pure l'acquedotto che partendo dall'attuale località di Torreglia Alta, dove è ancor visibile la tagliata romana, portava l'acqua fino alla zona termale aponense, proseguendo poi per Padova. Numerosi elementi in trachite di questo acquedotto, alcuni dei quali appena sbazzati, sono venuti alla luce a più riprese. Importanti sono gli elementi di acquedotto, di varia grandezza, alti anche più di un metro, rinvenuti in più luoghi della Padova romana e custoditi nel Museo stesso. In misura minore l'uso di tubi in trachite era diffuso anche nelle abitazioni

private (vedasi la zona termale aponense). Certo che la spesa per costruire elemento dopo elemento questo tipo di acquedotto deve essere stata notevole ed infatti già a partire dalla metà del I sec. d.C. cominciamo a vedere delle tubature pubbliche in piombo¹³ e poi delle tubature in terracotta.

L'evoluzione dell'uso della trachite negli edifici pubblici si può vedere attraverso l'analisi dei bagni di Montagnone e di quelli romani di Montegrotto Terme. I bagni di Montagnone, che risalivano probabilmente al II sec. a.C. erano completamente costruiti in massi squadrati di trachite dei colli ed anche le colonne esterne ed interne al bagno erano in trachite. Anche l'antico edificio connesso ai bagni, che sorgeva sul colle Montagnone, era costruito in *opus vittatum*, cioè da una fila di blocchi in trachite, una fila di mattoni e così via.

È interessante far notare che in una stanza del palazzo suddetto era presente anche un grande pozzo monolitico, sempre in trachite, che serviva probabilmente a far esalare uniformemente i vapori nella stanza, adibita quasi certamente a *calidarium*¹⁴. In età romana repubblicana dunque la pietra trachitica era usata anche in parti ed elementi esterni di costruzioni importanti.

Questo non avviene però in età romana imperiale e se noi esaminiamo gli scavi del teatro romano di Montegrotto Terme e dell'edificio termale ad esso collegato notiamo come la trachite sia usata soprattutto nelle parti nascoste: è presente infatti nelle fondamenta di tutto il complesso, che poi si innalza in mattoni; è presente come materiale di riempimento nella cavea e nei contrafforti vicini; è usata nelle parti sotterranee dei canali di scarico; ed anche dove essa è lavorata in forma di pilastri è utilizzata sotto il



palco che sovrageva la scena. Nel nuovo complesso dunque il materiale trachitico ha solo valore ed impiego funzionale e le parti in vista sono rivestite di marmi, stucchi, laterizi, encausti pompeiani etc. Sarà solamente nei periodi di crisi nel recupero di materiale da costruzione, che la trachite tornerà ancora in uso nelle parti esterne, compresa quella recuperata da manufatti e da opere romane, come dimostrano le torri campanarie di Abano e Montegrotto Terme.

Altri usi della trachite

La trachite, oltre che nell'edilizia ed in grandi opere pubbliche, trovava impiego anche in piccoli monumenti: are; stele funerarie. cippi confinari, segna-coli vari. Tutto questo materiale era preparato nelle botteghe di artigiani locali, che si procuravano i massi alle cave, e poi, a seconda delle esigenze del cliente, li sbazzavano e li trasformavano nel monumento voluto.

Una bella serie di cippi confinari in trachite è costituita da due *tituli* rinvenuti a Teolo ed a Galzignano, cippi che ci permettono, assieme ad un'iscrizione incisa per due volte sulle pareti del Monte Venda, di poter rilevare con relativa certezza il confine che era stato fissato dal proconsole Lucio Cecilio Metello Calvo o Lucio Cecilio Metello Diademato nel 141 o nel 116 a.C., a causa dei ripetuti contrasti fra i due *agri*¹⁵. Altro importante cippo in trachite dei colli Euganei è quello rinvenuto nel 1972 a San Pietro Viminario, nella località "Il Cristo": il cippo era stato posto all'incrocio fra due importanti *limites* di una centuriazione (il *kardo maximus* ed il 2° *decumanus* a sinistra del *decumanus maximus*) ed essendo stato trovato nella primitiva posizione ha permesso di individuare una divisione agraria di cui non si conosceva l'esistenza

in questo vasto tratto della pianura patavina¹⁶.

La trachite comunque fu largamente lavorata per ricavare are votive e stele funerarie; è da far rilevare che questo tipo di materiale lavorato è impiegato in larghissima parte per tutta l'età repubblicana e comincia a rarefarsi nell'età imperiale, fino ad essere molto raro già agli inizi del II sec. d.C. La lavorazione della trachite per monumenti funerari e votivi era difficile e difficile era anche per il *lapicida* incidervi il testo epigrafico funerario o votivo, data la durezza della pietra; accanto a ciò bisogna rilevare che la trachite non resisteva bene all'azione degli agenti atmosferici e spesso dunque, col passar del tempo, le iscrizioni e gli elementi decorativi delle are e delle stele si consumavano e si deterioravano. A partire dal I sec. d.C. poi fu anche più facile procurarsi materiale più pregiato, come marmo, calcari (bianconi di Verona, Bassano, etc.), che meglio si adattava al lavoro dell'artista e dello scalpellino. La presenza dunque di trachite in epoca recente, specie nelle stele funerarie, sta spesso ad indicare che il committente era di bassa condizione sociale ed aveva scarsi mezzi per pagare la stele funeraria. Non è certo dovuto al caso il fatto che parte delle iscrizioni sepolcrali imperiali della zona termale apone-nese in trachite siano relative ai sepolcri di schiavi e di liberti. Nell'età repubblicana comunque la pietra era largamente ricercata, viste le difficoltà di trasporto di altri tipi di materiale, ed è da notare che la trachite dei Colli Euganei per are votive e stele funerarie è attestata anche in monumenti di Aquileia e di Bologna. Nell'ambito dell'architettura romana è infine da ricordare che spesso, anche per tombe monumentali, sono cippi in trachite che limitano le aree cimiteriali delle varie famiglie, cippi che portano le mi-

sure dell'area, disposizioni testamentarie o disposizioni di carattere giuridico. □

1) G. Pellegrini - A. L. Prosdocimi, *La lingua venetica*, Padova - Firenze, I, 1967, passim.

2) Testimonianze orali.

3) A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Padova, 1938, p. 382.

4) Testimonianza orale dell'avv. M. Della Francesca, proprietario attuale della cava. Fori analoghi si possono rilevare anche in altre cave romane (cfr. ad esempio la cava di Fossacava a Massa Carrara: E. Dolci, *Carrara. Cave antiche*, Carrara, 1980, p. 88, con figura).

5) Cfr. Plin., *N.H.*, 17,25,5 (castagneti).

6) Cfr. a Langres *C.I.L.*, XIII, 5474 = *I.L.S.*, 7048 e *C.I.L.*, XIII, 5475 = *I.L.S.*, 7048 a (iscrizioni rinvenute a Digione).

7) L. Bosio, *Itinerari e strade della Venetia romana*, Padova, 1970, passim.

8) V. Galliazzo, *I ponti di Padova romana*, Padova, 1971, p. 73-103.

9) Cfr. F. Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze², 1965, p. 217, nota B.

10) Queste truppe erano state portate in quasi tutta la regione veneta, che fu completamente centuriata e distribuita ai veterani: vedansi le centuriazioni dell'alta padovana, della zona di Piove di Sacco, di S. Pietro Viminario, del Montagnanese, del Veronese, di Asolo, di *Iulia Concordia*, etc.

11) M. Rostovzev, *Storia economica e sociale dell'Impero romano*, Firenze 1946, trad. G. Sanna, p. 41, nota 33.

12) F. Barnabei, in "Not. Sc.", 1915, p. 137-144.

13) Per il *Municipium* di Patavium cfr. E. Ghislanzoni, in "Padova", VIII, 2, 1934, pp. 9-10, fig. 13 e Moschetti, *Il Museo*, cit., p. 382, fig. 290.

14) Cfr. L. Lazzaro, *Contributo alla conoscenza della zona termale apone-nese romana: l'area vicina al Colle Montagnone (Montegrotto Terme)*, "Archeologia Veneta", II, 1979, p. 128, fig. 5.

15) *I.L.L.R.P.*, 476.

16) L. Lazzaro, *Scoperta di un cippo gromatico a S. Pietro Viminario*, "Mem. Acc. Pat.", LXXXIV, 1971-72, p. 191-201.

UN MODELLO VENETO DI SVILUPPO DELLE CITTÀ

CORRADO POLI

Una delle paure di questo fine secolo viene evocata dalla tendenza all'uniformità, alla crescita inarrestabile di un unico grande modello economico e di vita sociale che assorbe senza scampo ogni possibile alternativa. Il concetto di entropia crescente — cioè di un aumento del disordine collegato a una perdita di energia disponibile — derivato dalle scienze naturali, è applicato oggi anche al mondo sociale. La scomparsa delle specie animali e vegetali, l'adeguamento delle culture tradizionali al modello occidentale dominante, l'esaurimento delle risorse energetiche e delle materie prime sembrerebbero fenomeni concomitanti che contribuiscono al decadimento progressivo del pianeta. Il timore di un'inclinazione verso l'uniformità e l'indifferenziazione si riflette anche in altri settori più propriamente sociali: la perdita dell'identità locale, la scomparsa dei dialetti e delle lingue minori, la banalizzazione delle architetture e delle organizzazioni cittadine, la diffusione dell'urbanizzazione a tutto il territorio, fino all'eliminazione del dualismo città/campagna in termini fisici e sociali.

Cento città, un solo modello

Anche un paese come l'Italia, in cui le "cento città" hanno favorito l'affermarsi di una grande cultura urbana, vive questo problema. Le città rimangono cento e fors'anche di più, ma inesorabilmente tendono a somigliarsi. Nei loro centri storici si conserva, riscopre e valorizza il retaggio storico-culturale e architettonico degli edifici. Ma le differenze nel modo di vivere, nei comportamenti sociali e politici, nei meccanismi economici e nelle soluzioni ai problemi urbani vanno attenuandosi, se proprio non sono del tutto scomparse. Visitando ad esempio il centro di Lucca, anche senza possedere una gran cultura, ognu-

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

a cura di
Gilberto Muraro

no sa riscontrare caratteri propri della regione in cui la città si trova; ma basta recarsi nella periferia di un qualsiasi centro italiano, Padova inclusa, per cadere nell'assoluto anonimato geografico. Non solo le periferie di Pisa, Brescia, Verona, Bologna appaiono identiche, ma anche la loro economia, il modo in cui si offrono i servizi pubblici e sociali, la vita quotidiana non differiscono più di tanto. E gli stessi nuclei storici risultano diversi solo in relazione al retaggio delle architetture del passato, perché quanto a funzioni e modi di vita — trasporti, localizzazione di attività produttive terziarie, pedonalizzazione — rappresentano copie tra loro conformi.

Le grandi organizzazioni nazionali e internazionali riescono ormai a controllare non solo i gusti e le preferenze dei consumatori di beni, ma anche a imporsi come modelli totalizzanti. Le economie di scala e quello che può essere definito il taylorismo informatico e terziario operano incisivamente nel processo di omologazione delle città.

Il giudizio su tale situazione si può delinearne rispondendo alle seguenti domande: fino a che punto le differenze si possono ricreare spontaneamente e non v'è da temere per la loro temporanea scomparsa? In che misura la crescita della standardizzazione e delle economie di scala non rappresenta tuttora una via importante del progresso civile e sociale?

La famosa urbanista Jane Jacobs, nel suo provocatorio (a cominciare dal titolo che parafrasa Adam Smith) saggio intitolato "La città e la ricchezza delle nazioni", sostiene che lo sviluppo di un paese è direttamente correlato alla vitalità dell'economia delle sue città. Ma tale vitalità va intesa anche nel senso che ciascuna città o regione sia in grado di dimostrare l'attitudine a produrre modelli originali e differenziati di sviluppo, di sapersi

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.



proporre in modo innovativo e concorrenziale. E, come nell'evoluzione delle specie naturali la diversità e gli incroci favoriscono il progresso e l'adattamento alle situazioni ambientali, altrettanto dovrebbe succedere quando si favorisce la possibilità di sperimentare e realizzare diversi modelli economici, sociali e organizzativi. Le città e, più in generale, le comunità locali costituiscono le unità di identificazione collettiva su cui si può operare per rendere reale questo processo. Anche di fronte alla crisi, la compresenza di modelli diversi di città e di economie rappresenta una difesa verso crolli generali.

La città della Terza Italia

Il Veneto e alcune altre regioni italiane, negli anni della crisi del sistema industriale nazionale e internazionale basato sulla grande impresa, elaborarono un modello produttivo alternativo che con successivi cambiamenti e progressivi adattamenti rappresentò una soluzione a numerosi problemi di crisi e ristrutturazione economica. Ma, soprattutto, l'esperienza veneta e della Terza Italia rappresentò un segnale premonitore del fatto che non esiste più nella società contemporanea un'unica traccia evolutiva su cui si muove il progresso. Il modello veneto, uno dei primi casi di sviluppo alternativo e come tale studiato anche all'estero, oggi costituisce solo una delle tante possibili soluzioni al problema della competitività economica.

Lo studio dell'economia veneta ieri si concentrava sul discernimento tra la persistenza di elementi tradizionali e l'introduzione di fattori innovativi, tra fenomeni congiunturali e modifiche strutturali. Oggi, stabilita e affermata la tipologia, la lezione appresa, tuttora da approfondire in studi eventualmente retrospettivi, concerne invece una questione storica di gran-

de rilevanza per la proposta delle politiche future. Essa è così formulabile: riconosciute alcune uniformità nella trasformazione delle economie e degli insediamenti dei Paesi occidentali sviluppati, fino a che punto l'esperienza del fortunato percorso anomalo del Veneto e in generale della Terza Italia consente di guardare con favore la possibilità di elaborare modelli originali di sviluppo e gestione dell'economia e del territorio?

Il fatto che non si parli più molto di modello veneto e di Terza Italia deriva dal fatto che si sono verificati due processi di uniformizzazione: da un lato il modello periferico e quello metropolitano si sono avvicinati fino a far quasi scomparire le differenze sostanziali, quelle in cui risiedono i meccanismi della crescita. Dall'altro sono nate e stanno formandosi in Europa e nel Mondo, dieci, cento mille Terze Italie. Lo sviluppo si sta articolando nella direzione della varietà delle sue forme, nella ricerca, nella valorizzazione e nel successo delle nicchie di mercato intese come prodotti offerti, ma anche come modalità produttive diverse. Naturalmente la varietà, a media e lunga scadenza, interessa, come già avvenuto, anche il sistema insediativo e territoriale. Lo studio di quanto avviene altrove dunque non può più venire inteso al fine di proporre imitazioni, bensì allo scopo di trarre ispirazioni per soluzioni originali.

La maggior parte degli studi sulle città negli ultimi decenni sono stati guidati in massima parte dal desiderio di riscontrare delle uniformità di comportamento, delle "leggi" evolutive comuni e di portata generale. Hanno d'altro lato sottovalutato l'esigenza di ricercare e valorizzare gli elementi originali non solo dello sviluppo passato, ma anche della situazione presente e delle potenzialità future. La stes-

sa enfasi posta sullo studio delle reti di città, di cui molto s'è parlato anche nel Veneto, si inquadra nel progetto di realizzare sistemi socio-economici più vasti. Essi però, se da un lato realizzano alcuni aspetti dello sviluppo, dall'altro favoriscono l'impo-

Nuove identità locali per il futuro

Pur senza intraprendere avventure culturali stravaganti, un passo nella direzione della valorizzazione delle identità locali — del presente e del futuro — potrebbe venire stimolato da proposte che contribuiscano a rigenerare la diversità per mezzo di un pensiero che non rifiuti la consueta razionalità, ma ne ricostruisca la capacità creativa nella soluzione dei problemi. In termini più concreti si tratterebbe di proporre politiche e piani urbani che, assieme agli altri obiettivi, includano quello di ampliare i margini di libertà e di innovazione di cui ciascuna città gode.

Se è indubbio che il Veneto nel recente passato ha proposto un modello di sviluppo industriale regionale alternativo, le sue città — e quasi di conseguenza il settore terziario — finora non hanno dimostrato la stessa capacità nell'offrire valide soluzioni originali ai problemi dell'urbanizzazione contemporanea. Eppure, considerata la crisi delle città — evidenziata dallo scadimento della qualità di vita, dall'emergenza dei problemi di traffico e dall'impovertimento dei valori estetici — qualche soluzione, qualche buona idea andrebbe urgentemente trovata.

Un primo passo a favore della creazione delle differenze, cioè della ricostruzione concreta dell'identità locali, di una *Patavinitas* del 2000, nasce dalla possibilità di favorire una competizione tra i maggiori centri regio-



2

nali e nazionali. Questo non deve assolutamente andare a scapito del necessario coordinamento delle politiche infrastrutturali di livello superiore. Al contrario, la pretesa al coordinamento se da un lato va ridotta ai temi essenziali, d'altro lato deve essere resa più efficace. L'illusione che coordinando tutto e preparando piani generali si ottengono i risultati migliori è tanto semplice quanto seducente, tanto elegante quanto ingenua. Essa si blocca almeno contro due ostacoli: l'incapacità/impossibilità di prevedere tutto ciò che accade nell'universo economico e sociale; e la necessità di operare in un contesto politico democratico in cui anche chi ha torto ha diritto di esprimersi e contare. E nessuno può dire che poi abbia davvero del tutto torto! In altre parole sembra necessario riporre una maggiore fiducia sugli aggiustamenti automatici che la competizione di mercato riesce a produrre più spesso di quanto si tema e in settori molto più numerosi di quanto si pensi. Ma perché ciò avvenga si deve creare un clima di fiducia, rafforzato anche dal fatto che queste diversità locali sono in effetti compensate abbondantemente dalla perdurante tendenza alla "mondializzazione" dell'economia e della cultura.

La rigenerazione della città come unità di vita politica e di modelli partecipativi originali è stata timidamente proposta con la legge di riforma delle autonomie locali che consente ai comuni qualche margine di manovra nel darsi ordinamenti propri. Purtroppo però tale legislazione, che pure costituisce un progresso e un'inversione di tendenza verso un eccessivo centralismo,

non tocca quei meccanismi politici, economici e fiscali che sarebbero i soli a garantire l'offerta di concrete soluzioni autonome e originali ad alcuni problemi comuni alle città italiane. Due esempi su tutti: nell'ultima campagna elettorale per l'elezione del nuovo Parlamento, alcuni partiti proposero nel proprio programma l'elezione diretta del Sindaco. Ma perché questo non dovrebbe essere deciso dallo stesso Comune, sia pure sotto il controllo di legittimità e costituzionalità dello Stato? Si potrebbero avere comuni che votano con il metodo maggioritario, altri con quello proporzionale; in alcuni il Sindaco sarebbe eletto direttamente dai residenti, in altri l'amministrazione sarebbe affidata a "manager" sotto il controllo politico del Consiglio comunale; in un comune le cose potrebbero continuare così come stanno e in un altro si potrebbero escogitare soluzioni inconsuete. In ogni caso si avrebbe la possibilità di costituire e confrontare realtà amministrative e politiche diverse, con un sicuro arricchimento del sistema.

In questo processo naturalmente la finanza e la fiscalità locale sarebbero chiamate a giocare un ruolo cruciale. Collegando più direttamente spesa e prelievo, verrebbe quasi automaticamente concessa maggiore autonomia e responsabilità decisionale all'ente locale. La gamma delle soluzioni ai problemi urbani, sia pure ancora limitate da un contesto tecnologico e culturale omogeneo a scala quasi planetaria, potrebbe risultare ampliata e i giudizi sui modelli di maggiore successo indurrebbero la possibilità di un confronto continuo su casi reali. □



PAROLE PADOVANE

a cura di Manlio Cortelazzo

ARMARE. Nel senso di 'essere ben provvisto di mezzi' ("quéo 'se uno che arma!") è proprio delle parlate gergali, oltre che venete, trentine, emiliane, lombarde e toscane. Il Patriarchi registra: *armar ben o esser ben armà* "esser ben, o meglio fornito". — Estensione del significato del veneziano *armàr*, che, in senso assoluto, vale "equipaggiare una nave", ciò che presume la disponibilità di notevoli mezzi finanziari.

CUNA "culla" con la conservazione del latino *cūna*, mentre l'italiano ha preferito il suo diminutivo (*cunulae* in latino tardo, da cui *culla*). Curiosa e interessante è l'espressione ellittica *el resto cuna*, con la quale si postilla la dichiarazione di età non ritenuta veritiera, che potrebbe interpretarsi come "senza contare il tempo della primissima infanzia (trascorso nella culla)". Un modo analogo corre in bolognese: *Sé, e qui dta con-na* "Sì, e quelli della culla!".

DÈBITE. Come nome comune, questo sostantivo femminile plurale (i "debiti") sembra uscito completamente dall'uso, mentre in altri dialetti (comelicano, trentino, siciliano, ...) ed in altre lingue (francese *dette*, catalano e spagnolo *deuda*) si mostra tuttora vitale. Il suo ricordo è rimasto nel nome di un palazzo ottocentesco, che costituisce un lato della Piazza delle Erbe: *el pa'lasso dèe Dèbite* o semplicemente *Dèbite*. — Il palazzo è così chiamato, perché costruito sul lungo delle antiche prigioni, una delle quali era appunto detta *delle Dèbite*. In quanto all'inconsueto genere femminile, bisogna rifarsi al latino *debitus* "dovuto", participio passato del verbo *debere* "dovere", da cui il sostantivo neutro *debitum* "debito", col plurale *debita*, interpretato come femminile singolare nei continuatori romanzi.

RATA. Oltre che 'quota da pagarsi', come in italiano, ha anche il significato di 'bastonatura': *dare, ciappare na rata de bòte* 'un fracco di botte', d'uso tanto cittadino (Nardo lo registra per il Portello), quanto periferico (a Boion, appena al di là del confine amministrativo della provincia). Si tratta della stessa parola e come si sia pervenuti ad un così vistoso trapasso di significato è spiegato nel commento, che Mario Doria fa del triestino e goriziano *rata* 'rateazione' e 'bastonatura' e del suo derivato *ratar* 'bastonare', a noi sconosciuto, ma ben noto in Friuli (*ratà*). Qui sono ricordati gli antichi *ratadors*, che erano magistrati incaricati di ripartire fra i sudditi del governo veneto le quote di prestiti e taglie stabilite. Perciò, "prendere una rata", cioè vedersi assegnata la quota da pagare, era una vera 'batosta'.

REMO. Fino alla seconda guerra mondiale, in certi quartieri popolari della città, quand'era menzionato il nome proprio *Remo*, c'era sempre qualcuno, che aggiungeva, a maligno commento, *da gaèra*. — Era l'ultimo ricordo sopravvissuto fino al Novecento inoltrato della punizione riservata dai Veneziani ai delinquenti, condannati a remare nelle galee, come forzati.

SDENTEGÀ, "privo di denti" ("el jera on vecioto oncora gajardo, ma trascurà: el jera tutto sdentegà" a Montagnana: Bepi Famejo), presenta, in confronto del corrispondente italiano *sdentato*, un ampliamento dovuto al verbo poco usato dal quale deriva: *sdentegare*. — Il verbo latino volgare, dal quale quest'ultimo proviene, è *exdenticare* (non attestato dalle fonti) da *dens* "dente" col suffisso verbale *-icare*, molto popolare in latino, mentre si è mostrato non altrettanto produttivo in italiano.

SEGNATI. Probabilmente c'è ancora qualcuno, che usa l'espressione impiegata da Achille Tian in una delle sue "pennate rusticane" ("Xe cussita che i omani ghin strolega d'agno segnato, par via de sparagnare le gambe", p. 44) e segnalata nei dialetti di Venezia ("fàrghe de tuti i segnati", di ogni sorta), del Vicentino ("Che ne gèra de sentoquarantaquattromila segnati", cioè di tutte le specie e qualità; "I ghe n'avea de sentoquarantaquattromila segnati", di tutti i tipi, colori e forme, Azzolin 204), di Trieste ("robe de tuti i segnati", d'ogni specie, oggetti disparati, Doria), oltre che in molti altri luoghi del Veneto e del Trentino. — Come diversi autori hanno notato, il riferimento è ad un brano dell'Apocalisse (7, 2-12), che si ripete ben tredici volte nella messa d'Ognissanti: "Et audivi numerum signatorum, centum quadraginta quatuor millia signati, ex omni tribu filiorum Israël. Ex tribu Juda duodecim millia signati. Ex tribu Ruben duodecim millia signati" e così via fino al totale di centoquarantaquattromila.

SÓTO COÉGO. È l'interpretazione popolare del grido della civetta, che annuncerebbe la morte di qualcuno. — Letteralmente "sotto terra", essendo il *coégo* (derivato dal parallelo *coéga* "cotenna", dal latino parlato *cutica* "pelle" con spostamento non raro dell'accento) la "cotica" di terra, lo strato superficiale del terreno erboso fornito di radici.

SPAII. Detto dei denti "allegati". A Carceri: "A i ghi vu i denti spaii" (De Poli). — Corrispondono ai trevisani *denti spaii* e letteralmente significano "denti spaventati", dal latino rustico *spavescere*, come ci conferma Oribasio ("Aemodiam dentium, quam nos rustice 'spa-

vescere' dicimus dentes"). Il passaggio di significato ci è spiegato da Leo Spitzer, che ricorre alla psicologia popolare, pronta ad attribuire alle parti del corpo dell'uomo sentimenti, sensazioni e reazioni umane: *dentes expavescunt* "i denti si spaventano", reso in padovano con *sparentare (i denti)* (a Isola di Carturo, nell'inchiesta del 1937; ed anche, di recente, a Fontaniva: "La gramegna el musso 'la magna...; i 'la lavava, i 'la movèa fin che ndesse 'so i sassi, 'la sàbia, se no ghe spaventa i dinti e no i magna altro" (Rizzi; in questo caso "fanno stridere i denti"); a Galliera: *sparentegà i denti* "sensazione dopo mangiato limoni" (Bareggi). In Emilia e Romagna *spadir o spader i dént* (o *i deint*).

STORTO DEL DO'LO. È un modo appena occultato per designare malevolmente uno "sciancato", modo che gioca nell'omonimia di *stòrto* "persona malformata" (opposto a *dritto*) e "caldone per raccogliere la panna montata (*pana co i stòrti*)", così detto probabilmente per la forma originaria. Tra questi ultimi dovevano essere celebri quelli preparati al Dolo, fama che pare confermata solo dalla tradizione orale.

SVE'LARE. A Valle San Giorgio, Baone e Boara Pisani significa "separare la farina bianca dal cruschetto con il setaccio". — Da *véo* "setaccio molto sottile", appunto come un "velo" ("staccio da fior di farina" definisce il Boerio il veneziano *vélo*).

Riferimenti bibliografici:

- G. Azzolin, *Fin sera dura el dì*, Vicenza, 1991.
L. Bareggi, *Galliera d'altri tempi*, Cittadella, 1985.
Bepi Famejo, *Mi no me desmentego*, Montagnana, 1988.
G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, 1867.
F. De Poli, *Prediche del Santo e altra jènte*, Este, 1972.
M. Doria, *Grande dizionario del dialetto triestino storico etimologico fraseologico*, Trieste, 1987.
L. Nardo, *Dizionario portellato*, Padova, 1990.
G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano padovano*, Padova, 1821³.
F. Rizzi, *Contributo allo studio del dialetto padovano*, Padova, 1987-88 (tesi di laurea inedita).
L. Spitzer, *Trevigiano denti spaii 'denti allegati'*, in "Italice" XIX (1942) 168.
A. Tian, *Ruzzante all'alba del XX secolo. Pennate rusticane*, Padova, 1902.

BIBLIOTECA

PAOLO CAMPOGALLIANI COME CRESCE LA SCIENZA: MAPPE ED ITINERARI NELLA EVOLUZIONE DELLA FISICA

Edizioni Sapere. Padova, 1991, pp. 227.

I temi della storia della scienza e dei rapporti tra sapere scientifico e conoscenza generale (ma anche tra sapere scientifico e comportamento, e cultura) sono sempre più oggetto non solo di indagine da parte di esperti ed addetti ai lavori, ma anche di richiesta di informazioni precisa e aggiornata da parte di fruitori non professionali.

Non vi è dubbio che l'età che viviamo sia connotata dalle vistose acquisizioni della conoscenza scientifica e dalla rapida evoluzione delle tecnologie, che modificano profondamente la consapevolezza dell'uomo di fronte al mondo.

Per effetto di tali rapide acquisizioni si è costruito un atteggiamento di soggezione e come di tacito rispetto nei confronti di un sistema di sapere che si pretende onnipervasivo e definitivo e lascia l'individuo con la sua storia personale, la sua esperienza irripetibile del vissuto, come solo e nudo, particella di minima rilevanza nella macchina del mondo.

Ma il progredire della conoscenza scientifica non è continuo ed ineluttabile; le conoscenze non si sommano direttamente le une alle altre: la legge della evoluzione è discontinua ed imprevedibile, e nuove sistemazioni crescono e si sostituiscono alle antiche, nuove prospettive si impongono, in una dinamica magmatica.

Chi esplora l'evoluzione del pensiero umano in vari settori dell'Arte e della Cultura constatata tale procedere caratterizzato da periodi più o meno lunghi di "certezze acquisite", cui seguono all'improvviso turbolente epoche in cui punti di vista diversi operano, in rapida successione, risistemazioni profonde del sapere costituito.

Tale procedere discontinuo, del tutto differente dalla immagine che ha diffuso il filo-

sofo idealista, è documentato in particolare dai profondi rivolgimenti sviluppatasi nelle rivoluzioni scientifiche del 1600 e tra il 1800 e il 1900, fino all'epoca attuale.

Non vi è dubbio che una teoria della conoscenza scientifica sia necessario fondamento di un sapere unificante per l'età attuale, che nello sforzo di penetrazione conoscitiva dei riposti meccanismi della Natura ha la sua connotazione qualificante e fonda, il suo riconoscimento universale.

Eppure la epistemologia ufficiale non lascia ancora soddisfatto il ricercatore scienziato, che trova insufficienti le posizioni strumentaliste (del tipo, ad esempio: "i calcoli si fanno in questo modo ed il risultato torna utilizzabile; non c'è spazio per domande sulla vera realtà al di sotto dei fenomeni") che hanno dichiarato un certo tipo di positivismo essere la "ideologia ufficiale degli scienziati contemporanei".

Il mondo dell'umano è ben più complesso di quanto creda il positivista e la conoscenza scientifica cresce su un substrato fecondo tutt'altro che asettico, impregnato com'è di tutti gli umori che connotano la convivenza e la consapevolezza profonda della società circostante.

Il libro di Paolo Campogalliani, docente di Storia della Scienza nell'Università di Padova, affronta i documenti più significativi della seconda rivoluzione scientifica e delinea come una immagine del mondo di tipo meccanicista, che pure era stato l'effetto del grandioso contributo di Newton, viene messa in crisi, per essere sostituita da una più sottile e quasi spirituale rete di equilibri e relazioni matematiche, in cui istintive regole di simmetria e di perfezione estetica alla fine orientano la formulazione matematica delle teorie vincenti.

Paolo Campogalliani che tiene anche l'insegnamento di Storia della Fisica per il corso di laurea in Fisica, dopo aver offerto proficui contributi nel campo della fisica fondamentale, ha curato con passione ed efficacia i settori della Storia e della Scienza che coprono la formulazione dell'Elettrodinamica e l'inizio della Relatività.

Il libro qui presentato offre approfondimenti in tali settori, senza trascurare un riferimento al tempo di Newton, opportuno per meglio cogliere la rivoluzione della Relatività.

FERDINANDO DEGAN

ORLANDO PUOTI LE MASCHERE SOTTO IL LAMPIONE

Edizioni G.B. Padova, 1991.

«Narrare cose realmente accadute non è del poeta, ma che potrebbero accadere, cioè possibili. Lo storico e il poeta non si distinguono perché questi scrive in versi e l'altro in prosa; la vera differenza è questa, che lo storico narra fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare». Questa la definizione di letteratura per Aristotele.



Può un'autobiografia, o parte di questa, costituire letteratura, nel nostro caso romanzo? Senza dubbio, soprattutto se l'esperienza in questione appare come emblematica, rappresentativa di un certo mondo e modo di vivere. Questa premessa è parsa doverosa nell'affrontare la tematica specifica di *Le maschere sotto il lampione*, opera prima di Orlando Puoti, edita dalla Casa editrice padovana GB per la collana "Nuovi percorsi letterari". L'autore, usando ora la prima, ora la terza persona, racconta la sua adolescenza di collegiale, di seminarista, di studente afflitto da varie avversità, economiche in primis, la vita (e i pregiudizi) di un paese del sud con amici "acefali" e "acculatapanche", inguaribili perdigiorno, le loro velleitarie scorribande, l'iniziazione al sesso e all'amore vero.

Ma c'è qualcosa che distingue Luca, il protagonista, dai compagni di bravate: il suo amore per la cultura e per i libri, che, si capisce alla fine, risulteranno la sua salvezza, anzi la sua vera ragion di vita. "Intanto Luca studiava — troviamo a un certo punto —, leggeva e scriveva. componeva poesie in versi sciolti e dal metro vario: provava un'avversione sconfinata per la poesia in rima e per i rimatori d'ogni

epoca, che definiva filastrocchisti e — perdonatelo — tra questi annoverava persino il Priore fiorentino e, forse non a torto, il Provvidenzialista lombardo. Egli argomentava che la ricerca della rima induce all'artificio, freni la spontaneità e riduca la potenza dell'immagine primigenia".

Il romanzo, scritto con scioltrezza, stile personale (talora anche con eccessiva propensione per neologismi, giochi e bisticci di parole) e vivacità, si fa leggera volentieri. Pur ambientato nella provincia napoletana, le vicende del protagonista si possono considerare per molti aspetti universali, evidenziando soprattutto problematiche inerenti la ricerca d'identità, e quelle generali della difficile maturazione e dell'educazione dei giovani d'oggi.

Orlando Puoti è nato a Villa di Briano, provincia di Caserta, nel 1946. Nel 1970 si è trasferito a Bassano del Grappa dove vive e insegna lettere. Si è laureato in filosofia all'Università di Padova nel 1972.

Attenta anche alla nuova letteratura del pianeta Russia, l'editrice GB ha pubblicato recentemente anche *L'Aragvi nero - Racconti georgiani* di Goderzi Cocheli per la traduzione di Donata Banzato. "Nessuno, certo — scrive Luigi Magarotto nell'introduzione —, avrebbe mai pensato che nel territorio di Gudamakari, sperduto tra le montagne del Caucaso, succedessero tante cose, pulsasse una vita così intensa, si verificassero situazioni, accadessero drammi, si provassero gioie e dolori proprio come avviene nel nostro mondo, apparentemente così diverso e lontano".

GIANLUIGI PERETTI

GIACOMO ZANELLA POESIE RIFIUTATE DISPERSE POSTUME INEDITE

a cura di G. Auzzas e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1991.

È uscito il II volume delle *Opere* dello Zanella, secondo il *Piano dell'edizione*. Fa seguito al I (*Le poesie*, 1988) e al IV in due tomi (*Saggi critici*, 199). Quando uscirà il III (*Traduzioni poetiche*), potremo avere a disposizione tutto lo Zanella poeta e traduttore (prossima anche la pubblicazione dei volumi V e VI *Prose e discorsi di argomento religioso*; mentre più lunga attesa occorrerà per il VII *Epistolario*).

Il presente volume raccoglie: 37 Poesie rifiutate, 84 disperse, 56 postume, 65 inedite: per un totale di 238 componimenti, che si aggiungono ai 179 del

I volume. Possiamo dunque oggi leggere 417 testi di poesia dello Zanella: i cui *incipit*, alfabeticamente ordinati, si trovano in fondo a questo volume, prima dell'*Indice*. Se si confronta questo materiale con quello della *Prima edizione completa*, pubblicata dal Le Monnier nel 1928 (209 componimenti), si vede che esso è esattamente raddoppiato.

Ma non è questo aspetto quantitativo che indica il valore della nuova edizione. A suo tempo si è detto del primo volume e dei rigorosi criteri filologici coi quali è stato condotto. E si trattava della poesia pubblicata dallo Zanella fino al 1887, anno avanti la morte.

Ora si capisce che il II volume ha un valore e un significato ben diversi. I curatori hanno chiarito i motivi che hanno indotto a riprodurre poesie "rifiutate" dallo Zanella, ossia escluse dell'edizione, da lui autorizzata, del 1885. Il poeta espungeva versi "nella periferia dell'opera propria", non sempre obbedendo a criteri estetici o ideologici, ma piuttosto "ad una sorta di pudore o di geloso sentimento di opportunità". Ma è proprio il criterio opposto che ci consente di conoscere "un lato amabile e abbastanza inedito della personalità zanelliana": trattandosi di componimenti occasionali, connessi a ricorrenze, quali onomastici, genetliaci, capi d'anno ecc.

Altri testi pubblicati tra la *Poesia disperse*, se per valore letterario sono piuttosto fragili, possono far conoscere interessanti esperimenti agli inizi della carriera poetica. Tutte le *Poesie postume* (cioè pubblicate, in sedi varie, dopo la morte del poeta), anche se ineguali per valore e rigore, sono state ristampate, per l'impegno di pubblicare, nel "corpus" delle poesie, tutta la produzione "minore" dello Zanella.

Tra le *Poesie inedite* è stata operata una severa selezione: cosicché ne sono stati inclusi — come si è detto — 65 componimenti sui 148 che figurano nel *Repertorio delle poesie inedite*, prima dell'*Indice dei Capoversi*.

Si può dunque ben capire il valore di questo volume, come prezioso strumento per la conoscenza dell'intera personalità poetica dello Zanella.

Se poi si vorrà esprimere un giudizio di "merito" sull'aspetto "minore" della sua poesia, occorrerà chiarire che esso è solo complementare e, per così dire, sussidiario alla lettura della poesia zanelliana: offrendo aspetti intimi e confidenziali, ma non affatto trascurabili della personalità e dell'arte del

poeta. Inoltre non si dovrà dimenticare che alcuni testi spiccano come gemme preziose, nel contesto di una produzione "riservata". Ne indichiamo qui quattro, che possono emblematicamente essere assunti come a rappresentare i quattro gruppi della poesia cosiddetta minore. Tra le *Rifiutate*, *Il poeta* (già nei *Versi* del 1868); tra le *Disperse*, *La rondinella* (pubblicata nel 1850); tra le *Postume*, *A Maria Aganoor* (pubblicata in "Nuove veglie veneziane" nel 1895); tra le *Inedite*, *Vespro* (conservata tra le carte Zanella della biblioteca Bertoliana di Vicenza. E delle quattro riproduco qui la prima che, anche per la sua brevità, mi pare un piccolo gioiello: "Siede sull'arduo sasso / Pescator malinconico: nell'onda / Che romoreggia al basso, / Muto il poeta ad ora ad ora affonda / Una sua vaga, d'attico lavoro, / Temprata a lento foco, anfora d'oro. / Or gemma, ora conchiglia / Amorosa Nereide entro vi pone. / Più caro alle sue ciglia / È gracil fior, che naufrago garzone / Dal verde letto in via dell'oceano, / All'egra madre che lo attende invano.

VITTORIO ZACCARIA

PSEUDO SAVONAROLA

A FAR LITTERE DE ORO

Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale. A cura di Antonio P. Torresi. Prefazione di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto. Casa Editrice "Liberty house" di Lucio Scardino, Ferrara 1992. Pag. 208.

A poca distanza dall'uscita, a cura di Massimo Alberini, del "Libreto de tutte le cose che se manzano" del medico padovano Michele Savonarola (e da noi recensito nel numero 35) ecco ora un'interessante iniziativa editoriale ferrarese legata al famoso medico padovano, che fu alla Corte estense di Ferrara alla metà del Quattrocento. Si tratta della pubblicazione di un ricettario "medico-cosmetico", comprendente anche ricette gastronomiche, custodito nella Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara (Ms CL II.147) e fino ad ora attribuito appunto al Savonarola.

La trascrizione del manoscritto ferrarese, che viene stampata in occasione del sesto centenario dell'Università di Ferrara (1391-1991) è dovuta ad Antonio P. Torresi, restauratore di dipinti, ricercatore e attento studioso della miniatura. Il codice contiene una raccolta di procedimenti tecnico-artistici ad uso di uno *scriptorium* dell'Italia settentriona-

le, particolarmente nell'area veneto-emiliana: sono ricette per inchiostri, per la lavorazio-



ne della "carta di capretto", per la preparazione della scrittura d'oro sulla vernice o per la doratura, una varietà di tecniche, insomma, necessarie per la produzione del codice miniato. Circa l'autore, il Torresi esclude trattarsi del nostro Michele Savonarola in quanto che il trattato comprende alcune pratiche che il Savonarola ha condannato nei suoi scritti come l'uso del letame da cavallo.

Lo studio del Torresi è attento e particolareggiato: va dall'esame scientifico del codice alla descrizione dei codici medioevali e rinascimentali di contenuto alchemico e tecnico-artistico; dalle ampie note e da un'interessante iconografia alla trascrizione delle oltre 500 formule pittoriche ed alchemiche (ognuna col suo titolo) e al glossario di grande utilità. Nella prefazione, M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto sottolinea l'importanza di questo ricettario ferrarese "per gli studi non solo della pittura e della miniatura ma anche di quelle arti minori, finora troppo trascurate nelle loro situazioni applicative".

L.M.

G.B. PELLEGRINI
DAL VENETICO
AL VENETO. STUDI
LINGUISTICI
PREROMANI E ROMANZI
Editoriale Programma, Padova 1991, pp. 372.

Nella Collana "Filologia Veneta" diretta dal compianto Gianfranco Folena, appare, come secondo contributo, un'importante raccolta di studi e di ricerche di Giovan Battista Pellegrini, insigne professore dell'Università patavina.

Si tratta di un volume di oltre trecento pagine che raccoglie vari saggi, pubblicati in sedi talvolta di difficile reperimento, che hanno per tema la storia linguistica del Veneto.

Il libro si divide in due sezioni: nella prima (capitolo I-VII) vengono studiate le iscrizioni venetiche e retiche; la seconda sezione (capitoli VIII-XVII) viene trattata, in breve e interessante sintesi, la storia del linguaggio veneto dalle origini a oggi; tanto per puntualizzare, un periodo di tempo di circa 2500 anni.

Nella prima parte del volume sono raccolti numerosi studi sui problemi derivati dalle iscrizioni retiche e "retoromanze", sui toponimi di origine venetica, reto-etrusca, celtica e preromana (al toponimo Oderzo, ad esempio, è dedicato un intero capitolo), sulle interpretazioni della sociolinguistica italiana, veneta in particolare. Interessante è appunto il breve cenno alla parola "Padova", che ricordiamo perché legata agli interessi della nostra rivista. In questo caso, Pellegrini afferma che l'esistenza di eventuali nomi prelatini o latini in forma tedesizzata (qui "Bazzowa" per "Padova") non è sempre la prova della "presenza di una maggioranza tedesca in loco". Altrimenti questo nome, che presuppone un "Patava" o "Patova" per il classico "Patavium" (non popolare), "costituirebbe una prova di località abitata da genti tedesche che parlavano alto tedesco nella città che diede i natali a Livio", mentre in realtà spesso nomi di città importanti venivano, come accade ancor oggi, adattati alla lingua di chi scriveva.

Nel capitolo VIII sulla sociologia italiana, l'Autore, assertore da sempre della linguistica storica, è severo nell'accusare certe forme dilettantistiche (Pellegrini le chiama "amenità") di alcuni "studiosi" che risolvono in modo empirico ed epidermico, quando non in chiave politica, complessi problemi sociolinguistici; mentre esprime qualche dubbio sulla validità d'interpretazioni fondate esclusivamente sulla fonologia, metodo questo che si può accettare per lingue germaniche o per l'inglese, ma che non sembra così efficace nei confronti di lingue neolatine "in particolare italo-romanze".

Nella seconda parte del volume — dal cap. IX in poi — gli studi di Pellegrini spaziano su problemi linguistici locali, dagli studi ottocenteschi dell'Ascoli a quelli attuali, dal veneziano e aquileiese-friulano del Mille, ai nomi e cognomi veneti medievali, stabilizzati in genere dopo il Concilio di Trento, coi vari soprannomi nati nelle piccole comunità con pochi cognomi locali (in proposito, consigliamo la lettura,

veramente piacevole, dell'elenco telefonico SIP di Chioggia).

Un capitolo a parte è dedicato al portoghese, interessante anche se estraneo all'intero *cursus* del libro.

Chiude il volume una breve storia linguistica di Venezia e del Veneto. L'Autore, dopo aver affermato che il veneziano e il veneto "è in testa tra i dialetti italiani ancor più in uso", venendo ancor oggi usato ampiamente da tutte le classi sociali, si chiede il perché di questa felice e prospera sopravvivenza.

La ragione, dice Pellegrini, è duplice: storica e linguistica. Storica per il prestigio che nei secoli il veneziano ha avuto come lingua dominante durante la Serenissima in terra e sul mare; linguistica, perché è una parlata che si presta a "una italianizzazione senza salti troppo vistosi", come potrebbe avvenire invece per il lombardo o l'emiliano. Pertanto la diagnosi di Pellegrini è che il Veneto, "pur italianizzandosi sempre più" è destinato a "durare" ancora per lungo tempo.

Un indice lessicale e toponomastico, ed uno degli autori citati, chiudono il volume, che interessa e che si fa leggere volentieri anche dai non addetti ai lavori.

NINO AGOSTINETTI

PAOLA PALLOTTINO DALL'ATLANTE DELLE IMMAGINI

Note di iconologia, Ilisso Edizioni, Nuoro 1992, Pagg. 240.

Paola Pallottino è una straordinaria studiosa dell'illustrazione libraria e di conseguenza dell'attività di disegnatori, stampatori, incisori, di tutto quel mondo, insomma, che gravita attorno all'affascinante realtà del libro. In tempi recenti ci ha dato pubblicazioni di alto valore fra cui la "Storia dell'illustrazione"; ora ci propone questo "Atlante" studiato e stampato da Ilisso Edizioni con un voluminoso bagaglio iconografico comprendente stampe, incisioni, litografie, xilografie, quadricromie, calcografie, bozzetti, miniature, figurine, cartoline, scenette, il tutto tratto da riviste, giornali, trattati scientifici. Un campionario vastissimo posto a corredo di una serie di saggi che formano un vero trattato sulla illustrazione fin dalla sua nascita e utilizzazione. Un altro validissimo contributo quindi alla storia dell'illustrazione che, come dice la prefatrice Rossana Bossaglia, "è prima di tutto la storia del rapporto fra le immagini e il testo, l'aderenza

di quelle a quest'ultimo". Una decina di saggi che danno valide informazioni e suscitano divertimento nei lettori grazie anche alla stesura garbata del testo. Fra i saggi vorremo segnalare "L'album di Don Abbondio" e "La matita di Ippocrate": il primo relativo alle vicende delle illustrazioni che hanno accompagnato le varie edizioni del romanzo manzoniano, ovvero centocinquant'anni di iconografie de "I Promessi Sposi"; il secondo riferentesi alla illustrazione di medicina fra



progresso scientifico ed evoluzione delle tecniche di riproduzione e di stampa. E qui un doveroso accenno alla cultura veneta s'impone per quanto hanno significato e dato gli stampatori veneziani e i maestri e gli scienziati dell'Università di Padova, da Pietro D'Abano, il cui "Conciliator" stampato a Venezia nel 1548 presenta una xilografia sui muscoli addominali, al Vesalio "destinato ad aprire una nuova era, sia nella storia che nell'illustrazione di anatomia"; a Fabrici Girolamo d'Acquapendente con "il famoso atlante didattico delle *Tabulae anatomicae*".

Un'opera meritoria e sottilmente affascinante che l'autrice dedica ad un illustre archeologo, cioè "al mio papà, Massimo Pallottino". L.M.

ANCORA SU EL SABO, DI CESARE RUFFATO

Non ci fosse l'assaggio dialettale contenuto in *Padova diletta*, che è del 1988, oggi si potrebbe dire, visti i recenti *Paro-*

la pirola (1990) e *El sabo* (1991), che il dialetto, nella poesia di Cesare Ruffato, si è fatto strada attraverso il dolore per la perdita subita nel luglio del 1989 dell'amata figlia Francesca, poco più che trentenne, perché solamente con un linguaggio viscerale poteva essere espresso in profondo il suo tormento e la sua dolenza.

Non si saprà mai del tutto se quel primo accenno poteva e doveva restare niente di più di un omaggio alla propria città, alla propria terra e passato e padre e madre, o se voleva segnare una svolta.

Resta che la svolta è veramente riconducibile al grave lutto, che non ha lasciato, e non poteva lasciarlo, niente come prima. Intanto la ferita è recente, per cui anche l'ultimo libro risente molto della sofferenza, del vuoto, del male provocato dall'amputazione di uno degli affetti più grandi che l'uomo conosca, l'affetto paterno, e per rimando, filiale.

Intanto è prossima una terza prova, *Diabolera*, di cui Ivano Paccagnella già dice qualcosa nella prefazione a *El sabo*: sarebbe stata scritta dopo *Parola pirola* e conterrebbe sostanziose autoriflessioni sullo scrivere poesie in dialetto, oggi - altre, qua e là, ma non sono giudizi sulla scrittura, erano già nei testi che conosciamo. Attizza la curiosità quel ragionare in dialetto sull'uso del dialetto stesso, e in versi, per giunta. Che sia un segno della più sicura coscienza delle possibilità di quel linguaggio, o già un atteggiamento di distacco, di lontananza, forse? Per lo meno dalla novità.

Aggiungo altre considerazioni sul possibile perché della nuova libertà in Ruffato. Sono esclusi ripensamenti sugli esiti ottenuti con la lingua, che più personale, per via dei temi, della polisemia, dei multilinguismi, delle penetrazioni nel mondo tecnologico e nel sapere scientifico, né più coraggiosa, e in un certo senso più "spavalda", non s'incontra. Tutte cose messe in evidenza già nel 1974 da Zanzotto, quando presenta la scelta *Nous e paranoia* sull'"Almanacco dello specchio".

E non può essere stata l'onda fortunata che sta rialzando le quotazioni dei dialettali ad aver mosso Ruffato nel 1988, per il semplice motivo che gli scrittori veneti non sono toccati dal crollo del muro che sino a tutto Pasolini ha tenuto il dialetto nei ghetti dell'emarginazione. Il Veneto continua ad adoperare la gamma delle sue lingue locali senza porre diffe-

renza tra l'opulenza e la povertà, senza che vi sia frattura tra il ceto dirigente o borghese e quello subalterno o proletario.

Dove le parlate locali stanno veramente morendo, ciò che ne resta viene rilevato come prezioso, raro, esotico, elitario. Si dice che la lingua nazionale, a forza di *media* e di generalizzazione, è diventata banale (magari non è esattamente così; forse è più una voce della paura).

Torno a *El sabo*. C'è in questo libro, rispetto al precedente, un approfondimento della pena, come un bisogno di razionalizzarla, di annullare il distacco. L'autore me ne parla così, in una sua lettera: «Dedicato alla mia cara Francesca, è tutto una filigrana di discorsi con lei e con la lingua e voce materna (forse per giungerle più dentro, per suscitare echi inconsci); è scomparsa di sabato ed ora il sabato è per me misticamente ossessivo nelle pulsioni e nell'assoluto ascolto».

Singolare la supposizione che permanga ancora dell'inconscio in chi vede e sa dall'aldilà (certo, anche i defunti sono sulla via di una perfezione che non si completa con l'abbassamento delle palpebre sugli occhi e con l'ultimo respiro). Molto rari, anche, nella poesia contemporanea, i rapporti, con influenze reciproche, tra i vivi e i morti. Colpiscono quelli immaginati da Sereni, colpivano per l'imprevedibilità delle situazioni e delle parole scambiate, il che li rendeva più veri di quanto non cercasse di fare la pura perfezione letteraria. Qui il dialetto è reale, con la figlia, e unicamente con lei; straziante nelle sue pieghe e mai chiarista, per la reticenza di cui si avvolge, e per lo smarrimento che lo trattiene e che ne costituisce il nucleo duro.

Dice: "Me tiro el tuo fluido denso / quello che te me puoi dare, magari / 'na mossa de la fronte alta bastida / un dous ceno de soriso sui oci" [...] (p. 27). C'è un immaginarsi nuovamente padre e ora guida ascoltata: "[...] Babbo la me esistensa xe / 'na gran passion svoda de ogni senso. / E mi a ribaterge de no / che l'enigma de l'altra vita / de qualsiasi segno forse / la morte sa desfare" (p. 30).

La gioventù della generazione anni cinquanta anziché legare alla verde salute dei giochi dell'infanzia le prove della vita che avrebbe potuto essere solare e portare a una maturità cosciente, si è invece scontrata con quelle distorcendose-

ne e distorcendole. Alla fine, purtroppo, molti si sono persi, sino al dispendio totale, sino allo spreco inconclusivo. Non si ha più, come fino a qualche anno fa, l'impressione che pensare e parlare in questo modo sia imbastire un processo di parte. I fatti sono oramai inquadrati.

Terribili gli ultimi versi giudicanti, pronunciati nella divisione dell'io, con la morte nel cuore, con la voce resa rauca ed assente, lontana: "La gioventù nel capio alchemico/ nero svena el sacrificio/ cossi malamente/ da non portarse gnente/ pardelà da contare".

RENATO TURCI

AMELIA BURLON SILIOTTI
UN CAVALLO VENTO
Padova, Panda Ed., 1992.

Sala Rossini del Pedrocchi al limite della capienza per la presentazione dell'ultima raccolta di liriche della padovana Amelia Burlon Siliotti "Un cavallo vento" edito da Panda.

È innegabile che la personalità sia umana che poetica dell'autrice, testimonianza anche dalla sua produzione, raccolta



numerosi estimatori, ben al di là della cerchia di amici e congiunti. Anzitutto nelle poesie della Siliotti appare fondamentale il tema dell'amore, anche nella forma di diario personale o di lettera di viaggio, ma con tale capacità di coinvolgimento da rendere partecipe il lettore di tanta tenerezza.

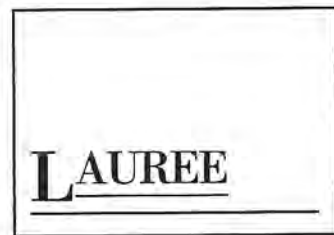
Abbiamo detto tenerezza, ma sarebbe più esatto parlare di slancio, di passione e fervore interiore che, a un certo punto, s'identifica con il titolo stesso della raccolta. Il vento (e la figura mitizzata del cavallo) è la riuscita metafora che rende questa passionalità tutta lirica e intima, che traduce bene sia la forza dell'amore che quella dell'ispirazione poetica (si veda il gioco tra parole *vento/m'invento*). Un amore il suo che sa di oblazione, rigenerazione per-

sonale, abnegazione, talora di panismo (...vorrei essere la notte / per guardarti / e disegnare sulla fronte / tanti beni sogni / e un sospiro lungo / di riposo / Vorrei un cavallo vento / e rapirti lasciando / una nuvola di sabbia dietro / a cancellare l'orma).

Grande l'amore per la sua città, Padova (... O mio ritmo di portici / pieno d'ombra / dove la cadenza / è un fresco dall'arsura / e un gatto impigrisce / dietro l'inferriata).

La peculiarità più interessante della poesia della Siliotti è sicuramente l'attitudine di presentare slanci e tumulti dell'animo con tanta semplicità e schiettezza, senza mai cadere nel retorico o nel verso altisonante. Le sue sono parole d'uso quotidiano, e per questo motivo s'imprimono, con la loro leggerezza, chiare e profonde in chi le recepisce.

GIANLUIGI PERETTI



GIOVANNA GIACOMETTI
**CARTA ARCHEOLOGICA
SU BASE NUMERICA DI
PADOVA ROMANA:
SETTORE
SETTENTRIONALE**

Relatore prof. Guido Rosada, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1990-1991.

Scopo della ricerca, rientrando in un progetto della sezione archeologica del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, è la resa cartografica (scala 1:1000) dell'area di Padova romana a nord della linea costituita dalle vie S. Lucia e Altinate. Superando i limiti propri delle tradizionali carte archeologiche, ma sempre tenendo presenti i vari e utili lavori anteriori, per esempio quelli di Cesira Gasparotto e Giovanna Tosi, l'autrice sfrutta una cartografia recentemente redatta dal comune di Padova e con lodevole cura appronta una cospicua raccolta di schede ricche di ogni sorta di dati, anche di quelli in genere non ricorrenti in studi urbanistici, e connotate da numeri ai quali corrispondono sulla carta simboli grafici o riduzioni in scala dei rinvenimenti.

Gli aspetti più propriamente tecnici del lavoro non si pos-

sono esporre in questa sede, in cui conviene indicare alcuni risultati di maggiore rilievo. Anzitutto si conferma la ben nota difficoltà di mettere in luce i resti della ricca città romana a causa della loro ubicazione sotto gli edifici della città moderna, mentre più agevole è rendersi conto anche visivo della città medioevale; e si può aggiungere che anche nei casi fortunati di uno scavo per esigenze edilizie o stradali il tempo a disposizione degli archeologi per la ricognizione dei manufatti e per le determinazioni topografiche è ridotto, con la conseguenza che fotografie e disegni risultano talvolta non del tutto soddisfacenti.

Va poi ricordata la conclusione dell'ampio capitolo sull'altimetria della città romana confrontata con la situazione odierna: sostanziale persistenza di quote delle varie aree urbane nell'ambito di ciascuno dei due livelli, con qualche eccezione in zona centrale (area fra Duomo, via Dante e fiume; area dell'ex quartiere di S. Lucia).

Per quanto riguarda l'aspetto formale dell'organizzazione urbana alla tesi di coloro che, come la Gasparotto e Vittorio Galliazzo, credono a un impianto urbanistico di genesi romana si deve contrapporre e preferire quella, sostenuta da Guido A. Mansuelli e specialmente da Luciano Bosio, di un'evoluzione naturale da un abitato preromano condizionato dai corsi d'acqua e dotato di tracciati stradali poi riutilizzati e migliorati dal comune romano; e ciò nel quadro di una monumentalizzazione, non priva di scopi propagandistici, databile fra la seconda metà del sec. I a.C. e l'inizio del sec. I d.C. Non si può tuttavia escludere qualche caso di ortogonalità viaria, forse nella zona attraversata dalla via Annia, dove oggi corre la via Altinate. In conclusione: un giudizio definitivo non è ancora possibile.

È piuttosto da segnalare che il metodo cartografico computerizzato e l'indagine altimetrica hanno consentito di arrivare ad alcune conferme interpretative di elementi antichi, ma anche di correggere opinioni inveterate sia per taluni manufatti sia per intere aree. Non è che la nuova metodologia abbia raggiunto la perfezione; e la stessa autrice ne è conscia, quando indica i limiti delle schede relative alla raccolta dei dati o quando giudica non del tutto funzionale per Padova la distinzione tradizionale in ambito cronologico tra fase repubblicana, fase imperiale e fase tardo-antica, com'è dimostra-

to dal caso dell'età augustea che, istituzionalmente imperiale, per vari aspetti non è separabile dalla fase repubblicana. Altre difficoltà vengono dalla disomogeneità tra le relazioni di rinvenimento, dall'imprecisione dei dati offerti dagli scavatori, dall'incertezza sulla precisa ubicazione dei punti di scoperta dei vari resti archeologici e dalla non sempre soddisfacente collaborazione tra studiosi ed enti urbanistici.

La dissertazione della Giacometti rappresenta senza dubbio un contributo di notevole valore e dovrebbe essere attentamente considerata non solo da archeologi e topografi, ma anche dagli organi comunali preposti alla conservazione delle memorie dell'antico passato di Padova.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

ALESSANDRA CATTANI
**L'ICONOGRAFIA
MUSICALE NELLA
PITTURA DEL TRECENTO
A PADOVA**

Relatore prof. Giulio Cattin, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1990-1991.

Come l'autrice fa presente subito nell'introduzione e ampiamente dimostra nel primo capitolo, l'iconografia musicale comprende non solo la descrizione degli strumenti, ma anche loro funzioni e significati entro le varie società e culture nelle quali furono utilizzati e delle quali contribuiscono a chiarire caratteri e costumanze. In tutte le religioni il suono degli strumenti ebbe e ha capacità evocativa delle forze benefiche e repulsiva di quelle malefiche, in evidente connessione con pratiche magiche. La loro forma richiama antichi simbolismi sessuali, a seconda che si tratti di strumenti a cavità o ad asta, e le decorazioni che spesso abbelliscono gli oggetti rispecchiano i diversi mondi culturali e artistici. Specialmente da quest'ultimo punto di vista l'iconografia musicale può definirsi "quel ramo della storia della musica che si occupa dell'analisi e dell'interpretazione del soggetto musicale nelle opere d'arte" (p. 8): compito non certo facile, soprattutto perché gli artisti non di rado deformano le immagini degli strumenti o trascurano di rappresentarne dettagli per altro importanti. Come scienza organica l'iconografia musicale è un prodotto del nostro secolo, ma si dovette attendere il 1971 per l'avvio del "Repertorio Internazionale d'Iconografia Musicale", cui fa

capo, in Italia, un gruppo di ricerca coordinato dall'Istituto di Storia della musica dell'Università di Palermo.

Il secondo e il terzo capitolo dell'interessante ricerca, fondata su personale autopsia documentale e su una valida bibliografia, riguardano il patrimonio pittorico trecentesco padovano, vedendo rispettivamente sui dipinti con soggetti musicali e sui singoli strumenti ivi identificati.

Posto di rilievo nella rassegna detiene la giottesca Cappella degli Scrovegni con il corteo nuziale di Maria, l'annuncio, il bacio di Giuda, il giudizio universale, l'allegoria della giustizia e l'incoronazione della Vergine. Seguono: un'altra incoronazione della Vergine di Pietro da Rimini, originariamente nel convento degli Eremitani, ma ora al Museo civico; una terza incoronazione della Vergine, opera del Guariento passata dalla collezione Czernin di Vienna alla fondazione Norton Simon di Los Angeles; ancora due opere del Guariento nella chiesa degli Eremitani, ossia la vestizione di S. Agostino e il giudizio universale; cinque opere di Giusto de' Menabuoi nel Battistero (con abbondanza di documentazione specifica) e precisamente il Paradiso, il banchetto di Erode in due versioni (affresco e pannello del polittico dell'altare), due scene dell'Apocalisse; tre affreschi di Altichiero da Zevio, dei quali due, aventi a soggetto la Crocifissione e la battaglia di Clavio, si trovano nella cappella di S. Giacomo nella basilica di S. Antonio, mentre il terzo, rappresentante l'incoronazione della Vergine, è nell'oratorio di S. Giorgio; infine la Madonna della misericordia, dipinto di un pittore veneto-emiliano (forse Niccolò di Pietro) che da una collezione privata fiorentina passò, per acquisto statale, al Museo civico a titolo di deposito.

È ovvio che nel secondo capitolo, chiuso da un'appendice sulla raffigurazione dei cori angelici composti non solo da cantori, ma anche da strumentisti, l'individuazione degli strumenti nelle opere pittoriche esaminate s'inserisce in una descrizione interpretativa dei soggetti, sulla quale non è qui il caso d'insistere, trattandosi di questioni assai studiate in una ricca letteratura cui l'autrice è ricorsa costantemente con l'aiuto della prof. Enrica Cozzi.

Il terzo capitolo presenta un aspetto ancora più peculiare del mondo musicale, perché, anche con opportuni raffronti figurativi extrapadovani,

passa in rassegna gli strumenti riprodotti nei dipinti considerati nel precedente capitolo.

L'autrice li elenca in base alla classificazione introdotta nel 1914 da C. Sachs ed E.M. von Hornbostel: idiofoni (triangolo, piatti), membranofoni (tamburo, tamburello, timpani), cordofoni (salterio, ghironda, liuto, chitarra, cister, fidel, viola, ribeca, arpa), aerofoni (piffero, flauto diritto, cornamusa, zampogna, corno, tromba, organo portativo). Di ciascuno dei numerosi strumenti ella richiama le caratteristiche e fornisce essenziali cenni storici.

Nell'insieme il lavoro, pur privo di una conclusione generale sulla musica padovana trecentesca, costituisce un utile repertorio di cui possono approfittare positivamente musicologi, storici dell'arte e ogni altra persona di cultura.

GIOVANNI SILVIO SARTORI



AGRITURISMO A SALBORO

L'Agriturismo è argomento di attualità. Si tratta di una formula nuova per trascorrere le vacanze. Come è noto anche in Italia sono state emanate leggi per favorire questa attività che in certi paesi europei ha raggiunto un grande sviluppo movendo un indotto economico di tutto rispetto. L'Agriturismo consiste nel permettere e nell'incrementare l'ospitalità nelle campagne e la diffusione dei prodotti tipici di una zona.

L'Agriturismo si svolge sotto forma di ospitalità presso nuclei familiari, sia per quanto riguarda il consumo di un pasto o di uno spuntino, e permette nello stesso tempo anche ai privati la vendita diretta al pubblico dei loro prodotti. Non ci dilungheremo sui molti dettagli che rendono queste leggi più complesse e nello stesso tempo più funzionali, ci limitiamo a ricordarne l'essenza e ad indicarne, dove l'agriturismo è diffuso, gli eccellenti risultati. Esso infatti incrementa un turismo altamente qualificato di persone che vogliono realmente godere i benefici dell'ambiente naturale, ed offre all'economia agricola oggi più che mai in crisi un nuovo cespite sicuro, mentre sollici-

ta le famiglie contadine a restare radicate alla loro casa e alla loro terra, invitandole nello stesso tempo a tutte quelle migliorie abitative che i tempi comportano. Infine permette un notevole risparmio alle famiglie che non si possono permettere i lussi di una vacanza tradizionale e costosa.

Vi è di più: l'agriturismo offre soluzioni facili, a breve distanza dalle nostre città, non richiede lunghi, onerosi, ed oggi anche pericolosi spostamenti e sollecita l'apprezzamento e la conservazione dei beni ambientali che sono a portata di tutti e che, nel nostro territorio sono anche quelli di maggiore contenuto culturale.

Tuttavia, nonostante questi chiarissimi vantaggi, la diffusione dell'agriturismo in Italia è molto lenta, per varie ragioni. A causa, innanzi tutto, di una cultura ecologica molto scadente rispetto a quella degli altri paesi europei, anzi, diremmo meglio, per una cultura generale molto scadente; in secondo luogo, talvolta, per la guerra che all'agriturismo fanno gli albergatori ed i ristoranti tradizionali, ed infine per una scarsa coscienza agrituristica degli stessi operatori nel settore. Per alcuni di costoro infatti si tratta di un'occasione per avere soprattutto delle agevolazioni commerciali, e l'agriturismo è solo un'etichetta che nasconde una pura e semplice speculazione economica. Ma il tempo, pensiamo, e la realtà delle cose, sono destinati a fare giustizia. Gli albergatori si accorgeranno che la concorrenza di un vero agriturismo non può incidere che molto



marginalmente sulla loro clientela, e gli operatori si selezioneranno naturalmente. I migliori resteranno e si rassoderanno, quelli che fanno un agriturismo fittizio resteranno indietro o dovranno mettersi in riga.

Per tutte queste ragioni ci sembra di dover segnalare un'azienda agrituristica come quella dei Fratelli De Poli, a Salboro, che ha tutte le carte in regola per fungere da vero e proprio pilota nella nostra provincia. I fratelli De Poli,

noti da tempo immemorabile alla Coldiretti, rappresentanti benemeriti della categoria contadina, esercitano il mestiere di agricoltori da molte generazioni; hanno nel sangue la passione della campagna, ma hanno sempre dimostrato, nelle loro attività, anche la più grande sensibilità ed attenzione a tutte le innovazioni. Sono in altre parole degli agricoltori moderni, entusiasti ed intelligenti, esperti nel loro settore, ed in grado di viverne tutti i valori.

La loro azienda è situata alle porte della nostra città, a Salboro, a ridosso della villa ex-Dolfin che con il suo parco jappelliano costituisce uno dei riferimenti ambientali più interessanti nei dintorni di Padova.

Purtroppo quel parco, che fa parte di una diversa proprietà, dà oggi segni di decadimento che ci fanno molto temere per la sua conservazione. Tutto il contrario invece per gli annessi rustici, da alcuni anni completamente separati dalla villa e abitati, come dicevamo sopra, dai fratelli De Poli. Il corpo principale della loro abitazione è costituito da un edificio porticato che nelle sue parti più antiche risale al Settecento e che restauri recenti hanno reso funzionale ed in grado di ospitare una consistente attività agrituristica, un'attività che trova oggi impegnati non solo i fratelli, che continuano naturalmente anche il loro mestiere di agricoltori, ma anche tutti i giovani della famiglia.

Avendo una produzione propria di frutta ed ortaggi, ed avendo da sempre un allevamento di animali da cortile, i cibi qui consumati, o venduti, hanno la garanzia della maggiore autenticità. Esiste anche un piccolo allevamento di maiali, condotto sempre con criteri artigianali, e quindi questa ineccepibile qualità si estende a tutti gli insaccati e alle altre carni prodotte in una stalla modello che i proprietari fanno volentieri vedere.

Il primo impatto col pubblico, qualche tempo fa, è stato molto felice, e già i proprietari sognano ampliamenti e soprattutto una sistemazione a parco del territorio intorno che renda ancora più gradevole la visita al complesso e l'eventuale soggiorno. Sono tutte iniziative che crescono a misura d'uomo, con quell'equilibrio e quel diretto contatto umano che erano prerogative di altri tempi, da questo punto di vista certamente migliori dei nostri.

Il complesso ha già avuto la

visita di personaggi di riguardo, a cominciare dal sindaco Giarretta, per arrivare al filosofo Rosario Assunto. Il sottoscritto, che in passato ha abitato a Salboro, ha sempre portato dai fratelli de Poli tutti i suoi amici stranieri perché si rendessero conto che anche in Italia c'erano delle cose che funzionavano bene, con l'aggiunta di uno spirito di cordialità e di umanità che erano un tempo la nostra distinzione.

L'avvenire della campagna, la soluzione del sempre più difficile problema delle vacanze e del tempo libero, non può che andare in questa direzione, e per questo abbiamo voluto dedicare nella nostra rivista alcune pagine al tema, anche se solo marginalmente esse sfiorano i consueti argomenti storici di cui ci occupiamo.

CAMILLO SEMENZATO

I TRENT'ANNI DELL'"HOSTARIA DELL'AMICIZIA"

Si era agli inizi degli anni Sessanta quando un gruppetto di amici, raccolti attorno a Toni Babetto, pensò di costituire, così alla buona senza ufficialità e senza tessere, un sodalizio artistico. Erano pittori e verseggiatori in vernacolo. C'era Toni Menegazzo, in arte Amen, disegnatore satirico. Cartellonista e pittore, alla Vigilia di partire per le Americhe donde sarebbe poi tornato per morire nella sua Padova; c'erano due pittori bolognesi legati al Veneto, Giorgio Zannini abile incisore e Ubaldo Gherardini autore anche di piacevoli versi padovani; c'era Bepi Missaglia continuatore della felice vena poetica in vernacolo di Agno Berlese. E infine c'era l'ideatore e coordinatore dell'iniziativa, Toni Babetto, che nel 1962 mise a disposizione la taverna della sua casa in via Crimea destinandola



a sede del sodalizio che prese il nome di "Hostaria de l'Amicissia. Cenacolo di artisti e poeti". Qui, fra le quattro pa-

reti dipinte argutamente dagli amici pittori, due anni dopo, nel 1964, fu lanciato il primo concorso di poesia in dialetto veneto sul tema: "L'arte del magnare e del bevare nel Veneto". La giuria presieduta da Luigi Gaudenzio e composta da Giannina Facco, Gianni Floriani, Luigi Montobbio, Sandro Zanotto e Toni Babetto (segretario) proclamò vincitore la giovane Dina Dinali, autrice di una garbata e fresca "Cansoneta" che piacque molto anche a Biagio Marin. L'"Hostaria" era partita col piede giusto e con tanto entusiasmo anche per l'adesione di sempre nuovi amici che trovavano nel locale un simpatico luogo d'incontro.

Qualche anno dopo avvenne che Toni Babetto trasmigrasse ad Abano Terme. Fra le cose care che si portò dietro vi fu pure l'"Hostaria", ormai diventata creatura prediletta, che trovò sede nella nuova casa in via Don Minzoni 4, in un ambiente più ampio con grande cortile, fiancheggiato da un locale abbondantemente fornito di bottiglie pregiate. Toni suonò la sirena e così gli amici pittori padovani Tono Zancanaro, Fulvio Pendini, Gianni Longinotti, lo stesso Amen ed altri convennero a dipingere scene idilliache sulle pareti del nuovo locale dove un caratteristico caminetto è sempre pronto per ogni evenienza culinaria.

Il numero degli amici si era nel frattempo allargato e il libro degli ospiti andava riempiendosi di firme di personaggi illustri e di artisti di grido. In questa seconda "Hostaria de l'Amicissia" partirono le telefonate per Beverly Hill destinate a smorzare i feroci crampi della nostalgia che assalivano il buon Amen che, rapito nei vortici del mondo hollywoodiano, non riusciva a dimenticare la sua Padova e la cucina nostrana. Qui fu di casa anche Biagio Marin, divenuto amico fraterno di Babetto.

Il Comune di Abano Terme concesse la cittadinanza onoraria a Diego Valeri e a Biagio Marin favorendo così lo "storico" incontro fra i due poeti che da lunghi anni non si vedevano. A consegnare loro gli attestati fu il sindaco prof. Federico Talamini che era, stato allievo di Valeri al Liviano di Padova.

Ripresero quindi i concorsi di poesia dialettale che videro la partecipazione dei poeti più rinomati del Triveneto, giudicati da una commissione presieduta, dopo Gaudenzio, da Giulio Alessi, Diego Valeri, Ugo Fasolo e dal 1982 da Sandro Zanotto. Fra i commissari, nomi di

gran rilievo del mondo poetico: Bortolo Pento, Bino Rebellato e i cari amici scomparsi: Gino Nogara e Marco Pola.

E così fra concorsi di poesia e mostre d'arte d'alto livello nell'annessa Galleria "77" sempre realizzata da Toni Babetto, fra riunioni amichevoli di stampo antico e fra serate conviviali all'insegna dei buoni piatti nostrani, sono trascorsi... trent'anni. Toni Babetto, con i suoi robusti e giovanili 83 anni e con l'animo romantico rivolto agli antichi amici (è rimasto l'unico rappresentante dei cinque fondatori) non vuole lasciare passare il trentennale (1962-1992) senza una degna manifestazione poetica. Ed ecco nascere questo XVII concorso con lo stesso tema del primo "L'arte del bevare e del magnare nel Veneto". Un segno di fedeltà ad una manifestazione che di strada ne ha fatta molta e ad una tradizione, quella della buona tavola, altamente onorata dalle nostre parti.

LUIGI MONTOBBIO

ANDRETTA "GIRA" I CARRARESI

Giovedì 27 Febbraio, presso il Cinema Mignon, è stato proiettato il filmato di produzione della Giunta Regionale del Veneto "I Carraresi nella Padova del Trecento", per la regia di Toni Andretta.

Il cortometraggio fa parte di una serie che riguarda le grandi famiglie del Veneto, dal Medioevo al Rinascimento; entrerà nel circuito della Mediateca per essere a disposizione di scuole o di chi ne facesse richiesta.

Il filmato, che storicamente si affida a fonti scritte antiche e contemporanee, pone l'accento sulla complessa vicenda storica che accompagnò il potere dei da Carrara. Il film, pur disponendo di pochi elementi visivi utili a un racconto per immagini, ricostruisce il clima nel quale il potere dei da Carrara si sviluppò ed approfondisce le vicende interne ed esterne a Padova, in tutti gli aspetti: culturali, storici, artistici.

È di Alberto Papafava dei Carraresi, discendente diretto dei da Carrara, la prima inquadratura; egli illustra le monete e le tessere che componevano la zecca carrarese: segno di vera potenza allora, di grande interesse storico ora. Nelle monete lo stemma dei da Carrara: un carro a cinque ruote. Come questa grossa famiglia rurale aumentò il suo patrimonio, ce lo dice lo storico Sante Bortolami: "Appropriandosi

dei beni della chiesa, dei monasteri, delle abbazie. Secondo l'uso dell'epoca, i Carraresi sfruttarono le sostanze di numerose chiese e monasteri per ampliare il loro potere. Rendite di castelli, palazzi, opifici, varietà di amicizie... questi i punti di forza su cui si reggeva la signoria". Sotto il loro dominio, l'Università di Padova accrebbe la sua importanza stringendo legami con la Sorbona e ampliando i suoi spazi; le arti fiorirono splendidamente per l'opera di illustri personaggi come il Petrarca, Giusto de' Menabuoi, Altichiero, Guariento.

Ma nel trecento, Padova pur vivendo un periodo di benessere economico e culturale era dilaniata da gravi dissidi interni ed esterni. Interni per la divisione tra guelfi e ghibellini, cittadini e contadini, esterni per la lotta tra chiesa e impero e con l'aspro dissidio, insanabile, con la vicina Verona. Il modello repubblicano mostrava cenni di cedimento e gli organi di governo non riuscivano a sedare le discordie. Fu in questo clima di tensione che maturò il passaggio dal regime comunale a quello signorile. Il 25 luglio 1318, in una seduta, viene delegato, per far cessare dispute, Giacomo da Carrara, e nominato difensore del popolo. Ma il passaggio alla signoria avvenne in modo graduale e non violento anche se all'interno della corte che si andava formando, nascevano i primi complotti che porteranno rivalità e sangue tra il popolo e nella casata dei Carraresi. Dopo Giacomo, Marsilio, Ubertino e poi ancora Marsilio detto il "papafava" (mangiatore di fave), Giacomo II, Francesco I e Francesco Novello. È con Francesco I che la signoria inizia una lenta decadenza fino a quando Padova non cadde in mano ai Veneziani.

Il filmato si snoda dinamico, preciso, scrupoloso, chiaro per tutte le età. Nell'affrontare il tema, la difficoltà maggiore è stata di rendere cinematograficamente la storia, per la mancanza di elementi utili ad un racconto per immagini. Si è ritenuto utile coinvolgere i diretti discendenti delle grandi famiglie dell'epoca: Alberto e Marsilio Papafava dei Carraresi, Stefano Dondi dall'Orologio compaiono in alcuni momenti del filmato per raccontare con le loro parole il perché di alcuni avvenimenti o per definire certe particolarità.

Il significato della loro presenza non è solo illustrativo, ma serve in realtà come "fon-

te storica": chi più di loro può servire ad agganciare una realtà passata a quella presente?

Toni Andreetta nasce a Padova nel 1974; frequenta la "Scuola di teatro dell'Università" di Padova e dal 1971 è regista e produttore teatrale. Autore di diversi documentari, ha vinto 4 premi, di cui l'ultimo nel 1990 con "Armeni, Greci, Ebrei a Venezia".

INES THOMAS

MOSTRE

"DUE SECOLI DI UNA CONTEA: GORIZIA" A VILLA CONTARINI

Nelle prestigiose sale di Villa Contarini di Piazzola sul Brenta è aperta fino ad ottobre la grande Mostra organizzata dall'Associazione Culturale Lombardo-Veneto e dalla Fondazione G.E. Ghirardi: "Due secoli di una Contea: Gorizia".

La manifestazione, che si è valse della collaborazione della dott. Maria Masau Dan, direttrice dei Musei Provinciali goriziani e del Museo Revoltella di Trieste, e della prof. Giovanna Ludovico, studiosa di storia isontina, illustra due secoli della Principesca Contea di Gorizia e Gradisca, praticamente il periodo da Maria Teresa a Francesco Giuseppe.

La mostra è suddivisa in quattro sezioni che corrispondono ai quattro saloni della Villa: quadri, stampe, cimeli (tutto il materiale esposto è originale, ricorrendo a perfette copie quando non era possibile fare altrimenti) provengono da musei: Musei Provinciali di Gorizia, Museo del Friuli Imperiale di Ajello, Museo della III Armata di Padova, Fondazione Musicale Città di Gorizia, ecc. - è da colle-

zioni private: Giovanni Coszar, Ave Martini Culot, Gianni Simonelli di Gorizia, GB. Panzera di Cormons, Mario Perco di Lucinico, ecc.

La prima sala è dedicata alla storia goriziana dal '700 all'inizio del '900; sono illustrate le vicende e i protagonisti di questo periodo, Maria Teresa, Giuseppe II, Napoleone, il conte di Chambord, le rivoluzioni e le guerre col Piemonte, per chiudersi con il lungo regno di Francesco Giuseppe.

In questa sala sono anche illustrati alcuni aspetti della vita isontina, come la presenza dell'etnia slovena e la sua affermazione di nazionalità iniziatasi coi primi Tabor degli anni '60, la piccola e politicamente preponderante colonia militare-burocratica tedesca, l'altrettanto piccolo ma economicamente importante nucleo israelita, la funzione della Curia (nell'800, dopo d'Edling, tutti i principi vescovi furono tedeschi o slavi) e del Seminario Teologico Centrale del Litorale, l'attività della gloriosa Ginnastica Goriziana, e così via.

La seconda sala ha per filo conduttore: "Costumi e Tradizione": sono esposti alcuni meravigliosi costumi originali dell'800, una collezione di merletti goriziani, una serie di disegni di antiche carrozze.

La terza sala è invece dedicata all'agricoltura e alla cultura. Nella prima sezione particolare e significativo spazio occupa il Movimento Popolare Friulano di mons. Faidutti che, per la prima volta nella Contea, riuscì ad organizzare le masse contadine dando loro coscienza e responsabilità sociali e politiche. Per la cultura, giornali, libri, manifesti, cataloghi di biblioteche, fotografie, cimeli di personaggi e fatti goriziani che nel secolo scorso onorarono e movimentarono la vita quotidiana isontina.

Infine nell'ultima sala, la Grande Guerra, con documenti e oggetti - dalle divise a un cannone - di questi tragici anni che dilacerarono la Contea, distrussero interi paesi, provo-

carono esodi di popolazione e internamento di civili. Si è cercato, in questa sala, più che privilegiare le battaglie, ricordare la tragedia della popolazione goriziana, un'umanità povera e innocente che pagò di persona e duramente colpe e responsabilità non sue.

NINO AGOSTINETTI

ALESSANDRA URSO ALLA FONTE CREATIVA DI FORMA E COLORE

Si affaccia con personalità parimenti originale e matura una giovane artista che sa già dare soluzioni inedite alle sue ricerche e alle esperienze di una carriera ancora breve.

Alessandra Urso, diplomata alle Belle Arti di Venezia nella sezione pittura, opera in un proprio laboratorio entro il campo del rinnovamento delle tecniche pittoriche, a lei particolarmente congeniali.

Bisogna vedere i suoi oggetti in forma di ciotola, fedeli all'origine quanto liberi da concreta applicazione, nei quali l'estro dell'artista impiega i materiali e i colori con assoluta libertà interiore.

Le sue forme svasate risultano da abbinamenti concreti di ottone o rame con inclusione di stoffa, sulle quali si esercita la fantasia coloristica della pittrice. Il bianco e nero si alterna all'esplosione delle tinte più vivaci, a formare contrasti felicissimi con il metallo, lasciando nello spettatore il senso di una forza artistica insieme arcaica e modernissima.

Lo stesso accade sulle tele, dove si affacciano profili suggestivi e misteriosi a trattare con la composizione sfondi e primi piani coloristici, capaci di fermare l'attenzione e rinviarla ad un deposito autentico di creatività.

Alessandra Urso, che vive e lavora a Carrara San Giorgio, si appresta ad occupare nel contesto dell'arte padovana e veneta, un posto che tra breve le sarà riconosciuto come originale e spettante alla sua inconfondibile vitalità.

ROSA UGENTO

"VIAGGIO AL LEVANTE" 13 ANNI DI PITTURA DI GALEAZZO VIGANO

Domenica 7 Giugno è stata inaugurata a Venezia, all'Ateneo di San Basso, la mostra di Galeazzo Viganò "Viaggio al Levante", patrocinata dal Comune di Venezia, dalla Provincia di Venezia e dalla Regione



Veneto. Sono esposte le sue opere dal 1980 al 1992; circa una cinquantina di dipinti con relativi studi preparatori e motivi ispiranti. Una sezione è poi dedicata ai mirabili strumenti che Viganò s'è creato ed usa.

La prima cosa che va detta, sulla totalità di questa pittura e che, mi sembra, pochi abbiano rilevato, è che questo è forse l'unico, e tra i pochissimi, esempio di arte sacra oggi. E diremo perché. È vero, i motivi ispiratori sono apparentemente profani; paesaggi, ritratti, edifici, elementi naturali. Ma dov'è in tutto questo il mondo del reale? L'occhio filtrante del pittore non è l'occhio fisico, ma un senso trascendente, non intellettuale ma profondamente spirituale, che vede, oltre la massa fisica degli elementi, la loro realtà essenziale. Il mondo in cui noi, viventi, ci muoviamo, la nostra esistenza storica, scandita da una dimensione spaziotemporale, è fatto, costruito in modo tale da darci l'illusione di un'esistenza tridimensionale. Così è perché ciascuno compia nei modi dovuti, l'esperienza del proprio percorso posto tra i due punti di ingresso e di uscita: nascita e morte. Ma questa è appunto l'illusione che ci viene imposta per muoverci nella storia, che è dimensione umana. C'è poi una dimensione storica, non quantificabile, che è quella del sacro, dell'arte, dell'eterno presente, che affiora prepotentemente qua e là fra le trame rigide del reale. È questa quella scelta da Viganò per rappresentare la sua percezione dell'essere, ciò che egli vede attraverso le cose. Una realtà immutabile, perfettamente e indicibilmente bella, dove la bellezza è verità. Vengo questo mondo di uomini, dove solo domina una luce totale e auto-



domina una luce totale e auto-generata, si punta il suo sguardo e pazientemente sottopone il suo braccio e la sua mano al compito di riprodurla. Ora, quale certissimo coraggio e costante caparbieta saranno necessari per questo compito immane? Quali visioni (che Viganò è pittore di visioni contemplate) dovranno esser fatte affiorare attraverso un lavoro di meditazione e ricerca interiore, che non può che durare tutta la vita e assorbire tutta l'energia? Sono le visioni di un'esistenza ultraterrena, che assumono l'aspetto falsamente reale di elementi reali. Ma non inganni questo riprodurre mari, edifici, piante, rocce, anche persone. (Che ritrattista eccellente e temibile, con quel suo lavoro di scavo nei recessi più segreti del suo soggetto!). Questi sono solo i referenti, perché una forma queste essenze la devono pur avere, una forma visibile intendo. In realtà la sua pittura ha un solo, unico soggetto, che si metamorfizza continuamente, dovendo assumere quella forma visibile, in mille aspetti mutevoli e sempre uguali a se stessi: questo soggetto è la luce assoluta. Ma quale valore ha questa luce e come, attraverso quali percorsi, Viganò vi è giunto? (Questo è il viaggio vero, di cui il viaggio fisico per mare sulle rotte verso il Levante è solo una traccia di riferimento).

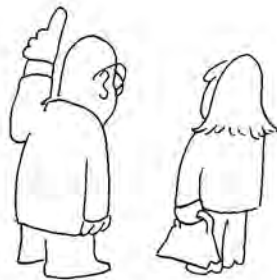
Nelle sue opere fino all'80 dominava l'elemento terra, i colori verdi bruni, le forme e la materia terragne. Insomma Saturno, con la sua naturale connotazione che è quella del tempo. E quindi crepe, fissurazioni, insomma i segni e i guasti dello scorrere del tempo con le sue inevitabili rovine. Diciamo che fino a quel momento la sua pittura è do-



minata da una "meditatio mortis", dal "memento mori" in una sorta di *téchne alupia*, che era per Epicuro la tecnica di liberazione dal timore della morte, attraverso la meditazione su di essa. Quello che io, già altrove, avevo definito per Viganò un esorcismo della morte e quindi del tempo. Compita questa sorta di liberazione dall'elemento terra, è ora riconoscibile nella sua pittura, una dimensione nettuniana. Nettuno governa le acque, si sa, ma non le acque fisiche, bensì quelle dell'inconscio, così come è l'esaltazione della metamorfosi, del lontano, del viaggio mistico. È affiorata quindi ora la sua vera natura, come in una metamorfosi ovidiana, di esploratore al di là del tempo, di dimensioni assolute. La barca è la metafisica aristotelica ed il timone è il pensiero neoplatonico di Dionigi l'Areopagita. I mari che egli solca, trasfigurazione delle rotte levantine, sono quelli della luminosissima essenza dell'essere, del motore immobile, del pensiero che produce pensiero, insomma del sacro. E dunque tutto deve essere immobile in questi "peepholes" sull'infinito. Ma è da qui, da questa dimensione, che lui guarda e dunque quei primi piani che a volte sono anche l'unico elemento figurativo di tavole riempite da mari immobili e cieli inanimati, devono essere illuminati da una luce che è storia, vita. È pur vero che anche quegli elementi che vi compaiono, come pietre dure, conchiglie, gioielli, sono poi delle polarità fortemente simboliche, ma sono anche di molteplice lettura, dei catalizzatori energetici di una pluralità di dimensioni.

Nella produzione di un artista, si sa, vi sono successive tappe, momenti che segnano un passaggio; così, a partire dal '91 è riconoscibile nelle opere di Viganò un momento nuovo e molto importante. È la ricerca di una commistione, di un contatto, di una fusione, tra la dimensione della luce assoluta e quella della luce "storica", insomma di quello che, con termini dianeî, si potrebbe dire un tentativo di conciliare la forma con l'evento. Già questo era evidente nella Pala di Praglia, dedicata ai Santi Antonio e Leopoldo, dove la profusione di pietre preziose ai piedi dei personaggi (e vedremo il significato delle pietre) ha proprio questo fine. Ma

PADOVA, CARA SIGNORA...



— Pensa che ce la farà?

Toloz

molto più intensamente questo avviene nella tavola che, anche nel titolo sottolinea questa volontà: "Evento a Metamaucò". In alto, sull'orizzonte del mare, si gonfia un'onda potente, che sommerge Malamocco, evento storico che cancellò l'abitato e lo sprofondò nel mare. È dunque un vero e proprio evento, un accadimento storicamente puntualizzabile quello che vi viene indicato.

Ma, nel cielo di azzurrite e lapislazzulo, scatta una luna d'oro massiccio e, tra le immote onde del mare, fili d'oro zecchino sono incastonati come bave di luce. Luce assoluta. O altrettanto vale per quella sottile feritoia, che è "L'albero spoglio", su di un fondo d'oro che ha ormai quasi del tutto divorato la tavola dipinta.

Certi colori, a questo contatto ravvicinato, scattano con prepotenza, poiché la luce modifica i valori, quindi la pittura. Tappa naturale di questo percorso è che il fondo ora dilaghi, incontrastato dominatore, così come avviene nell'"Icona", una lastra d'oro massiccio su cui viene steso il

colore. L'effetto è come di smalto, un colore impastato di luce metallica, ad esaltare un mare di oro azzurro colato ed un drappo di rubino.

L'oro zecchino, in foglia e in lastra, è dunque il solo mezzo, quello che i Bizantini già avevano individuato, per solidificare questa luce assoluta. E non solo, anche le gemme, con i loro bagliori coagulati e rapresi, con i loro fulgori di rubino, di smeraldo, di giaietto. Non è quindi capriccioso o snobistico decorativismo, ma profonda necessità quella del loro impiego.

Ora sarà evidente perché affermavo che la sua è pittura sacra: perché si consuma nel rappresentare quel tempo circolare, eterno, sempre uguale a se stesso, che è quello del sacro e che solo si rivela all'uomo attraverso un'epifania. Quel che essa rende all'occhio di chi guarda è questo stupore dei sensi e dello spirito, una silenziosa contemplazione di ciò che non si può dire, ma solo suggerire, per simboli e bagliori di oro incandescente.

FRANCESCA DIANO



“Quale tormento prova il regista quando realizza un film?” chiede padre Messori a Liliana Cavani. “Scenderò più in basso, risponde la regista. Non intendo tanto parlare del fatto emotivo, della spinta romantica che mi accompagna nei vari momenti della realizzazione ideale quanto piuttosto di come viene fatto un film nel senso più pratico. La nascita avviene per stadi o fasi: prima l'idea, poi il soggetto, in seguito il trattamento, la sceneggiatura, la preparazione, la scelta degli attori... e spesso un anno o due passano dall'inizio dell'idea alla realizzazione del film.

Il potere del cinema, continua, è quello di mostrare la fiction come realtà; infatti anche la scena più vera, più suggestiva è in realtà una finzione e lo stile di un regista è riconoscibile dall'inquadratura delle riprese, dalle immagini viste in un determinato modo invece che in un altro”.

Alla fine della sua conferenza la regista fa una digressione sulla critica cinematografica: “L'assenza di un'indagine critica non agevola la comprensione di un film. Forse questo avviene in alcuni cineclub o in particolari sale dove con interessanti dibattiti si approfondisce quello che si vede, e questo di conseguenza produce maturazione del pubblico. Oggi è ancora inesistente la presenza di un filtro culturale che abitui il pubblico a capire un film”.

Una serata difficile ma incomparabilmente profonda. Questa l'impressione generale della conferenza di Mario Luzi, uno dei più grandi poeti italiani del nostro secolo.

Il maestro toscano ha espresso il senso del suo vivere “l'arte per l'uomo” all'interno della poesia.

Attraverso il “verbo”, la poesia giunge all'uomo; ma nemmeno il poeta sa come gli arrivino queste parole che vanno oltre lui. La parola che fa da tramite tra il poeta e l'uomo non è la parola quotidiana, banale, svuotata di ogni significato bensì quella che esprime, anche se solo a brandelli, la verità sull'esistenza.

Per Luzi, la parola del poeta genera altre parole in chi la legge e l'ascolta; si assiste così al prodursi di una “lingua creante” perché le emozioni che la poesia produce si traducono in un nuovo linguaggio.

Il poeta inoltre deve far giustizia delle parole ingannevoli, anche se è molto difficile vivere aspettando parole nuove ed innocenti e distruggere quelle che non servono; il poeta dunque ha un compito delicato perché deve riequilibrare, attraverso la parola, ciò che nell'esistenza si disgrega.

Chi è dunque il poeta, si chiede Luzi?: “Una persona pronta alla meraviglia”.



“Tiene in sé la pittura forza divina”. Così, citando Leon Battista Alberti, inizia a parlare il critico d'arte Gian Alberto Dell'Acqua, che chiude il ciclo di conferenze dell'Antoniano.

Il tema della serata è l'avventura della pittura nel nostro secolo. “A differenza dei miei predecessori, protagonisti in prima persona della forma artistica che venivano a rappresentare — spiega — io non sono un protagonista ma solo un testimone.

In pittura più che nella scultura e nell'architettura si è verificato uno scollamento dalle altre arti. In particolare nell'arte moderna il pittore si è distaccato dalla realtà umana a cui l'arte, soprattutto dell'800, si teneva ancorata. Inoltre, poiché l'arte moderna ha ritenuto la rappresentazione della natura un limite alla creatività dell'artista, ciò ha determinato nello spettatore una grossa difficoltà di interpretazione”.

Il critico introduce il pubblico ad un'affascinante lezione di arte moderna attraverso una serie di diapositive.

Davanti ai nostri occhi compaiono per prime le tele di Renoir che fa da trampolino con l'arte contemporanea. Pur legato alla verità ottocentesca, in lui c'è già un modo nuovo di fare pittura. Di seguito, Cezanne, che si

sforza di creare col quadro una realtà parallela alla natura; Van Gogh, che non vuole costruire un'immagine ordinata; Matisse che inizia la pittura fondata su armonie cromatiche. Con Picasso l'arte si stacca dal comune concetto di bellezza per diventare bellezza puramente stilistica. Egli inizia anche la rottura con la prospettiva: è il cubismo, che scompone le forme e le ricompona a piacimento. Accanto al cubismo si sviluppa il futurismo, che è ricerca di movimento. Con Kandinskij inizia l'astrattismo: “la forma — dice il critico — lega e imprigiona la personalità del pittore”. Si passa quindi a Mondrian, a De Chirico, a Chagall, a Pollock, all'Informale (siamo alla fine della seconda guerra mondiale). Dopo il '60 è sorta la crisi della pittura. “Il panorama — conclude il critico — è dunque di uno sconcertante pluralismo, per cui è difficile distinguere ciò che è autentico da ciò che è ripetitivo. Un solo auspicio possiamo fare: che continui ad esprimere i valori umani”.

