

PADOVA

e il suo territorio



ANNO XV

86

AGOSTO 2000

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

5

Editoriale

6

Nuovo Museo Diocesano di Arte Sacra a Padova

Claudio Bellinati

8

Pittura del Seicento a Padova: nota su Luca Ferrari da Reggio

Vincenzo Mancini

12

I cori lignei delle chiese di Padova

Silvia Tomain

16

La pala di Santa Teresa nel Duomo abbaziale di Piove

Paolo Tieto

18

La veduta del Prato della Valle di Francesco Piranesi

Renato Finesso

20

Lo zuccherificio di Pontelongo

Lucia Vendemiati e Maria Teresa Vendemiati

26

Il vino come modello antropologico in Ruzzante

Sergio Giorato

29

Giovanni Antonio Dalla Bella, fisico padovano fautore della nuova chimica

Virgilio Giormani

31

Oreste Cimoroni, un prefetto urbanista a Padova

Giuliano Lenzi

34

Dieci spettacoli di prosa (e uno anche musicale) al Teatro Verdi

Giorgio Pullini

39

Parole padovane

a cura di Manlio Cortelazzo

40

Rubriche

51

Osservatorio di Padova e il suo territorio

54

PadovaCultura

PADOVA

e il suo territorio

Presidenza

Dino Marchionello

Direzione

Luigi Montobbio (dir. resp.), Giorgio Rocconi,
Camillo Semenzato, Paolo Baldin

Redazione

Giuseppe Iori, Luciano Marbiato,
Luisa di San Bonifacio Scimemi, Gabriella Villani, Mirco Zago

Segreteria

Renata Barzon, Teresa Perissinotto

Consulenza culturale

Antonia Arslan, Sante Bartolani, Andrea Calore,
Pierluigi Fantelli, Claudio Grandis, Salvatore La Rosa,
Giuliano Lenzi, Luigi Mariani, Ruggero Menato,
Gustavo Millozzi, Gilberto Muraro, Giuliana Pisani,
Gianni Sanson, Cesare Scandellari, Giorgio Segato,
Paolo Tieto, Rosa Ugento, Roberto Valandro,
Pier Giovanni Zanetti

Enti e Associazioni economiche promotrici

Amici dell'Università, Associazione Comercianti,
Unindustria Padova,
Azienda di Promozione Turistica,
Banca Antoniana Popolare Veneta, Camera di Commercio,
Comune di Padova, Ente Fiere di Padova, Ente Parco Colli,
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo,
Provincia di Padova, Unione Provinciale Agricoltori,
Unione Provinciale Artigiani, Università di Padova

Associazioni culturali sostenitrici

Amici del Museo, Amici della Musica,
Associazione Culturale Artistica Città di Padova,
Associazione "Lo Squero",
Associazione Italiana di Cultura Classica,
Associazione Lombardo Veneto, Casa di Cristallo, A.V.O.,
Comunità per le Libere Attività Culturali,
Consulta Femminile del Comune di Padova,
Convegno Maria Cristina, Fidapa, Gabinetto di Lettura,
Gruppo del Giardino Storico, Gruppo "La Spacola",
Gruppo letterario "Formica Nera",
Italia Nostra, Istituto di Cultura Italo-Tedesco,
Progetto Formazione Continua, Società "Dante Alighieri",
Storici Padovani, UCAI, Università Popolare, U.P.E.L.

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Editore e stampatore

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

Direzione, redazione, amministrazione

35137 Padova - Via Mantova, 4 - Tel. e Fax 049 87.50.550
c/c.p. 17772351 «La Garangola» - Padova

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo 2000: L. 35.000

Un fascicolo separato: L. 7.000

Sped. in a.p. - 45% - art. 2 comma 20/B legge 662/96

Filiale 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. Per loro conto, gli autori si assumono la totale responsabilità legale dei testi proposti per la stampa; eventuali riproduzioni anche parziali da altre pubblicazioni devono portare l'esatta indicazione della fonte. I manoscritti, le foto ed i disegni, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

In copertina:

Facciata del Duomo di Padova e del suo battistero. Sulla sinistra il "cubo" del palazzo vescovile, che ospita il nuovo Museo diocesano di arte sacra (foto di Matteo Danesin).



*L*o aspettavamo da anni questo museo diocesano, per molteplici ragioni. Innanzi tutto perché la sua esistenza ci assicurava sull'attenzione che il clero avrebbe posto sul suo patrimonio artistico. Abbiamo assistito in passato ad una depauperazione di questo patrimonio che sembrava inarrestabile e che ci dispiaceva profondamente non solo perché essa rappresentava un rilevante danno economico, ma soprattutto perché per noi essa era l'indice d'una sottovalutazione del valore storico e religioso che quel patrimonio aveva. Era per noi assai triste vedere come la Chiesa rinunciassse quasi con indifferenza ai suoi valori del passato, alla sua storia sofferta e gloriosa, alla sua stessa identità. La perdita di un quadro, di un altare, di una cappella non rappresenta soltanto una perdita estetica, ma un'offesa alla cultura e quindi all'essenza stessa della religione. Ci si è finalmente accorti di questo e per lo meno in futuro i valori estetici, sociali e morali di un'opera d'arte saranno tenuti in maggiore considerazione.

Volevamo inoltre un Museo Diocesano perché sentivamo che esso avrebbe caratterizzato e valorizzato un complesso culturale di prim'ordine, quello gravitante intorno al Duomo, al Battistero, allo stesso palazzo vescovile e avrebbe costituito un altro polo di attrazione per i visitatori di Padova, fossero cattolici o di altre fedi, dando veramente corpo a quel senso di universalità che la Chiesa stessa vuole fare suo.

Naturalmente siamo solo agli inizi e tanti altri problemi di gestione dovranno essere superati. Ma Mons. Bellinati, a cui va la nostra riconoscenza perché sappiamo con quanto calore ha patrocinato questa iniziativa, non sarà solo, gli saremo sempre vicini, consapevoli di combattere con lui una battaglia non solo di civiltà, ma anche, per molti di noi, di autentica Fede.

C.S.

NUOVO MUSEO DIOCESANO DI ARTE SACRA A PADOVA

CLAUDIO BELLINATI

La valorizzazione di un ingente patrimonio storico-artistico, proveniente da numerosi luoghi di culto della diocesi, nel vescovado recentemente restaurato, rende omaggio alle parole di Giovanni Paolo II agli artisti: "La bellezza è cifra del mistero".

“I have a dream”. Fino dal 1973 c'era chi sognava di avere uno spazio, entro il quale raccogliere a tutela molte opere d'arte pericolanti nelle chiese; offrendo non solo riparo, ma conservazione e valorizzazione a un patrimonio artistico fra i più cospicui della diocesi.

Si trattava di mettere a disposizione uno spazio, nel quale soprattutto le nuove generazioni potessero sinteticamente appropriarsi della documentazione storica, che sta alla base della “memoria artistica”. Sappiamo che se cade la memoria, cade anche il presupposto per la conoscenza e la valutazione di una civiltà. Ora la civiltà cristiana della diocesi è ampiamente documentata nelle opere d'arte. Talvolta illeggibili, talvolta bisognose di un restauro scientifico; ma sempre preziose, per un definitivo apporto.

Nacque così, in prossimità del Giubileo, il grande disegno da attuarsi nelle inabitate e solenni stanze del vescovado. E qui va dato atto alla munificenza dell'Arcivescovo, che ha messo a disposizione preziosi spazi; compreso lo stupendo “Salone dei Vescovi”, illustrato dalla perizia di Bartolomeo Montagna (1504) e dalla compendiosa iconografia storica dei vescovi padovani ad iniziare da san Prosdocimo fino al card. Carlo Agostini, Patriarca di Venezia.

È giusto pertanto spendere una parola sul contenitore di tante opere d'arte, che nella sua monumentalità (il grande Salone dei Vescovi è sconosciuto alla maggior parte dei padovani) offre innanzitutto splendida testimonianza architettonica di ciò che seppero pensare e attuare vescovi di eccezionale cultura ecclesiastica e umanistica, quali Jacopo Zeno e Pietro Barozzi, in età rinascimentale.

Il restauro ha portato alla scoperta di una “Cappella di san Massimo”, antecedente al 1437 (dipinta da Giovanni d'Alemagna?) e alla sistemazione della “Cappella di santa Maria degli Angeli” (1494); sulla preziosità della quale spenderemo più innanzi una parola.

A questo punto è doveroso accennare a chi si è preso a cuore questo prezioso restauro. Mentre nell'ambito ecclesiastico dobbiamo ricordare (oltre il Vescovo) la collaborazione di mons. Mario Morellato, vicario generale, di mons. Tosetto, direttore dell'Ufficio amministrativo, di molti Parroci, che su autorizzazione della Soprintendenza accondiscesero al “deposito tempora-

neo” delle loro opere nel Museo Diocesano, per la Soprintendenza un grazie sentito va alla dott. Giuliana Ericani, all'arch. Guglielmo Monti, alla dott. Anna Maria Spiazzi e alla prof. Giordana Canova Mariani, che, oltre ai consigli, hanno scientificamente corredato di testi esaustivi la Mostra; con la fattiva presenza del direttore, dott. Andrea Nante e la collaborazione della dott. Paola Zampieri e del sig. Leopoldo Nicolé.

La redazione artistica è frutto della attiva esperienza e della intelligente attuazione degli architetti Claudio Rebeschini e Guido Visentin, con i collaboratori. Il loro progetto ha permesso di offrire uno splendido “contenitore” agli oggetti del Museo Diocesano, ricavando da un autentico “scantinato” le spaziose “Gallerie” dedicate a san Prosdocimo; e quindi abbellendo di nuovissime bacheche (munifico dono della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo) il Salone di mezzo, intitolato a san Gregorio Barbarigo; e infine, creando con la nuovissima pavimentazione una adeguata fruizione del “Salone dei Vescovi”, attorno al quale si snodano una dozzina di sale, con gli oggetti più significativi per una “Mostra d'Arte Sacra” della Diocesi di Padova, che parte dal secondo millennio (il primo sarà oggetto di una prossima mostra del Paleocristianesimo a Padova, come documentazione scientifica di un periodo diacronico della storia ecclesiastica e civile della diocesi).

Seguendo i pannelli (ma ogni gruppo avrà una propria guida), redatti con un sommario in lingua inglese, i visitatori, soprattutto se costituiti da scolaresche (i cui maestri avranno in precedenza partecipato ad appositi Corsi di informazione) potranno ammirare una prima sala, arricchita da pochi oggetti: un crismino (sec. X) una *croce processionale* del 1228, di proprietà del Capitolo della Cattedrale (a proposito sono molti gli oggetti che il Capitolo ha autorizzato di porre in mostra dal suo Tesoro); una *coperta* di Evangelionario (sec. XII).

La seconda e la terza sala rendono omaggio all'importanza storica del Trecento nella città e diocesi di Padova. Oltre la famosa *Croce del vescovo* Ildebrando Conti († 1352), è collocata una statua in marmo di *Madonna e Bimbo*, che richiama l'artista delle cinque statue in pietra, poste sopra il mausoleo del card. Zabarella, in cattedrale: Rolandino di Francia.

Ma l'*acmé* del Trecento è dato dalle splendide tavole di *Nicoletto Semitecolo* (sec. XIV), che intendono



Coperta di Evangelionario proveniente da Monselice (sec. XII).

illustrare il martirio di san Sebastiano, il protettore (con san Rocco) contro le pestilenze, così frequenti a Padova.

Il Quattrocento conosce a Padova l'opera di un insigne maestro: Francesco Squarçione. Di un suo allievo, Giorgio Chiulinovic, la mostra presenta due magnifiche tavolette, con i santi Ludovico di Francia, il nostro sant'Antonio, san Francesco e san Girolamo (non sant'Antonio abate, come si credeva finora).

Il Cinquecento annovera soprattutto la riscoperta della "Cappella di santa Maria degli Angeli", così chiamata per via dei tre arcangeli, che appaiono nella magnifica tavola della *Annunciazione* (fine del Quattrocento). La cappella risponde alla suggestiva impostazione teologica, voluta dal vescovo Pietro Barozzi, che si ispira al "Credo apostolico" (sul quale è impostato teologicamente anche il nuovo presbitero della Cattedrale). Alla sequenza dei quattro evangelisti e dei quattro dottori della Chiesa si fa seguire la serie dei dodici apostoli, tratta dalla "Leggenda aurea" di Jacopo da Varazze (sec. XIII). Al Cinquecento appartengono pure le due formelle in bronzo di Tiziano Aspetti (1592) che illustrano il martirio di san Daniele, provenienti dalla restaurata cripta della cattedrale (interessante sistemazione di spazi preziosi, già realizzati nel sec. XVI).

Tra gli oggetti del Seicento, in gran parte provenienti dal lascito del vescovo Marc'Antonio Corner (fratello di Federico, il fondatore dell'Accademia dei Ricovrati, oggi Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova), appare una *Madonna e Bimbo, con san Giovannino*: bellissimo dipinto, attribuito recentemente da Vittorio Sgarbi a Lorenzo Lotto. L'opera potrà meglio rivelare la sua autenticità dopo un accurato prossimo restauro, patrocinato dalla Soprintendenza.

Di grande importanza religiosa e civica è la sala dedicata alla memoria di san Gregorio Barbarigo, dove troveranno posto assai presto (a restauro ultimato) l'u-



Museo diocesano d'Arte Sacra Il martirio di san Daniele (tavoletta in bronzo, 1592).

mile cattedra lignea e un insieme di piccoli, ma interessanti oggetti che appartenevano al santo Vescovo: come il libretto dell'*Imitazione di Cristo*, fedele compagno del Barbarigo nei suoi lunghi viaggi, soprattutto verso l'altopiano di Asiago.

Infine, accanto alla emblematica esposizione di alcune *tavolette votive*, simbolo di una vivace fede popolare, si possono ammirare splendidi paramenti liturgici, in gran parte provenienti dalla cattedrale. Così, lo spettatore uscendo, porta con sé una esaustiva cognizione del patrimonio storico/artistico della diocesi e una concreta visione di quanto ha affermato Giovanni Paolo II agli artisti: "La bellezza è cifra del mistero".

Il museo è stato inaugurato il 23 marzo del corrente anno. Si visita su prenotazione.

Dal prossimo anno scolastico il museo diocesano sarà aperto anche alle scolaresche, previo accordo con le competenti autorità scolastiche. Ma prima verranno organizzati brevi corsi per maestri e docenti, persuasi - come siamo - che la loro preparazione è valida garanzia per un fruttuoso incontro culturale con gli alunni della città e diocesi.

□

Il Salone dei Vescovi, dopo la recente pavimentazione.



PITTURA DEL SEICENTO A PADOVA: NOTA SU LUCA FERRARI DA REGGIO

VINCENZO MANCINI

Considerazioni sul pittore reggiano all'inizio della sua presenza in città e i primi lavori per la committenza locale. Il dipinto di Francesco Zabarella commissionato dai discendenti del celebre cardinale durante il rifacimento della cappella gentilizia nel Duomo di Padova.

La recente apparizione nelle librerie della monografia sul pittore Luca Ferrari di Reggio a cura di Massimo Pironcini e collaboratori offre il destro per sottoporre a riesame alcuni aspetti della sua attività di artista diviso, come ben si sa, tra la città natale e Padova¹.

Il testo che segue (e ogni futura estensione) non si deve intendere come una forma di implicita e parziale recensione a un volume non privo di meriti, quanto come una postilla a margine di uno dei non pochi nodi insoluti che – nonostante il progresso di conoscenza sempre (o quasi) connesso alla messa in circolazione di un studio sistematico – ancora riserva la sua fortunata carriera padovana.

Occorre riconoscere subito l'impossibilità di eludere interrogativi e dubbi non appena si tocca l'argomento. A quando risale la prima presa di contatto di Luca con Padova? Il 1632 siglante le più antiche prove del suo attestarsi nella città antoniana non rappresenta un estremo inamovibile, specie se si considera la data del contratto di matrimonio (rogato nel novembre ma, quasi sicuramente, preceduto nel tempo dalle pubblicazioni in osservanza delle decretazioni conciliari) con Elisabetta Mercati, una fanciulla padovana che non sarà stata di certo conosciuta il giorno prima². Senza contare che quel passo lascia intuire l'intenzione di istituire un rapporto stabile con una località, una volta intessuta una rete di affidabili relazioni e di amicizie, a garanzia di futura carriera. Ne conseguirebbe una anticipazione dell'approdo almeno al 1631 se quello non fosse l'anno che vide Padova stretta nella morsa dell'epidemia pestilenziale "delle più crudeli"³. Dando per scontato che nessun individuo di buon senso avrebbe corso il rischio di fare ingresso nella città liviana nel momento di massima recrudescenza del "mal contagioso", si deve pensare che il pittore vi si trovasse almeno dall'anno precedente, o già da prima, e che qui fosse sorpreso dalla calamità.

Viene a cadere così l'*opinio communis* che individua nella prospettiva di reintegrare i vuoti prodotti dalla pestilenza nelle file degli artisti padovani il motivo della comparsa di Luca. Del resto, è frutto dell'esagerazione di qualche studioso moderno l'immagine di una città privata di talenti. L'unica perdita di rilievo per Padova infatti fu quella di Pietro Damini (essendo stato

l'altro pittore defunto in quella circostanza, il veronese Gaspare Giona, frescante di modesta caratura con scarsa dimistichezza in apparati chiesastici e nel ritratto)⁴. Oltretutto, in quel cupo clima di morte l'offerta di lavoro deve essere stata piuttosto ridotta, in quanto la tendenza era probabilmente quella di procrastinare a tempi migliori (almeno alla metà del decennio) le spese per altari e mausolei.

La stanza di Luca a Padova potrebbe essere più credibilmente messa in relazione alla contemporanea presenza in zona di nobili e uomini di stato emiliani (e il Pironcini fornisce su questo punto qualche indicazione ulteriormente articolabile, ove si tenga conto, ad esempio, della residenza padovana di "Luigi Fontanelli Nobile di Regio" nel 1650⁵). Andrebbe attentamente vagliata anche la possibilità di fare dipendere la venuta e poi la rapida ascesa di Luca non tanto dalla diminuita concorrenzialità delle botteghe locali, quanto da un trapasso di idee e gusti, una modifica di ideali estetici circoscritta a un elitario e acculturato gruppo di mecenati, agli occhi dei quali artisti di educazione tardomanieristica come Giambattista Bissoni, e forse lo stesso Damini, avrebbero comunque finito per perdere fascino, anche se ancora in vita. Non è detto infatti che la decisione presa nel 1635 dai Papafava di San Giovanni delle Navi (i fratelli Lionello e Giacomo) di affidare al Ferrari la realizzazione del grandioso telero commemorativo della cessazione della peste – già nella cappella sotto il loro patronato nella distrutta chiesa di Sant'Agostino e oggi della Cassa di Risparmio cittadina – sia stata la semplice risposta alla difficoltà di reperire sulla piazza uno specialista in questo genere di scene narrative, dopo che, nel 1634, era scomparso anche il Bissoni, già in passato in rapporto con i due nobili padovani⁶.

Il pittore di Reggio è via via richiesto da membri di alcune delle maggiori casate padovane di antico lignaggio (quelle che contano da sempre a capo del consiglio cittadino): i de Lazara, i Dondi Dall'Orologio, i Selvatico e i citati Papafava. Si conosce ancora troppo poco sulle propensioni ideologiche e culturali dei principali patroni di Luca (gli stessi clienti dell'altro immigrato dalla città di Reggio, l'architetto e pittore Lorenzo Bedogni) per trarre qualche conclusione circa l'esistenza alle spalle del pittore di un coeso gruppo sociale



1. Luca Ferrari, Il cardinale Zabarella ai piedi del Crocefisso fra i santi Francesco e Antonio. (Duomo di Padova).

dalle idee avanzate favorevole all'apertura di Padova verso manifestazioni culturali extracittadine, purché non espressione della capitale marciiana?

Tra i sostenitori della prima ora vanno annoverati anche gli Zabarella di San Francesco, nella figura del conte Giacomo Zabarella, fautore dell'invito al Ferrari a dipingere la paletta con la *Crocefissione e santi* per l'ara dell'illustre avo Francesco Zabarella nel Duomo cittadino⁸ (fig. 1). L'anomalo incarico si immagina espresso nei termini di richiesta informale rivolta da un reputato maggiorenne a un artista di certo non sconosciuto o, comunque, già entrato nella familiarità di amici e corrispondenti⁹. A differenza dell'omonimo Giacomo di Francesco, noto genealogista e storico, a Giacomo di Leonida Zabarella, scomparso nel 1656, non si attribuiscono interessi e meriti in campo culturale¹⁰. Non può che essere quest'ultimo, in ogni caso, lo Zabarella messi in contatto con il pittore reggiano nella circostanza, in quanto esponente del ramo familiare che seppelliva i propri defunti nella cattedrale "in Sacello Zabarellorum"¹¹.

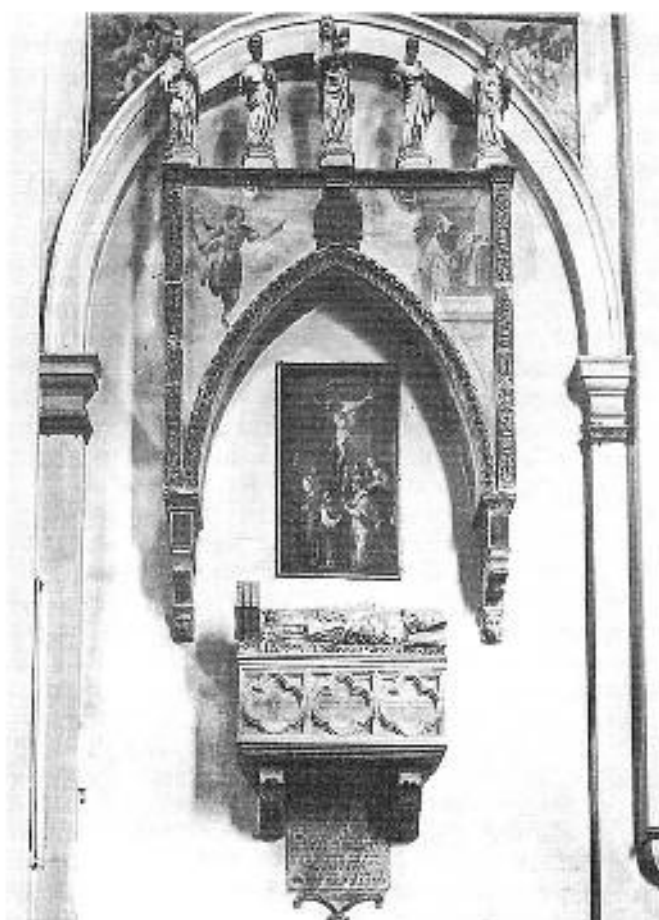
Visto il genere della prestazione artistica, difficilmente la si può pensare preceduta dall'iter normale per una commissione chiesastica.

Per rendersi conto di ciò è utile ripercorrere la vicenda dall'origine, vale a dire dall'erezione del mausoleo Zabarella nella cattedrale. Alla morte di Francesco Zabarella, nel 1417, si provvede ad innalzare nella cattedrale una tomba degna del grande prestigio acquistato in vita dal defunto cardinale, vescovo di Firenze e professore di diritto canonico presso lo Studio¹². Su una parete nella capella, intitolata dal 1441 alla Beata Vergine Maria dei Miracoli, giuspatronato della casata padovana, va a appoggiarsi il sarcofago pensile sor-

montato da un arcossolio ogivale con cinque statue di santi dottori della chiesa e una iscrizione commemorativa¹³ (fig. 2 e 3). Solo più tardi (forse nel secolo seguente) la zona di parete sottesa dall'arco riceve ad affresco l'immagine del Cristo crocefisso con il ritratto dello Zabarella adorante tra i santi. Testando nel 1629, il vescovo di Padova Pietro Valier, "prelato di riguardevoli condizioni, che al mondo son ben note", dispone il legato di una forte somma per la rifabbrica della cappella, nominando esecutori della sua volontà i canonici della cattedrale. Inizia a questo punto un braccio di ferro tra i canonici, "huomini assai superbi", impegnati a promuovere il rinnovo della capella e più in generale di quella parte del tempio, e la famiglia Zabarella, caparbiamente arroccata nella tutela dei diritti giurisdizionali e insieme nella salvaguardia delle memorie familiari stratificate in quel luogo: ferma difesa che non può non adombrare anche un gesto di campanilistica opposizione alle pretese veneziane (sostenute dai canonici appartenenti al patriziato lagunare sempre più numerosi in un organo ricco di importanza e disponibilità finanziarie) a discapito degli antichi privilegi prerogativa delle prosapie locali¹⁴. Purché i lavori potessero avere inizio, il capitolo non si mostra contrario a venire incontro alle esigenze dei nobili padovani. Iniziano così le trattative. Il 13 marzo 1633 gli Zabarella sottopongono al capitolo "uno schizzo d'istruimento" esponente "le condizioni senza le quali non intendono d'assentire alla demolitione della Capella vecchia, né alla costruzione della nova"¹⁵. Sulla base della documentazione successiva si capisce che soprattutto una è la preoccupa-

2. Il monumento a Francesco Zabarella (da una incisione da G. Vedova, Memorie intorno al cardinale Zabarella, Padova 1829).





3. Il monumento al cardinale Zabarella, così come ora si presenta nel Duomo di Padova.

pazione degli Zabarella: si vuole che nella capella non siano poste altre armi e memorie, massimamente quelle del Valier. Le due parti stentano a raggiungere un compromesso, se nel capitolo del 24 aprile 1634 la discussione verte sul ritardo nella partenza dei lavori a causa delle "dilatationi ch'andavano i signori Zabarella interponendo"¹⁶. Viene dato pertanto mandato a due deputati di persistere nelle trattative e "proseguire il negotio in ogni maniera".

Il 3 settembre dell'anno successivo l'organo consultivo rinnova l'incarico a due deputati "pro tractanda cum domibus de familia Zabarella occasione fabricae capellae novae Beatae Mariae Viriginis"¹⁷, e questi così ragguagliano i canonici sullo stato delle cose: "Havendo referto in questo Venerabile Capitolo Monsignor conte Gabriel Capra e Monsignor Giacomo Salla nostri canonici che di già sono sopite tutte le difficoltà che vertivano con la famiglia Zabarella d'intorno la fabrica della nova Capella della Madonna in questa nostra chiesa, però l'anderà parte che delli signori Canonici già eletti per questo Venerabile Capitolo sopra detta fabbrica sij subito fato dar principio a questa Santissima opera quale non si habi mai da interromper per qual si voglia causa sino all'intiera perfetione della detta Capella; Altare, pavimento et ogni altra cosa necessaria se non in quanto porterà e rechiederà la buona costruzione della fabrica stessa. E le memorie della famiglia Zabarella c' hora si levarono s' habino da conservar in luogo decente e sicuro e quanto prima che li periti stimerano esser tempo proprio debano reporsi sopra i muri della nova Capella, dovendo lo stesso

osservarsi anco della figura et immagine del Sig. Cardinale Zabarella, quando però secondo il parere et peritia delli medesimi si potesse tagliar il muro tra l'Arca e il volto dov'è dipinto et in questa maniera levar comodamente detta figura, quali operationi sian fate a spese della commissaria Valiera et con l'intervento delli signori Zabarella, così nel levar come nel ripor dette memorie et che doverà effettuarsi anco nel trasportar le sepolture et ossa di codesta fameglia"¹⁸.

Può dirsi dunque raggiunto l'accordo sulla destinazione delle "memorie". Qualche giorno più tardi, il 12 settembre, viene aperta l'arca contenente il corpo del cardinale¹⁹. In questa sede interessa però evidenziare, negli atti dei canonici, come, inizialmente, la controparte avesse preteso lo stacco dell'antica effigie a fresco mediante il taglio del muro sottostante, pur rimettendosi, quanto alla fattibilità dell'operazione, al parere di non precisati periti, probabilmente dello stesso perito Andrea Almerigo. È scontata la risposta negativa degli esperti, se Giacomo Zabarella ripiega sulla soluzione di far riprodurre su tela l'affresco prima della sua distruzione con l'abbattimento delle strutture murarie della cappella. Dobbiamo immaginare, allora, Luca da Reggio impegnato a lavorare in gran fretta davanti alla parete quando già intorno a lui dovevano fervere i preparativi per l'atterramento.

Nel febbraio 1636 nulla più resta in piedi, se si stila l'inventario degli argenti (che saranno venduti per finanziare i lavori) della "capella vecchia hora demolita per fabricarsi la nova"²⁰. I lavori di ricostruzione procedono a rilento a partire dal 1639²¹, interrompendosi anche a causa della penuria di fondi²². Solo nella Pasqua del 1641 l'opera può dirsi condotta a "perfetione"²³. Dalla vicenda, come si è venuta ricomponendo sui documenti consultabili e sulle fonti, spicca un dato di interesse: l'avvenuta demolizione della cappella sul finire del 1635. Ne consegue la probabilità di una cronologia non molto spostata in avanti per la replica di Luca. Anche nel caso in cui il pittore avesse fatto appena in tempo a provvedersi di una memoria grafica dell'originale, riservandosi di attendere alla trasposizione pittorica più tardi nel suo studio, non sembra logico prevedere una dilatazione dei tempi di consegna fino al momento dell'inaugurazione della nuova cappella, vista l'attenzione degli Zabarella per la salvaguardia dell'antico monumento, da solo capace di ribadire nel presente il prestigio della famiglia.

Stando così le cose, il dipinto finirebbe per essere uno dei primi prodotti dal Ferrari a Padova. La credibilità di una anticipazione della cronologia più accreditata²⁴ va messa alla prova sul campo della periodizzazione dei testi pittorici che danno corpo al secondo tempo padovano, sulla base del più recente indirizzo critico espresso nella monografia.

Nell'esaminare il catalogo i problemi e gli interrogativi non mancano; e non si pretende di risolverli nel contesto di questo primo approccio all'argomento. Perduta la decorazione sulla navata dell'oratorio di Palù, fatta eseguire da Giovanni de' Lazara nel 1642 (a quanto sembra, un "cielo" con quadrature illusorie e "sfrondi" di pretto gusto emiliano), e messa tra parentesi, per il momento, la datazione della pala sull'altare maggiore dello stesso edificio²⁵, il punto fermo è costituito dagli affreschi sopravvissuti nella cupoletta del medesimo oratorio, non precedenti il 1640²⁶. Di tutt'altro spirito la pala di Chirignago, datata 1641, che è opera già pienamente inserita nel clima culturale della

città liviana, nel senso che si mostra sensibile e ricettiva verso una delle scene sacre più moderne e innovative pubblicate a Padova nel decennio precedente: il grande telerò dell'Assunzione della Vergine dipinto da Pasquale Ottino per il convento di San Giovanni da Verdara. È la retorica esaltata in senso drammatico degli apostoli di Ottino a suggerire l'intensa gesticolazione sullo sfondo di cielo contrastato del S. Bartolomeo Bernardi dal profilo sfuggente visibile nella pala di Luca²⁷. Al 1642/3 potrebbe risalire la pala di Castelbaldo, ora avvicinata plausibilmente a quella di San Tommaso Becket, datata 1642²⁸; mentre non si vede come legare allo stesso nodo stilistico la pala di Villa d'Este, impaginata secondo un gusto classicistico degno del Varotari della pala già a Santa Maria dei Servi e ora al Conservatorio Marcello a Palazzo Pisani, opera, quest'ultima, certamente nota al Ferrari che nel 1637 aveva alloggiato nel medesimo tempio una propria pala oggi dispersa²⁹. Di tutt'altro tono anche il *Martirio di Sant'Apollonia* già nella chiesa padovana di Santa Giuliana e oggi esiliato a Mursil di Zoppola (Pordenone)³⁰. Nella messa in scena della santa dalla mimica recitata si esprime un momento di teatralità alla Strozzi: la figura avanza ancheggiando a braccia aperte, quasi come un'attrice venuta sul proscenio a raccogliere gli osanna degli spettatori-fedeli. Se l'unico confronto utile all'inquadratura della teletta Zabarella resta quello con i controversi affreschi di Palù del 1640 circa, si potrà prendere in considerazione una sua realizzazione nella seconda metà del quarto decennio; se non proprio nel 1635/6, nei mesi successivi. Solo molto più avanti, forse nei tardi anni cinquanta, si giunge alla risistemazione definitiva del monumento con l'affrescatura dell'Annunciazione sulla fronte dell'arcosolio per mano di un modesto seguace dello stesso Luca maturato sui testi estremi del maestro, come i soffitti per la chiesa di San Tommaso Becket.

Tra i deputati alla commissaria Valier, inevitabilmente coinvolti nella vicenda, figura il canonico Francesco Dall'Orologio, salito alla ribalta come uno dei principali committenti del Ferrari nel periodo dell'ultimo soggiorno padovano. Ma questa figura introduce a un episodio ricco di implicazioni significative per la storia della pittura secentesca a Padova che sarà argomento di un prossimo contributo.

1) M. Pirondini, *Luca Ferrari*, Regesto e documenti a cura di E. Monducci, schede delle opere padovane di B. Ramponi, Reggio Emilia 1999. Come si deduce dalla documentazione raccolta, almeno tre sono i soggiorni del pittore a Padova, ma non è detto che la spola tra Reggio e la città antoniana non sia stata anche più fitta.

2) Per quanto riguarda la documentazione nota si rinvia all'appendice della monografia (Monducci, in Pirondini, *Luca*, cit., doc. 20). L'anno di matrimonio si deduceva già da un documento scoperto in passato da padre Sartori (trascritto ora da Monducci, in Pirondini, *Luca*, cit., doc. 22). Preziosa è anche la testimonianza del Brandolese che vide la firma con l'anno 1632 sul perduto San Carlo Borromeo orante già a San Michele (cfr. Pirondini, *Luca*, cit., p. 221).

3) Non vincolante è l'assenza del suo nome dagli elenchi della Fraglia dei pittori nel 1631 (Archivio di Stato di Padova, *Ufficio Saedi*, 37, f. 565), dato che il reggiano non risulta iscritto alla corporazione prima del 1639 (Monducci, in Pirondini, *Luca*, cit., doc. 24).

4) Il suo posto sulla piazza avrebbe potuto essere subito occupato da Giambattista Bissoni, il vecchio concorrente da tempo messo in ombra e relegato a lavorare nel contado fin quasi al 1634, anno della morte.

5) Archivio di Stato di Padova (=A.S.P.), *Archivio Notarile*, 5711, f.551.

6) Contatti tra il Bissoni e i Papafava sono documentati fin dal 1626 cfr. A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976, p. 23.

7) È nota l'ostilità dei Papafava e degli Zabarella verso la Dominante e la politica di penetrazione del ceto oligarchico veneziano nelle posizioni di potere locali (cfr. M. Berengo, *Padova e Venezia alla vigilia di Lepanto*, in *Tra latino e volgare*, per Carlo Dionisotti, Padova 1974, pp. 27-65). Sono immaginabili anche da parte dei de Lazara analoghi atteggiamenti di insoddisfazione e fastidio soprattutto verso la strategia di accaparramento di terre perseguite dai patrizi lagunari in una zona come il conselvano dove essi, al pari dei Papafava, risultano tra i maggiori proprietari.

8) Così precisa una antica "memoria" della famiglia Zabarella (oggi irreperibile) di cui ha potuto avvalersi G. Vedova, *Memorie intorno al cardinale Zabarella*, Padova 1829, p.96.

9) Potrebbe non essere senza significato il fatto che uno dei conoscenti di Giacomo chiamati a attestare la legittimità della sua nascita risponda al nome di Lionello Papafava (A.S.P., *Prove di Nobiltà*, 102, fasc.11).

10) Per i tratti genealogici dei due rami si rinvia a B. Bruderseni, *De Augusta...* in G. Zabarella, *Aula Zabarella*, Patavii 1671, pp. 279; 286. Un inventario dei beni di proprietà della vedova Elisabetta Beltramini nella casa della "Verzeria" (San Francesco), datato 1663, elenca solo alcuni ritratti a figura intera (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. PD, C.306/XX); il che esclude Giacomo dai collezionisti padovani interessati al lavoro di Luca.

11) I. Ph. Tomadini, *Urbis patavinæ inscriptiones sacrae et prophanae*, Patavii 1649, p.6. Il padre Leonida con il fratello Ludovico arciprete e Gerolamo canonico avevano fatto porre nel 1603 una lapide commemorativa del nonno Giacomo.

12) Per la tomba Zabarella si rinvia a W. Wolters, *La scultura gotica veneziana*, I, Milano 1976, n. 166.

13) B. Seardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basilea 1560, p. 86.

14) Certo una forte azione non può non aver esercitato il canonico Girolamo Zabarella, zio di Giacomo, ancora vivente nel 1653 (A.S.P., *Archivio Notarile*, 3591, f.172).

15) Archivio della Biblioteca Capitolare di Padova (=A.C.P.), *Acta Capitularia*, 46, f. 304. Lo scritto è andato perduto con i protocolli del notaio che lo redasse.

16) A.C.P., *Acta Capitularia*, 48, ff.124-125v.

17) A.C.P., *Acta Capitularia*, 48, f.129v.

18) A.C.P., *Acta Capitularia*, 48, ff.130-131.

19) Così sempre dalle memorie riassunte dal Vedova (*Memorie*, cit., p.96).

20) A.C.P., *Acta Capitularia*, 48, f.177v.

21) Al marzo del 1639 risale il decreto di erezione (A.C.P., *Acta Capitularia*, 55, ff.46-49).

22) Non è ambizione di questo studio riesaminare le tappe della ricostruzione. Basti dire che nel 1537 Andrea Almerigo presenta ancora dei piani di lavoro (A.S.P., *Archivio Notarile*, 4886, f.16, f.157); nel 1539 non si è ancora finito di demolire (A.C.P., *Acta Capitularia*, 51, f.134).

23) Vedova, *Memorie*, cit., p.96. Non è un caso che nel maggio gli Zabarella chiedono senza successo di poter collocare nella capella il monumento di Achille Zabarella (A.C.P., *Acta Capitularia*, 52, f.124). In realtà, nel 1642 il soffitto della capella presenta ancora un foro coperto con tavole per permettere di officiare durante la brutta stagione (A.C.P., *Acta Capitularia*, 53, f.144).

24) Il dipinto porta nella recente monografia una datazione all'inizio degli anni quaranta, in luogo delle precedenti sistemazioni nella fase tarda (cfr. Ramponi, in Pirondini, *Luca*, cit., n. 20).

25) L'opera è datata ai primi anni quaranta da Ramponi, in Pirondini, *Luca*, cit., n. 28. Contro questa collocazione congiura però l'impianto già neoveronesiano: l'allungata silhouette scura del S. Nicola in controtuce assestata in posizione decentrata per lasciare spazio sulla sinistra a un imbuto di luce spruzzato di pallidi motivi vegetali. Non si dimentichi che il Moschini, all'inizio dell'Ottocento, ricorda l'opera con una datazione al 1650.

26) Ramponi, in Pirondini, *Luca*, cit., n.19. La data degli affreschi rischia di essere proprio il 1640.

27) Le possibili inflessioni veronesi notate dal Pirondini (*Luca*, cit., n.23) vanno probabilmente riferite a questa esperienza del reggiano.

28) Cfr. Ramponi, in Pirondini, *Luca*, cit., nn.26, 27. Si badi che la pala è presupposta dall'affresco, datato 1645, del Bedogni nel "chiosso del noviziato" al Santo.

29) La perduta pala raffigurava *Ardingo Vescovo veste con l'abito dell'ordine nero i sette fondatori dell'Ordine dei Serviti* (cfr. Pirondini, *Luca*, cit., p. 222). Il pittore realizza per la chiesa una seconda pala che, al contrario di quanto si crede, non è perduta e porta una data assai più tarda.

30) Cfr. Ramponi, in Pirondini, *Luca*, cit., n.30.

I CORI LIGNEI DELLE CHIESE DI PADOVA

SILVIA TOMAIN

Vicende storiche e artistiche degli arredi corali padovani attraverso una panoramica che va dai più antichi esempi intarsiati quattrocenteschi per giungere a quelli moderni di stile architettonico.

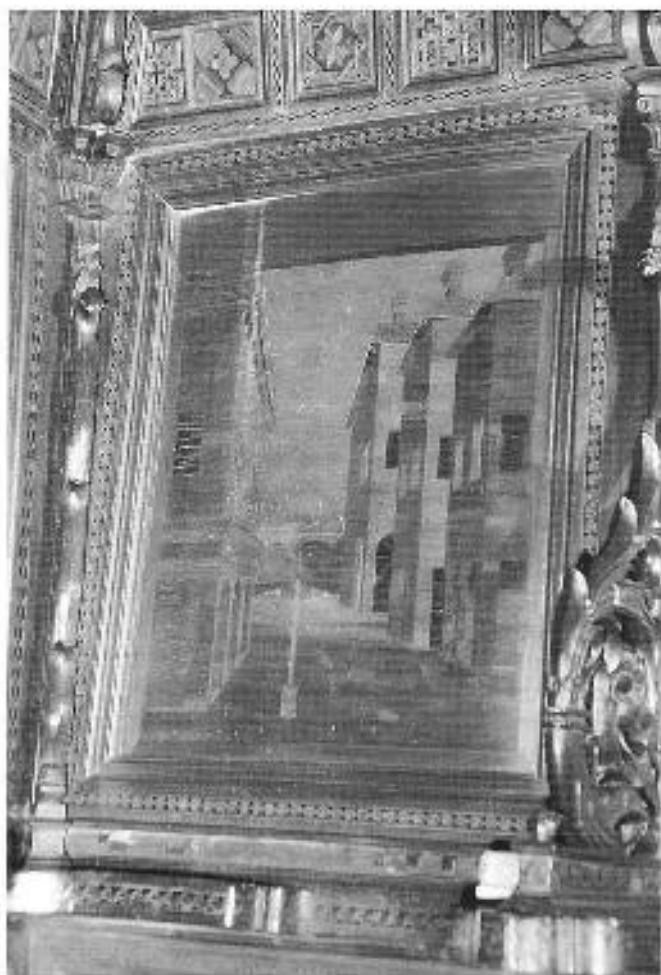
I cori lignei, parte di quel vastissimo campo dell'utilizzo del legno negli arredi e nelle suppellettili, sono stati spesso trascurati dagli studiosi che, analizzando le opere d'arte contenute in una chiesa, difficilmente se ne sono occupati approfonditamente. In realtà molte città italiane, come la stessa Padova, offrono una serie di complessi corali degni di uno studio più accurato, anche se la facile deperibilità di tali opere, a parere di Giorgio Vasari "poco durevoli per i tarli e per il fuoco"¹, ha causato la perdita di molte di esse.

Gli arredi corali padovani pervenuti sono in numero sufficiente da consentire di ripercorre l'evolversi degli stili che si susseguirono nell'arte del legno, a partire dalla tarsia, tecnica decorativa che tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento raggiunse livelli stilistici eccelsi proprio nei cori e in altri arredi chiesastici quali i mobili da sacrestia. Degni di ammirazione e della lode di coloro che lo videro fu il coro quattrocentesco della basilica del Santo, realizzato tra il 1462 e il 1469 dai fratelli Canozi da Lendinara e purtroppo andato distrutto nell'incendio che colpì la chiesa nella notte tra il 28 e il 29 marzo 1749. Le due tarsie sopravvissute (ora locate nella Cappella di Santa Rosa da Lima) permettono di capire come questo coro e l'arte dei due suoi artefici siano alla base di un altro arredo ligneo, quello compiuto per la basilica di Santa Giustina (fig. 1) da Francesco da Parma e Domenico da Piacenza. Tale "magnus chorus pro monachis cantantibus divina"², costituito da 88 stalli ripartiti in due ordini, fu eseguito tra il 1467 e il 1477 e decorato con specchi intarsiati che sembrano riproporre gli stessi temi del coro antoniano, se si dà credito alla testimonianza del monaco siciliano Matteo Colazio, che nel 1475 circa scrisse una lettera di lode agli artisti del coro francescano all'interno della quale l'opera viene descritta accuratamente. Nel testo compaiono oggetti di ogni genere, libri, candele, frattiere, strumenti musicali, edifici pubblici e privati, tutti descritti con un tono di continua stupefazione poiché si svelano all'autore "veri vires"³.

Un altro esempio patavino di arredo ligneo intarsiato risale al primo quarto del Cinquecento, quando

fra Vincenzo dalle Vacche, allievo del più famoso fra Giovanni da Verona, realizzò per la chiesa olivetana di San Benedetto Novello un'opera comunemente chiamata coro ma che le fonti nominano come sedile o *mastabe* (parola araba che indica una panca - divano di largo uso in Oriente), con postergali intarsiati⁴. Le indagini da me condotte all'Archivio di Stato di Padova non hanno potuto chiarire se questo sedile, come io personalmente credo, facesse parte di un'opera di più ampio respiro della quale non è rimasto nulla all'infuori delle tre tarsie del *mastabe*, acquistate nel 1875 a Venezia da Eugène Piot e conservate ora al Museo del Louvre. La mia ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che nella relazione stesa in seguito alla visita pastorale del 1771, viene annotato che il vescovo Antonio Marino Priuli "visitavit chorum" in San Benedetto Novello⁵. La dipendenza di fra Vincenzo dal maestro veronese, in particolar modo dalle opere che fra Giovanni realizzò per Santa Maria in Organo a Verona, è molto chiara non solo per quanto riguarda l'esecuzione stilistica ma anche per la scelta dei temi trattati; facile è, per esempio, il paragone tra la tarsia padovana dove compare in primo piano un galletto (fig. 2) e un quadro della spalliera della chiesa veronese dove è intarsiato lo stesso animale. La stessa equiparazione può farsi per gli oggetti sacri e per un teschio, allegoria della morte, presente in uno dei tre quadri provenienti da San Benedetto Novello e in una tarsia del coro di Santa Maria in Organo.

Quando l'intarsio, terminata la sua epoca d'oro, cominciò a perdere di importanza nell'ambito della decorazione corale, l'intaglio si sviluppò tanto da comparire non più solo nei braccioli e nei fiancali ma anche in quelle zone dei sedili fino a quel momento riservate alla tarsia, come il dossale. È questo il caso del coro che i benedettini di Santa Giustina commissionarono alla metà del Cinquecento a Riccardo Taurino, artista normanno di Rouen, che intagliò gli schienali delle sedie con episodi del Nuovo e del Vecchio Testamento e raffigurazioni allegoriche, secondo il programma iconografico ideato dal dotto teologo fiammingo Eutizio Cordes. Accanto alle scene



1. Chiesa di Santa Giustina, coro "vecchio", tarsia.

bibliche compaiono motivi a mascheroni, cariatidi e chimere riccamente intagliati.

Non ci è dato sapere invece come dovesse essere il coro della demolita chiesa di Sant'Agostino, del quale infatti poco conosciamo oltre la data di esecuzione, 1566-1569, e l'autore, Bartolomeo Galesio. Una scoperta interessante è stata quella di un documento notarile, la cui conoscenza devo alla generosità di Francesco Piovan, risalente al maggio 1565, nel quale compare come autore di un disegno per il coro dei padri domenicani l'architetto Andrea Palladio; il coro infatti doveva essere "bello et ben fatto secondo il modello ovvero disegno fatto per il messere Andrea Palladio", il quale fece il modello "solo de la sedia di sopra cioè da li gomiti in su"⁶. Gli stalli furono poi compiuti dal Galesio, al quale nel citato documento si fa riferimento come probabile esecutore, benché l'accordo sia preso con Bartolomeo marangon da Bergamo. Nulla si conosce della struttura di tale arredo corale che Portenari definì un "politissimo coro di noce"⁷, ma l'importanza della chiesa e il suo ruolo di primo piano all'interno della vita religiosa padovana mi lasciano supporre si trattasse di un'opera maestosa e di un certo rilievo stilistico.

La tecnica dell'intaglio, componente ancora fondamentale degli arredi lignei del Seicento, è ben rappresentata nel coro della cattedrale i cui stalli risalgono alla fine del secolo e furono compiuti da tre marango-

ni vicentini, Zuanne Peggio, Bartolomeo Pasquali e Antonio di Lorenzi, su disegno del genovese Filippo Parodi, il quale fu anche disegnatore, e forse in parte esecutore, del pulpito. Nella decorazione degli stalli degni di nota sono le teste di putto con le grandi conchiglie intagliate nei dossali (fig. 3), gli uccelli a rilievo sulle paraste, le foglie trilobate della cornice e i riccioli dei braccioli. D'altro canto la struttura di tale opera anticipa la tipologia tipica degli arredi corali del Settecento, i quali rispecchiano la tendenza a un ritorno alle forme architettoniche di impostazione classica. Il recente restauro della zona presbiteriale, compiuto in occasione del terzo centenario della morte di San Gregorio Barbarigo (1697-1997), ha dato non solo più ampio respiro alla zona adibita alla celebrazione liturgica ma ha altresì favorito la visione del coro che ora si apre, illuminato, alla vista di chi entra nella cattedrale.

L'esempio più maestoso di coro architettonico realizzato a Padova nel XVIII secolo è senza dubbio quello della basilica antoniana, nei cui stalli l'intaglio è ancora molto fastoso (fig. 4). In seguito all'incendio e alla distruzione dei seggi canoziani i padri del Santo si adoperarono per dotare la chiesa di un nuovo luogo dove svolgere le sacre funzioni; richiesero disegni a Francesco Maria Preti da Castelfranco e poi a Roma, indirizzando una lettera al cardinale Rezzonico perché si interessasse a trovare un artista in grado di compiere tale opera. In realtà la realizzazione del coro (1753-1756) spetta al marangone Gianmaria Morosini, collaboratore di Giovanni Gloria il quale però, al contrario di ciò che riportano le fonti⁸, non partecipò all'o-

2. Département des Objets d'Art, Musée du Louvre, tarsia proveniente dalla chiesa di San Benedetto Novello.





3. Cattedrale di Santa Maria, coro ligneo, particolare della decorazione del dossale degli stalli superiori.

pera né come autore del disegno né come esecutore materiale. Autorevole disegnatore del coro fu invece Giorgio Massari, come testimonia una lettera autografa dell'architetto veneziano conservata nell'Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo⁹.

Molte altre chiese di Padova furono dotate nel corso dei secoli di arredi corali; si tratta di chiese legate a un ordine religioso, fatta eccezione per la Cappella degli Scrovegni, unico caso di oratorio privato, e la chiesa parrocchiale di Camin, il cui arredo proviene dalla chiesa di San Matteo, come ci fa sapere nei suoi *Ricordi* don Giuliano Tessari, parroco di Camin dal 1872¹⁰. Questo coro e quello della chiesa teatina di San Gaetano, databili alla seconda metà del XVIII secolo, sono chiari esempi di coro architettonico dove l'intaglio, limitato a piccole parti dei seggi, perde gran parte della sua importanza fino quasi a scomparire nei cori più recenti. Il coro dei teatini (fig. 5), costituito da soli 22 stalli e costruito in radica di ulivo, si trova dietro l'altare maggiore nella zona in cui grandi lavori di decorazione e pavimentazione furono compiuti al tempo di Raffaello Savonarola (1692-1730); non risale però a quegli anni l'arredo ligneo poiché, come mi faceva notare Alessandro Gamba che ringrazio per la cortese disponibilità, la pavimentazione voluta dal Savonarola segue i contorni di un precedente coro che doveva essere leggermente più largo di quello attuale, poiché sono ora visibili resti del pavimento più antico.

Gli stalli furono probabilmente realizzati entro la prima metà degli anni settanta, poiché nel *Libro cassa* che riporta le spese avute dai padri tra il 1777 e il 1808 non sono annotati pagamenti per lavori corali mentre compaiono pagamenti per opere lignee del refettorio¹¹.

Il Novecento è rappresentato a Padova dai cori delle chiese francescane di Sant'Antonio all'Arcella (1927-1931) e di San Francesco (1940) ma, nonostante la quasi contemporaneità, i due arredi sono molto diversi fra di loro: tipicamente contemporaneo il primo, mediocre imitazione della tipologia settecentesca quello di San Francesco. Il coro dei francescani dell'Arcella fu costruito in concomitanza con l'opera di rifacimento delle absidi e del presbiterio, lavori che si devono all'ingegnere Nino Gallimberti; data la straordinaria ampiezza dello spazio corale si decise in quell'occasione di includere anche l'organo che forma un tutt'uno con gli stalli lignei.

Una storia particolare ha infine il coro della chiesa di Santa Maria del Carmine il quale si presenta agli occhi di chi sale dietro l'altare in precarie condizioni; smontato e allontanato dalla sua sede d'origine, il coro carmelitano è tornato solo da qualche decennio a far parte degli arredi della chiesa, grazie all'interessamento del parroco monsignor Lino Giacomazzo, ma purtroppo non ha ancora subito il restauro necessario a

4. Basilica di Sant'Antonio, coro ligneo, stalli dell'ordine superiore.





5. Chiesa di San Gaetano, coro ligneo, stalli d'angolo.



6. Chiesa di Santa Maria del Carmine, coro ligneo smontato, decorazione intagliata di un dossale.

ridargli l'antico splendore. Si tratta di un bell'esempio di arredo corale il cui motivo intagliato, il cartiglio sovrastato da un semicerchio rappresentante una conchiglia (fig. 6), richiama la maniera della seconda metà del Cinquecento e la scuola di Fontainebleau; non si deve però cadere nell'inganno di una datazione così precoce solo in virtù di un rimando a questo tipo di decorazione in quanto, a un più attento esame, il coro risulta di esecuzione più tarda, probabilmente settecentesca, frutto di un marangone legato, per sua scelta o per esigenza dei committenti, a moduli stilistici anteriori. □

1) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori scritte e di nuovo ampliate da m. Giorgio Vasari Pittore et Architetto aretino, co' ritratti loro, e con le nuove Vite dal 1550 in sino al 1567*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885, rist. Firenze 1906, I, p. 203.

2) Archivio di Stato di Padova, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Giustina, b. 314: *Testamenti*, H 562.

3) Matthaeus Colatius *siculus doctissimo viro Antonio siculo artibus studentium Patavi Rectori dignissimo*, Venetiis 1486.

4) P. Brandolese, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1794, p. 163, *Notizia d'opera di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, Bassano 1800, p. 24 e D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti veronesi (circa 1830-1834)*, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da G. Biadego, Verona 1891, p. 63.

5) Archivio della Curia Vescovile, *Liber Visitationum*, CXVI vol. (1768-1771), c. 517 v.

6) Archivio di Stato di Padova, Notarile, t. 4852, cc. 233 - 234 r.

7) A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova 1623.

8) A. Bigoni, *Il forestiere istruito delle meraviglie e delle cose più belle che si ammirano internamente ed esternamente nella basilica del gran Taumaturgo S. Antonio di Padova*, Padova 1816, p. 47, B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio descritta e illustrata*, II vol., Padova 1853, p. 154; O. Brentari, *Il Santo. Guida alla basilica di S. Antonio di Padova*, Bassano 1891, p. 34.

9) Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo, b. 71 (28 aprile 1752), pubblicato in Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, I vol., *Basilica e Convento del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova 1983, p. 300.

10) G. Tessari, *Ricordi della Parrocchia di Camin*, Padova 1902, p. 35.

11) Archivio di Stato di Padova, Corporazioni Religiose Soppresse, Teatini, t. 25: *Libro Cassa (1777-1808)*.

LA PALA DI SANTA TERESA NEL DUOMO ABBAZIALE DI PIOVE

PAOLO TIETO

Vicende di un altare, legate alla devozione popolare. Dal culto di S. Andrea a quello di S. Carlo Borromeo, a quello di S. Teresa d'Avila. La tela del Brusaferrò "recupera" i precedenti patroni aggiungendovi anche S. Francesco.

Dei tanti dipinti conservati nel duomo abbaziale di Piove di Sacco, quello di Santa Teresa d'Avila, collocato nell'omonimo altare, è certamente il più originale ed emblematico. Racchiude in sé infatti fede e arte, costumi di vita e aspetti di religiosità in tanto ampia e differente misura da lasciare, quando vi si presti bene attenzione, davvero stupiti.

Nel Cinquecento in questo altare vi era un'immagine di Sant'Andrea apostolo¹, che nel 1643 venne però rimossa per far posto a nuova tela con l'effigie di San Carlo Borromeo, da poco elevato alla gloria degli altari (1610) e nei confronti del quale andava diffondendosi, ogni giorno di più, grande devozione in tutto il Paese. Tale immagine però nel 1707 venne tolta e vi fu nuovamente installata quella dell'apostolo Andrea². Anche questo recupero, fortemente voluto dai tanti devoti del pescatore di Bethsaida, era destinato a durare breve tempo perché, circa vent'anni più tardi, quell'altare veniva destinato ad un nuovo santo, o meglio, questa volta ad una santa.

Vi era a Piove, almeno fin dal Seicento, una confraternita denominata "Scuola di Santa Teresa d'Avila" la quale, contrariamente a tutte le altre fraglie presenti in loco, non aveva una propria cappella nel contesto del duomo, anzi nemmeno un altare. Nei primi decenni del Settecento le iscritte a detta consociazione³ decisero di far costruire a proprie spese un altare alla loro devota, e nel contempo di far dipingere una pala con effigiata la santa di cui la fraglia portava il nome.

La realizzazione dell'altare, in marmo a più colori, venne affidata al tagliapietra Domenico Fasolato di Padova, quella del dipinto all'artista veneziano Girolamo Brusaferrò⁴. Quest'ultimo all'epoca aveva cinquantadue anni, per cui era nel pieno della maturità, e contava al proprio attivo grande numero di opere, collocate in tante chiese di Venezia e di altre città del Veneto. Attendendo pertanto a questo dipinto, egli poteva contare su un grande cumulo di esperienze, su connotazioni artistiche ed individualità tutte proprie.

Prima di iniziare il suo lavoro, il Brusaferrò stipulò un regolare contratto con la fraglia committente, allo scopo di puntualizzare diritti e doveri reciproci nonché di stabilire tempi e modi circa la consegna, una volta ultimata, dell'opera. Le due parti si incontrarono il 20 agosto 1729, giorno in cui, dopo aver concordato il prezzo di spesa del dipinto - quaranta ducati - venne

dato al pittore, da parte della confraternita, un primo acconto. Fu puntuale il Brusaferrò nella consegna del lavoro, così che la "massara" della fraglia il 7 marzo dell'anno successivo gli faceva pervenire a Venezia, come già pattuito, un agnello ed altre piccole cose, mentre il 28 dello stesso mese gli rimborsava il denaro speso per far eseguire la cornice del medesimo quadro e gli saldava quindi definitivamente tutto il conto.

Curiosa si rivela in questa pala l'aggregazione dei Santi raffigurati carica di motivazioni storiche e di significati profondi. Sant'Andrea e San Carlo erano infatti già stati, singolarmente, in anni andati, venerati in quello stesso altare, per cui pareva naturale che, nella pala realizzata dall'abile maestro veneziano, essi non dovessero mancare e pertanto figurare, sia pur su piani prospettici diversi, più lontani, accanto alla nuova Santa. Più enigmatica appare invece la presenza di San Francesco, che non trova alcun nesso con l'insieme di questa composizione sacra, ma che vi venne inserito, molto probabilmente, perché tanto amato e venerato da gran parte della popolazione locale. Esistevano infatti all'epoca, a Piove, due conventi di frati francescani, di cui uno con annessa una splendida chiesa dedicata appunto proprio al Poverello d'Assisi.

Originale si configura anche l'assetto dei vari elementi costitutivi l'opera, sviluppato essenzialmente su doppia diagonale con movimento ascensionale da destra a sinistra. In primo piano vi si trova Santa Teresa d'Avila, colta dall'estasi, con accanto l'angelo che le trafigge con una lancia il cuore. Ha fattezze, come vuole la tradizione, di persona robusta e veste gli abiti tipici dell'ordine del Carmelo, ovvero tunica con scapolare marrone e manto bianco. È genuflessa a terra e presenta le braccia aperte, come a manifestare sconcerato e meraviglia, e il volto irradiato di luce divina. Sul tavolo accanto fa spicco un libro aperto, emblema della sua vasta erudizione e dei suoi numerosi scritti mistici. Santa ed angelo ricordano in modo accentuato l'omonimo gruppo marmoreo scolpito, circa un secolo prima, a Roma dal celebre Lorenzo Bernini.

Tutto raccolto in se stesso, disposto a meditazione e preghiera, si mostra invece San Carlo, rivestito di rocchetto bianco e mozzetta color porpora, all'apice della prima diagonale, nella ideale cornice data dagli svolazzi delle vesti dell'angelo e di Sant'Andrea. Inizialmente, come appare dal bozzetto preparatorio, il Brusaferrò lo aveva ideato con movimento più pronunciato, con le

braccia tese in avanti, ma poi, nella stesura definitiva, egli ha optato per un atteggiamento caratterizzato da maggior riserbo, proprio a sottolineare la grande semplicità, l'umiltà dell'eminente personaggio.

Avvolto da mistica dolcezza appare quindi San Francesco, situato in parallelo, dalla parte opposta, con il Borromeo, ricoperto di sobrio saio bruno e con nella mano sinistra il crocifisso. Lo avvolge una spirale di nubi che con la loro soffice leggerezza e con il loro biancore sembrano accentuarne la singolare grazia, il mite carattere e lo spirito contemplativo.

Da ultimo, nella parte superiore e fino alla centina della pala, si staglia l'immagine dell'apostolo Andrea, seduto su un ideale sgabello di nubi e attorniato da un festoso nugolo di angeli putti in volo. Il suo corpo, parzialmente spoglio, attesta floridezza e tempra possente, in contrasto con la fluente candida barba e con i capelli vistosamente canuti.

Si aggrappa con la destra alla croce che ne segnò il martirio, mentre con la sinistra stringe, accostandolo a sé, un grosso libro. Il suo sguardo, particolarmente intenso, è tutto proteso verso l'alto, intento a scrutare spazi lontani, a contemplare la suprema gloria dei Cieli. Tutti e tre questi Santi - Carlo, Francesco e Andrea - figurano, sotto il profilo pittorico, armoniosamente uniti, ma nel contempo appaiono anche distinti, separati, posti ognuno in un proprio preciso ambito, quasi a puntualizzare prerogative diverse nell'eroico esercizio di una medesima fede.

Due aspetti colpiscono, particolarmente, di questo dipinto: la rapidità con cui venne eseguito e la fedeltà al suo bozzetto iniziale. Non deve aver infatti il Brusaferry impiegato più di quattro-cinque mesi a realizzarlo se, come già si è detto, ne ebbe la commessa in agosto e ne segnava quindi la data di esecuzione nello stesso anno, vale a dire nel 1729¹.

Un tempo piuttosto breve, considerata l'entità del lavoro, non tanto per dimensioni, ma per il singolare e diverso carattere introspettivo dei personaggi rappresentati. Era d'altronde la rapidità, stando almeno alla cronologia dei dipinti eseguiti proprio in quegli stessi anni, una caratteristica tipica di questo maestro.

È straordinaria quindi l'uguaglianza, quasi perfetta, che vi è tra bozzetto e opera finita. A parte il già citato ripensamento sull'atteggiamento delle braccia di San Carlo, forme disegnative e cromie di entrambe le tele sono in tutto e per tutto identiche. Soluzioni figurative e colorazioni che ricordano l'arte di Marco Ricci e, anche se meno marcatamente, pure quella di Gaspare Diziani, di Amigoni e del Pellegrini. Peculiarità quindi proprie dell'ambito veneziano, nello specifico periodo del Settecento.

Anche se la confraternita di Santa Teresa d'Avila (al pari delle numerose altre attive in passato a Piove) da anni non esiste più, il dipinto del Brusaferry continua ad essere esposto alla ammirazione e alla venerazione dei fedeli nel duomo di Piove, nel suo originario altare. Invece il bozzetto è oggi posseduto da un collezionista privato di Monza.

□

1) G. Marcolin, *La chiesa di San Martino*, Padova 1929, p. 62.

2) *Ibid.*, p. 75.

3) Due erano a Piove le fraglie formate unicamente da donne: quella di Santa Teresa d'Avila e quella di Santa Monica. Cfr. P. Pinton, *Codice Diplomatico Saccense*, Roma 1892, p. 315, doc. 799.

4) Archivio del Duomo Abbaziale di Piove di Sacco, *Libro di spese per l'Altare di Santa Teresa*. Da questo ms. ricaviamo i dati esposti nell'articolo.

5) Nel libro aperto, che si trova accanto alla Santa, l'artista ha scritto a chiare lettere Hieronymus Brusaferry - 1729.



G. Brusaferry: Santa Teresa d'Avila, trafitta dall'angelo, con i Santi Carlo Borromeo, Francesco e Andrea (bozzetto preparatorio, posseduto da un privato).

La pala del Brusaferry nel Duomo di Piove.



LA VEDUTA DEL PRATO DELLA VALLE DI FRANCESCO PIRANESI

RENATO FINESSO

Su richiesta di Andrea Memmo, il noto incisore Francesco Piranesi preparò una veduta del Prato della Valle, che venne ristampata anche nel corso dell'Ottocento.

La veduta del Prato della Valle di Francesco Piranesi è una delle più importanti e decorative riguardanti la nostra città. È interessante anche perché illustra un importante intervento urbanistico iniziato nella seconda metà del '700 e che ha trovato completamente solo più di un secolo dopo, nel 1914, con la costruzione del Foro Boario.

Il procuratore di S. Marco Andrea Memmo, ideatore, come noto, della sistemazione del Prato della Valle, diede incarico all'architetto Giuseppe Subleyras di interpretare le sue idee e di redigerne il progetto. Il relativo disegno si trova presso il Museo Civico degli Eremitani.

Il Memmo doveva essere uomo di grandi vedute e molto dotato di capacità persuasiva se, come si evince dalla memoria del suo segretario Abate Vincenzo Radicchio (*Descrizione etc.*, Roma, per Antonio Fulgoni, 1786), riuscì a finanziare l'opera, almeno in gran parte, mediante operazioni che oggi si chiamerebbero di sponsorizzazione.

Quando l'opera era ormai in fase avanzata di attuazione ed il Memmo si trovava a Roma quale ambasciatore presso la Santa Sede, si ipotizzò di costruire un terzo giro di statue. Egli allora, legato come si sentiva ancora a questo progetto, continuò ad interessarsene e ravvisò l'opportunità di continuare a seguire la via della sponsorizzazione. Questa volta però fuori Padova: probabilmente aveva la sensazione di avere esaurito il filone padovano.

A tale scopo il Memmo commissionò alla calcografia Piranesi l'esecuzione di un'incisione riprodotte il disegno dell'architetto Subleyras. Certo per disporre di un elemento di appoggio per le proposte di sponsorizzazione ma anche, probabilmente, al fine di ottenere un ritorno di immagine dal suo operato a Padova. La memoria di cui sopra fu redatta dal Radicchio, su incarico del Memmo, proprio per servire a Francesco Piranesi nella realizzazione della sua incisione.

Questa uscì a Roma nel 1786 e fu presentata dal Memmo nella ambasciata della Repubblica Veneta. Essa è in tre lastre della misura complessiva di cm 59x154; reca una didascalia di dieci righe di cui le prime due danno le principali caratteristiche della piaz-

za e le altre otto le modalità e i costi per le sponsorizzazioni. L'incisione con queste caratteristiche viene indicata come "1° Stato" e continuò a venire stampata, senza varianti, fino alla fine del Settecento.

Con l'inizio del 1800 i fratelli Francesco e Pietro Piranesi si trasferirono a Parigi ove ripresero la loro attività editoriale. Attività che portò alla pubblicazione, fra il 1800 ed il 1807, della prima edizione francese delle opere di Giovanbattista Piranesi. Fra queste anche le incisioni di Francesco Piranesi e collaboratori e fra esse, al tomo 23, anche la veduta del Prato della Valle di Padova.

Questa volta, però, con alcune varianti rispetto al 1° stato: la didascalia fu ridotta, lasciando le sole prime due righe. A tal fine furono tagliate le lastre, come risulta anche dalle sia pur lievi differenze degli angoli inferiori delle lastre nella nuova tiratura. Tale decisione ebbe, probabilmente, origine dalla diversa finalità assunta ora dalla veduta, destinata ad essere, ormai, solo un ricordo di viaggi e non più a servire per una sponsorizzazione non più attuale. Oltre a tutto le lastre cominciarono a presentare segni di stanchezza più evidenti proprio nella didascalia, come si può notare su taluni esemplari del primo stato stampati a Parigi.

La didascalia fu conservata comunque riportandola in foglio a parte che venne allegato alla veduta quando questa andava a far parte del tomo succitato. Veniva inoltre aggiunta nell'angolo superiore destro della terza lastra l'indicazione "21 a 23", in numeri arabi, (probabilmente numerazione progressiva delle lastre del tomo). La tiratura con queste caratteristiche viene individuata come 2° stato. Sembra che sia stato stampato qualche esemplare del secondo stato senza l'indicazione "21 a 23". Ma non si è potuto farne alcun riscontro.

Il primo stato fu però stampato, come sopra accennato, in qualche esemplare anche a Parigi, prima del taglio delle lastre, come risulta dall'esame delle filigrane.

Francesco Piranesi morì a Parigi nel 1810. Dopo altre ristampe, "nel 1829 fu decisa la vendita totale dei rami. Essi vennero acquistati dalla Casa Editrice Firmin-Didot che provvide a numerarli" (*Piranesi incisioni-rami-legature-architetture*, a cura di Alessandro Bettagno - Neri Pozza editore Vicenza, 1978, pag. 74).

La Firmin e Didot stampò la sua ultima edizione fra il 1835 ed il 1839.

Per quanto riguarda la veduta del Prato, essa reca quindi in più, in questa edizione, la numerazione progressiva delle lastre, sull'angolo superiore destro delle tre tavole: "1032-1033-1034". E con ciò si può parlare di un 3° stato.

Nel 1840 Firmin e Didot cedettero alla Camera Apostolica tutte le lastre di Piranesi padre e figlio in loro possesso. Esse furono poi da questa trasferite alla Calcografia Camerale situata, allora come oggi, nella via chiamata appunto della stamperia, nell'apposita sede costruita su progetto dei Vanvitelli ed inaugurata nel 1837 (*Introduzione al Catalogo della Regia Calcografia*, 1934).

Nell'ottobre del 1871 con l'avvento del Regno d'Italia la "Calcografia Camerale" divenne "Regia Calcografia". Le ristampe eseguite da tale data in poi recano sul retro dell'angolo inferiore destro del terzo foglio il timbro a secco della "Regia Calcografia-Roma". La differenza fra i timbri con l'uno o l'altro titolo danno indicazione sulla data delle moderne tirature (*Les marques de collections par frits lugt - supplement*, San Francisco - 1988).

Una curiosità: la veduta veniva venduta nel 1934-37 al prezzo di L. 75, come si evince dal sopra citato catalogo della calcografia edito nel 1934, aggiornato nei prezzi al 1937. Sembra che dopo la guerra 1940-45 non siano più state eseguite ristampe delle lastre di Piranesi. Il successivo unico catalogo della "Calcografia Nazionale" succeduta alla "Regia Calcografia", pubblicato dal Petrucci nel 1953 reca solo l'inventario delle lastre esistenti presso di essa senza alcuna indicazione di prezzi.

Quanto sopra si può riassumere come segue:

1° stato (1786-1800): misure complessive: cm 59x154; didascalia in dieci righe; carta caratteristica

delle coeve tirature romane; qualche esemplare anche su carta con filigrana "T. Dupuy, Auvergne", caratteristica di molte delle tirature francesi (*Giovanni Battista Piranesi - A critical Study*, by Arthur M. Hind-Holland Press).

2° stato (1800-1835): misure complessive: cm 52x154; didascalia in due righe; carta dapprima caratteristica del Settecento, poi ottocentesca; compare all'angolo superiore destro della terza lastra l'indicazione "21 a 23".

3° stato (1835-1839): misure complessive: cm 52x154; carta ormai solo ottocentesca. Questa tiratura di Firmin-Didot, che è l'ultima francese, reca l'aggiunta all'angolo superiore destro di ciascuna delle tre lastre rispettivamente i numeri, sempre arabi, 1032 - 1033 - 1034. In questa tiratura, in qualche esemplare, compare la filigrana: PM (*Giovanni Battista Piranesi, The Complete Etchings*, John Wilton-Ely, Vol. II, San Francisco 1994 [1182]).

Le incisioni stampate dal 1840 in poi recano all'angolo inferiore destro della terza tavola, sul retro, il timbro a secco della "Calcografia Camerale", e dopo il 1871 quello della "Regia Calcografia-Roma". Si ha l'impressione, in mancanza di riscontri, che gli esemplari venduti dalla Calcografia Camerale prima, e Regia Calcografia poi, siano stati in numero limitato in considerazione della rarità con cui si presentano sul mercato.

□

Si ringrazia la Bottega delle Arti, la Libreria Antiquaria Bado e Mart e l'Istituto naz. per la grafica di Roma per il cortese interessamento e le puntuali notizie fornite.

G.B. Piranesi: *Il Prato della Valle, secondo il progetto del Memmo (1786)*.



LO ZUCCHERIFICIO DI PONTELONGO

LUCIA VENDEMIATI E MARIA TERESA VENDEMIATI

Nascita e sviluppo di un'impresa industriale che per il suo impatto sociale e per le attività filantropiche ha segnato la vita di un intero paese.

Tra le distese brumose della "bassa" è soltanto l'odore acre delle barbabietole, sul finir dell'estate, a rivelare la presenza dello zuccherificio. Lo stabilimento non appare, sembra quasi celarsi a colui che distrattamente giunge a Pontelongo, ricordando in questo il carattere schivo di chi per più di quarant'anni ebbe una parte fondamentale nella sua storia. Eppure, in tempi non lontani, fu uno dei più grandi d'Europa.

Esso nacque all'inizio del Novecento come "Sucrerie et Raffinerie de Pontelongo" per volontà di tre belgi: il banchiere, direttore della "Monnaie Royale de Belgique", barone Josse Allard, l'ingegnere Lucien Beauvain e l'ingegnere chimico Raymond Raeymaeckers. Questi tre audaci e illuminati fondatori nel 1908 assunsero l'iniziativa di creare un'industria saccarifera belga in Italia, il cui sviluppo fu sempre strettamente legato alla loro volontà e al loro ardore infaticabile. Essi erano stati particolarmente attratti dalla situazione favorevole che offriva l'Italia a quel tempo. Infatti l'approvazione della legge del 10 dicembre 1894 (n. 532), imponendo una tassa sullo zucchero grezzo importato molto più alta di quella sullo zucchero fabbricato in Italia, proteggeva la nuova industria e dava un formidabile incentivo alla diffusione forzata della coltura della barbabietola in tutto il Paese¹.

Adriano Aducco, titolare della cattedra ambulante di agricoltura di Ferrara, fu il promotore dei primi esperimenti locali, dei quali si interessava la Società Ligure-Lombarda di Sampierdarena che, dalla raffinazione del materiale importato, si stava lanciando nella produzione. Egli teneva conferenze in tutte le campagne, scriveva articoli sui giornali locali, combattendo le diffidenze di proprietari grandi e piccoli, prometteva agli amministratori e ai lavoratori che la nuova leguminosa avrebbe eliminato la disoccupazione e le lotte sociali, introducendo nelle campagne quel progresso economico di cui già si scorgevano i segni nelle città industriali.

Il momento quindi era estremamente propizio e l'Allard e i suoi soci, con il loro dinamismo e la loro competenza, furono in grado di discernere anche le altre chances che l'Italia offriva all'industria zuccheriera. Infatti era in atto una sorprendente rinascita economica dovuta principalmente alle rimesse degli emigranti che assicuravano l'afflusso in patria dei capitali dei lavora-

tori espatriati all'estero, agli investimenti dei capitali stranieri (a questo proposito si può ricordare che quasi tutte le grandi città italiane erano percorse da *tramways* fabbricati in Belgio), alla grande industrializzazione dell'Italia del nord², alla eccellente politica economica e finanziaria dei governi italiani di questo periodo.

La produzione di zucchero da barbabietola, avviata con l'intervento di consistenti capitali italiani e stranieri, era un settore nuovo, che aveva investito con un certo dinamismo, a partire dal 1897-98, sia il Veneto che la contigua Emilia³. La crescita era stata rapida, tanto che nel 1903 risultavano attivi in Veneto otto stabilimenti e l'industria rappresentava il 20% degli impianti italiani⁴. Nel 1911 in Italia esistevano 35 fabbriche in funzione e 14 erano le Società per Azioni che le controllavano: 7 erano legate all'Eridania, 4 alla Ligure-Lombarda, quindi due grossi gruppi, più la Zucchero Indigeno. L'assetto dell'industria zuccheriera era pertanto oligopolistico⁵.

La Società Pontelongo, "denominata Zucchificio e Raffineria di Pontelongo e che dovrà essere sottomessa alle leggi in vigore nel Belgio", fu costituita a Bruxelles il 23 dicembre 1908, per iniziativa dei tre sopradetti fondatori, con un capitale di 6 milioni di franchi (rappresentato da 12.000 azioni di capitale, di 500 franchi ciascuna); alla nascita fu sottoscritta da 124 azionisti originari e residenti in varie città europee: Bruxelles, Padova, Milano, Liegi, Vienna, Sofia, Parigi, Bucarest, Anversa. A Correzzola possedeva le sue proprietà e soggiornava durante l'estate la contessa Giuseppina Barbò, vedova del duca Giacomo Melzi d'Eril, che partecipò con l'acquisto di cento azioni. La sede dello stabilimento fu Pontelongo, situato nella bassa padovana fra Piove di Sacco ed Adria.

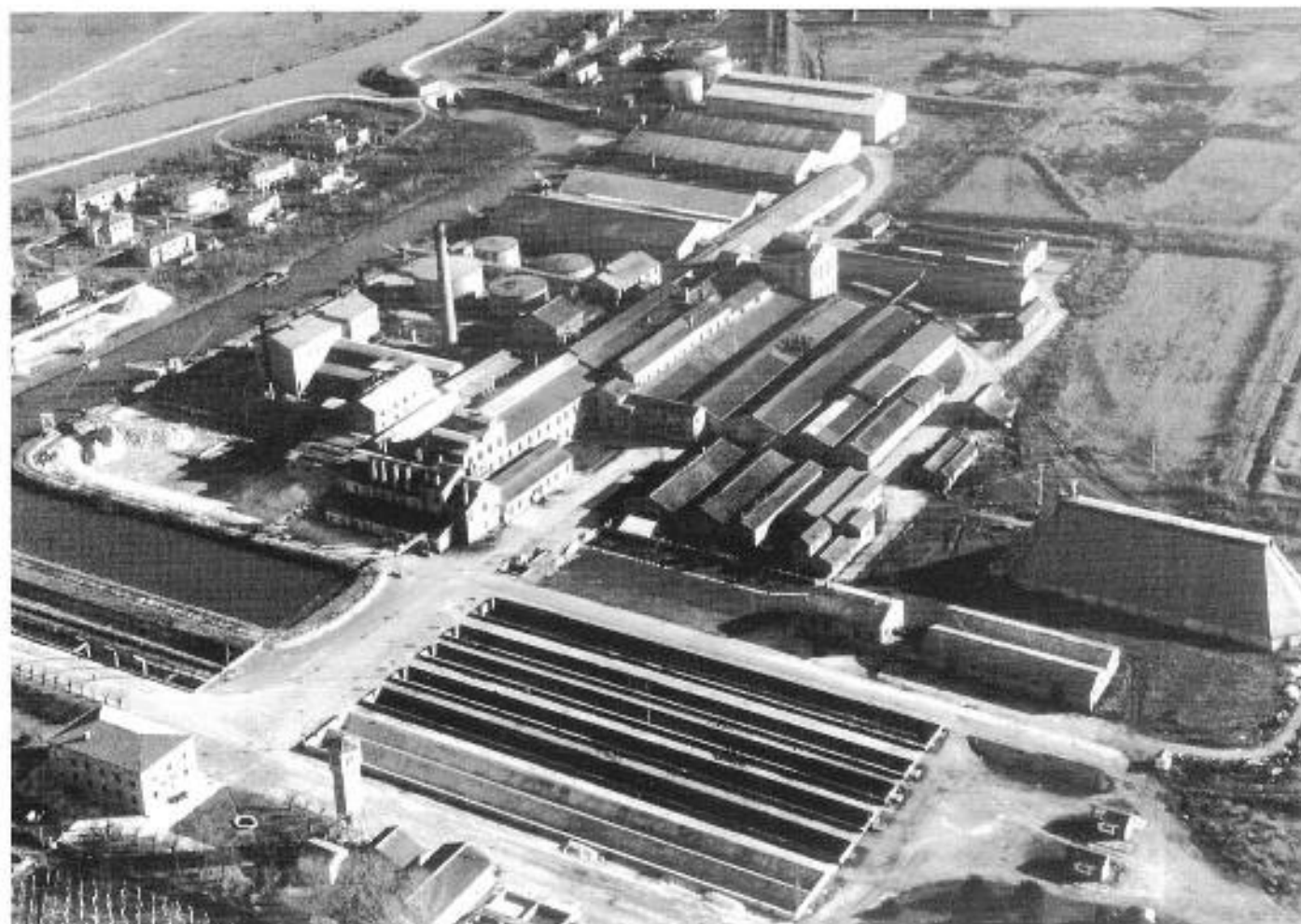
Nella seconda metà dell'Ottocento Pontelongo, come tutta la parte bassa della provincia di Venezia, di Padova e del Polesine e in particolare i comuni di Agna, Cona, Correzzola, Cavarzere, Adria, Loreo, Retinelle, Monselice, Rovigo era una zona paludosa, malarica, soggetta ad epidemie di colera. I Melzi d'Eril vi avevano bonificato con investimento di grandi capitali 4222 ettari⁶.

Il toponimo "ponte-longo" appare per la prima volta nei documenti nel 1097; probabilmente il "vicus", come insediamento, risale all'epoca carolingio-ottoniana, quando Piove di Sacco, territorio e "fisco" dell'Imperatore, crebbe d'importanza e venne costruita una piazzola

la sulla riva sinistra del Bacchiglione quale punto di attracco, sbarco e imbarco per i prodotti dei territori vicini che dovevano confluire al "sacco" o "fisco" dell'Imperatore. A quell'epoca, secolo IX-X, dovrebbe risalire la costruzione del ponte che serviva a mettere in comunicazione la zona a nord del decumano Fossaragna-Civè, limite meridionale della centuriazione, con Piove di Sacco. La vita del paese si svolse e crebbe per merito di quell'importante via d'acqua che fu il "Canale di Pontelongo" legato alla centuriazione a ovest di Bovolenta e a quella della Saccisica⁷. Ai primi del Novecento, proprio la presenza e l'abbondanza d'acqua costituirono la ragione preferenziale della scelta del luogo per la costruzione dello zuccherificio: infatti la lavorazione della barbabietola richiede un grande consumo d'acqua in siti facilmente raggiungibili da strade, ferrovie e chiatte. Quella sembrò pertanto la zona ideale: il terreno allora paludoso e improduttivo fu bonificato e, per rendere accessibile allo stabilimento l'acqua del Bacchiglione, si iniziarono nel 1907-08 i lavori di scavo dello "sbocco", una deviazione che giungeva fino alla fabbrica⁸. Aiuti dal punto di vista tecnico furono forniti dalla Società Generale degli Zuccherifici e Raffinerie in Romania e dalla Raffineria Tirimontese; un forte impulso derivò dai mercati ottenuti dagli appaltatori negli anni 1909-13 per la fornitura di barbabietole che crescevano all'incirca su 1200 ettari nei comuni di Correzzola, Piove di Sacco, Pontelongo, Cona, Candiana, Codevigo, Brenta e Cavarzere⁹.

Lo zuccherificio venne inaugurato il 24 giugno 1910. Dopo l'unità d'Italia, fino a quel momento i pontelongani si erano dedicati all'agricoltura, alla pesca e al trasporto merci per via fluviale. I proprietari dei terreni erano pochi, molti i braccianti con saltuaria occupazione. Le condizioni economiche alla fine del secolo scorso erano talmente precarie che ben 316 famiglie, per un complesso di 1200 persone, nel 1892 erano iscritte nell'elenco dei poveri e ricevevano gratuitamente l'assistenza medica. Esse venivano assistite dalla Congregazione di Carità, organo di beneficenza pubblica. Per i vecchi indigenti si parla, nel 1892, di una casa di ricovero, che non è però quella attuale sorta più tardi nel 1924 e ampliata dal Direttore dello zuccherificio in ricordo della moglie Didi Dupont. Esisteva una cucina economica per i poveri che vi potevano trovare un pasto a buon prezzo e pure una ghiacciaia pubblica per chiunque, soprattutto nei mesi estivi, volesse servirsene. Le condizioni economiche del paese erano tali che nel 1898 fu abolito per un mese il dazio comunale sulle farine e venne imposto un calmier del pane⁷. Per parlare di vita industriale vera e propria a Pontelongo, dobbiamo arrivare al censimento del 1911 quando lo zuccherificio era già in funzione. Nel primo anno di attività (1910) furono occupati come massimo durante la campagna bieticola 909 operai e come minimo 200. In quell'anno non si lavorò da gennaio a giugno, per potersi dedicare alla costruzione dei fabbricati e al successivo impianto dei macchinari. Nel 1912 gli operai, durante

Zuccherificio di Pontelongo: veduta aerea dello stabilimento. Sulla sinistra alcune case dei dipendenti.



la campagna bieticola, salirono a 1200; la popolazione, che negli anni dal 1890 al 1900 si era contratta per effetto dell'emigrazione di diverse famiglie verso l'America, ora aumentava progressivamente di anno in anno, soprattutto dal 1911 al 1914. Pontelongo, che contava nel dicembre del 1910 2710 abitanti, passò ai 3312 del dicembre 1914⁷, anno in cui la Società, potendosi assicurare una raccolta annuale di 250.000 t. di barbabietole, costruì un secondo zuccherificio a Bottrighe, a tre km da Adria, sul Po. Lo stabilimento di Pontelongo fungeva da polo di attrazione e motore economico della zona, mentre il paese si ingrandiva continuamente per la costruzione di case atte ad accogliere un numero così elevato di persone.

Pure lo zuccherificio provvide a far costruire molte case. Erano confortevoli, dotate di tutti i servizi, a quel tempo considerati un vero lusso. Concesse in uso gratuito a tutti i dipendenti, operai, impiegati e personale dirigente, di tipologia diversa, villette più eleganti o appartamenti più modesti, a seconda del locatario a cui erano destinate, le abitazioni si trovavano prevalentemente intorno allo stabilimento e in via dello Zuccherificio. Alcune ricerche di storia orale offrono in proposito testimonianze interessanti. Questa via era soprannominata *via dei Signori*, proprio in virtù dei privilegi di cui godevano i suoi abitanti. Potevano disporre della fornitura gratuita di energia elettrica, di acqua potabile, di carbone per il riscaldamento; la manutenzione delle case era pure gratuita e veniva fatta durante i mesi in cui non si svolgeva la campagna bieticola. Un particolare abbastanza curioso, ma giuridicamente rilevante: per ogni casa veniva pagata alla Società una lira simbolica all'anno, probabilmente ai fini dell'impedimento dell'usucapione dell'immobile. Conviene ricordare inoltre che un avanzamento nei quadri aziendali corrispondeva ad una promozione sociale: essa comportava per l'impiegato o l'operaio il beneficio immediato di poter usufruire di un'abitazione più spaziosa e più consona alla nuova condizione di lavoro.

Nel 1915 fu portata a termine la costruzione della ferrovia Piove-Adria per la quale era stato anche previsto un raccordo attraverso cui i vagoni potevano entrare direttamente nello zuccherificio. Per quanto riguarda le maestranze si sa che le prime provenivano direttamente dal Belgio, dalla Francia e dalla Romania. Gli immigrati stranieri si integravano facilmente e venivano accolti favorevolmente dai pontelongani, tanto che alcuni sposarono delle italiane e si stabilirono definitivamente a Pontelongo. Successivamente invece, bacino di reclutamento furono Pontelongo e paesi vicini, si riservarono però gli incarichi di operai specializzati a personale che arrivava da Ferrara, Bologna e in generale dall'Emilia, regione all'avanguardia per la produzione di zucchero. Anche i pensionati o gli invalidi svolgevano un loro ruolo, soprattutto in mansioni facili e ripetitive. Il loro reparto veniva chiamato, a dire il vero con poca sensibilità, "il Cottolengo", tuttavia in questo modo si aiutavano persone che altrimenti non avrebbero avuto alcun reddito. Dalla situazione, così come si è venuta delineando nei primi decenni del '900, si evince che lo zuccherificio, soprannominato in paese "el belio" (perché costruito dai belgi), era diventato il cardine intorno al quale gravitava la vita economica e sociale del paese che, immemore di un passato dedito al commercio, del quale fa fede l'antica iscrizione presso casa Furegon "Indorum vivimus auro"⁸, si consacrava quasi completamente a questa attività.

Nel frattempo, seguendo cronologicamente i fatti, fu stipulato un accordo tra Ilario Montesi e i principali azionisti belgi della *Sucrerie et Raffinerie de Pontelongo*. Questo personaggio chiave nella storia dell'industria saccarifera in Italia, dopo aver assunto nel 1908 la direzione generale della "Società Distilleria di Cavarzere", ne era diventato il principale azionista e proprio a Cavarzere aveva adottato alcune soluzioni industriali innovative quali l'impianto per l'essiccazione di polpe di bietole mediante il recupero di calore dei gas di scarico in uscita dalle caldaie. Il Consiglio di Amministrazione della Distilleria di Cavarzere aveva inizialmente contrastato questa soluzione, ritenendola troppo rischiosa e spingendo Montesi a costituire una nuova società in accomandita. I risultati però furono superiori ad ogni aspettativa, tanto che il Consiglio di Amministrazione della Cavarzere decise di rilevare l'impianto. Dopo aver fondato nel 1918 la "Società Agricola Industriale degli Alcoli" (SAIDA), Montesi fece costruire accanto alla Distilleria di Cavarzere uno zuccherificio, dando origine in tal modo ad una nuova società, la *Società Veneta Zuccheri*, che comprendeva anche uno zuccherificio ad Este di concezione e tecnologia di avanguardia. Forte di questa sua posizione di preminenza in Italia e di importanti partecipazioni in società saccarifere in Germania, nel 1927 acquistò in Belgio un importante pacchetto azionario della Pontelongo, lasciando al banchiere Allard la presidenza della Società e assumendo per sé la carica di Consigliere Delegato con i più ampi poteri per la gestione delle aziende in Italia. Il raggruppamento industriale denominato *Gruppo Saccarifero Veneto* comprendeva così le fabbriche della società: Distilleria di Cavarzere, SAIDA, Veneta Zuccheri, Pontelongo. Con il figlio Leonardo, Ilario Montesi seppe progettare soluzioni che portarono il segno della sua lungimiranza e della sua capacità decisionale, affrontando eventi eccezionali e risolvendo con rapidità altrettanto eccezionali problemi.

In quel periodo era direttore dello zuccherificio l'ingegnere belga Robert Dupont che aveva sposato Desirée Wamlin, soprannominata Didi. I vecchi del paese ancora ricordano i tempi in cui in occasione delle feste organizzate dai Dupont nella loro elegante villa, Pontelongo cambiava volto. "File di automobili erano parcheggiate nei pressi dello stabilimento, i giardini della villa con campo da tennis e luogo destinato al tiro al piccione erano addobbati elegantemente e una volta Didi, donna socievole, cordiale, molto alla mano, con un gesto che suscitò meraviglia e simpatia diede inizio alle danze, invitando il suo cameriere, tale Beniamino Edoardo, che alternava questa incombenza con l'incarico di elettricista all'interno dello stabilimento. Il biglietto di ingresso alla festa costava 5 lire, una somma considerevole a quel tempo; l'intero incasso della serata venne devoluto in beneficenza alla casa di riposo e ai poveri del paese"¹⁰. Il Dupont aveva in uso una carrozza che, per eventi particolari come un matrimonio o un ricovero in ospedale, metteva a disposizione dei dipendenti che ne facevano richiesta. Era guidata da un cocchiere, Pietro Dal Miele, chiamato dal popolo "el cocio del diretor". L'ingegnere Dupont, pur nella sua generosità e longanimità, sapeva essere esigente e allo stesso tempo giusto: premiava i più meritevoli, licenziava chi veniva colto in flagrante mentre non lavorava. Didi era molto amata dagli abitanti di Pontelongo e visitava spesso gli ospiti della casa di riposo che aveva ingrandito a sue spese, facendo erigere un padiglione nel

quale rimangono ancora una lapide e una fotografia a ricordo della benefattrice. Non dimenticava nemmeno gli inquilini del "granaron" dove erano ammassate le famiglie che vivevano nella più nera miseria; li soccorreva con medicinali, viveri e vestiario, non facendo mai mancare il suo conforto.

Il complesso così com'era stato organizzato e amministrato dal Dupont era diventato uno dei più vasti e moderni in Italia e uno dei più efficienti in Europa e la Società guidata da Ilario Montesi aveva realizzato una serie di sinergie che ne avevano accresciuto il potenziale produttivo. A comprova di ciò si deve ricordare che nel 1936 era stata fondata la Società Carburanti di Cartura che, consorzata con lo zuccherificio, prevedeva il collegamento dei due stabilimenti mediante un sugodotto: esso consentiva a Pontelongo l'estrazione dello zucchero dai sughi di barbabietola prodotti a Cartura oppure la lavorazione in loco per la produzione di alcool. L'impulso economico dato al paese in quegli anni si esplicava anche in una serie di attività sociali e ricreative. Venne costruito un campo sportivo e si costituì una società calcistica, la A.C. Pontelongo, formata da operai sponsorizzati dallo zuccherificio, che svolse regolare attività. Anche la realizzazione della Casa del Fascio, dotata di due sale cinematografiche, una all'aperto e una interna, e del centro sportivo per la pratica del pugilato, della scherma e di altri sport fu finanziata dallo zuccherificio. Costante quindi nel tempo era stata la preoccupazione di modernizzare e di aumentare il potenziale delle installazioni senza per questo sollecitare l'intervento degli azionisti e nonostante i gravissimi disagi e il travaglio che quegli anni stavano portando con sé. Dopo la crisi di adattamento della società negli anni '30 e il periodo di sanzioni contro l'Italia in seguito alla guerra in Abissinia, con lo scoppio del secondo conflitto mondiale la fabbrica di Pontelongo fu danneggiata da due devastanti incursioni aeree: la prima del maggio '44, che provocò in paese la morte di trentatré persone, colpì soprattutto gli uffici; la seconda, del 23 febbraio del '45, fu disastrosa per gli impianti. Infatti arsero per giorni e giorni parecchi reparti, in particolare i magazzini dello zucchero presi letteralmente d'assalto dalla popolazione affamata che lo usava come preziosa merce di scambio¹¹.

Tuttavia le opere di carattere filantropico non avevano subito battute d'arresto; durante il periodo di guerra, nell'agosto del '42, era stata inaugurata presso lo zuccherificio l'opera dell'assistenza religiosa agli operai con la benedizione di una cappella e il distacco di sei suore salesie. In quell'occasione, di fronte a Ilario Montesi, alla sua famiglia, al rappresentante del prefetto e del federale e all'autorità civile, politica e militare del comune, il vescovo mons. Carlo Agostini benedisse la cappellina, la residenza delle suore e le cucine che fornivano ogni giorno più di mille pasti agli operai. Nel luglio del '43, a un anno di distanza, durante la festa di S. Antonio di Padova, eletto patrono dello zuccherificio, furono esaltati gli effetti di questa attività diretta alla formazione religiosa degli operai nel luogo stesso del lavoro. "Alla sera della vigilia della festa numerosi sacerdoti hanno accolto le confessioni degli operai e alla domenica mattina, 4 luglio, la prima festa patronale si è celebrata in un grande padiglione dello stabilimento splendidamente adornato e trasformato quasi in una maestosa basilica, grazie all'opera concorde ed infaticabile dei dirigenti, dei R.R. sacerdoti locali e delle suore".

Alla fine della guerra risultarono completamente di-



Magazzini dello Zuccherificio di Pontelongo dopo i bombardamenti del 1944-45.

strutti: il magazzino delle polpe secche, che bruciò per settimane, le pale delle lavatrici meccaniche, il magazzino essiccatoio delle polpe verdi, il capannone del deposito del carbone, il caseggiato degli uffici amministrativi, i garage, i magazzini dello zucchero, una delle due ciminiere, la raffineria, le grandi cisterne contenenti melassa e nafta. Erano state parzialmente distrutte anche le case in via dello Zuccherificio, quelle presso il ponte della ferrovia, quelle in via Dante Alighieri.

Ma venne anche il tempo della ricostruzione. Ilario Montesi si dedicò alla ristrutturazione delle società del gruppo e tra il 1947 e il 1948 riportò gli stabilimenti alla piena attività produttiva tanto che nel 1947 si effettuò la prima campagna saccarifera dopo la fine della guerra. Nel fervore postbellico i Montesi dimostrarono la consueta liberalità nei confronti degli operai premiandoli per la loro attività di ripristino delle strutture dello stabilimento ed offrendo a tutti nel 1950, in occasione del giubileo, un viaggio a Roma mentre veniva inviato in dono alla Santa Sede un vagone di zucchero.

Nel novembre del 1951, 100.000 ettari del territorio a sud dell'Adige ed anche Bottrighe subirono l'inondazione del Po, ma la Società Pontelongo fronteggiò questa catastrofe con intraprendenza e fermezza. Contribuì infatti all'accoglienza e all'assistenza degli scampati all'inondazione; con larghezza di mezzi e rapidità la direzione generale di Padova in collaborazione con le autorità militari e civili aveva organizzato soccorsi e servizi di salvataggio, richiedendo a Bruxelles l'invio di contingenti di antibiotici, di altri farmaci e di generi di prima necessità.

Anche negli anni successivi, difficili perché densi di tensioni sociali e di crisi a livello nazionale (crisi di sovrapproduzione e riduzione del prezzo dello zucchero da parte del governo italiano) la Società mantenne una situazione finanziaria solida, seguendo saggiamente una politica di estrema prudenza. I primi anni '60 furono gli anni della massima espansione, il capitale sociale era aumentato dai 6 milioni di franchi iniziali a 658 milioni di franchi. Con la riorganizzazione della fabbrica e l'ammodernamento degli impianti, parte del personale fu licenziata e circa 120 famiglie emigrarono da Pontelongo. La morte di Ilario Montesi nel '67, seguita negli anni '80 dalla crisi del Gruppo, imprese una svolta decisiva alla vita dello zuccherificio. Il resto è storia recente.

Ripercorrendo la storia dello zuccherificio, alcuni dati specifici offrono certamente un'idea più esatta delle sue potenzialità veramente considerevoli per quell'epoca e

della modernità della concezione economico-culturale. Mentre nel 1908 si lavoravano giornalmente 750 t. di barbabietole con una produzione annua di 12.000 t. di zucchero, già nel secondo anno di vita della società la capacità degli impianti fu innalzata, consentendo la lavorazione di 2.000 t. di barbabietole al giorno al posto delle 1.000 previste, potendo la raffineria così produrre 225 t. di zucchero raffinato al giorno. Se si considera che in quel periodo solo due zuccherifici in Europa, quello di Culmsee in Germania e di Pont d'Ardres in Francia lavoravano più di 2.000 t. di barbabietole al giorno, ma nessuno era completato da una raffineria come quella di Pontelongo, si può dedurre che gli impianti, ampliati più tardi con gli stabilimenti di Bottrighe e Cartura, avevano superato con la loro produzione le previsioni più ottimistiche. Nel 1914-15 la Società avviò infatti le attività di Bottrighe e, malgrado le difficoltà legate al primo conflitto mondiale, le fabbriche lavorarono nel primo anno di guerra 219.733 t. di barbabietole, producendo 23.300 t. di zucchero bianco.

Il 1925 fu un anno di crisi: si verificò infatti da parte degli agricoltori l'abbandono della coltivazione della barbabietola a causa dell'applicazione di leggi doganali che rendevano più vantaggioso l'acquisto di zucchero grezzo all'estero. Nel 1924-25 le due fabbriche di Pontelongo e Bottrighe registrarono la resa di zucchero bianco più bassa della storia. Essa aumentò però costantemente nel corso dei decenni fino a raggiungere negli anni '60 una produzione di zucchero di 60.000 t. all'anno, con la lavorazione di 5.000 t. di barbabietole al giorno. Oltre la quantità, anche la qualità e i differenti tipi di zucchero prodotto valsero a caratterizzare lo zuccherificio e a distinguerlo dagli altri. Lo zucchero si confezionava infatti semolato ed impalpabile, cristallino, diamante, in granella, in cubetti, in blocchetti di forma irregolare, molto puro, per essere usato nell'industria farmaceutica e nell'industria liquoristica (*più*), o in zollette (*sambon*, dalla volgarizzazione del nome Chambond, ditta costruttrice della macchina che serviva per prepararlo). Tutte le confezioni erano contrassegnate dal marchio, peculiare del Gruppo Montesi, Z.R.P. (Zuccherificio e Raffineria di Pontelongo) anche quelle che provenivano dagli altri stabilimenti, ad indicare il primato e, parimenti, a mettere in risalto l'eccellenza dello stabilimento di Pontelongo.

Lo zuccherificio ha mantenuto fino ad oggi la sua importanza economica; rimane ancora un posto di lavoro ambito per la popolazione del Comune e dei dintorni, anche se i dipendenti non godono più di particolari benefici, benefici che fin dai primi anni della sua costituzione la Società belga aveva cercato di assicurare ai suoi dipendenti, dedicando particolare impegno nel favorire buone condizioni di lavoro e garantire vantaggi che, per gli standard di allora, potremmo definire all'avanguardia. In tal modo aveva contribuito a far progredire Pontelongo e a fargli assumere una particolare fisionomia che lo differenziava da tutti i paesi vicini, vincolati ad un'economia agricola di tipo tradizionale e quindi penalizzati anche da un punto di vista sociale.

Il presidente della *Sucrierie et Raffinerie de Pontelongo*, Beauvain, così descrive nella sua relazione del 1959 le iniziative della società: "Man mano che si è sviluppata, la società non ha mai trascurato di organizzare in favore dei suoi operai ed impiegati opere di previdenza e di assistenza sociale. Il personale ha a disposizione refettori perfettamente ordinati e locali di soggiorno dove impiegati e operai possono ritrovarsi dopo il lavoro come in un club. L'assistenza medica è assicurata nel

modo più completo e moderno. Un'attenzione tutta particolare è stata dedicata ai bambini del nostro personale che, ogni anno, trovano in due colonie marine e in una montana serene e benefiche vacanze. La nostra società, in collaborazione con le altre società del gruppo di Padova è stata fondatrice della colonia di vacanze ad Alberoni che ospita tutti gli anni, in tre turni successivi, quattrocento bambini"¹².

Il carattere di queste opere sociali, tese al benessere del lavoratore, fa sorgere quasi istintivo il paragone tra questa esperienza ed altre precedenti: quella delle carriere Nodari di Lugo in Valdastico, dove dopo il 1866 si varano "Istituzioni di Previdenza", quella degli stabilimenti di Torre e Rorai e del Cotonificio pordenonese, nei quali si fa ampio ricorso alle più svariate forme assistenziali. Tra la fine dell'Ottocento e lo scoppio della grande guerra nuovi esempi, di ben altra portata, come il complesso urbano ed agroindustriale dei Camerini di Piazzola sul Brenta o il modello di Schio con Alessandro Rossi, ci parlano di un "Veneto terra di un paternalismo che trionfa - anziché stingersi o sparire - negli anni del primo sviluppo industriale: quando gli imprenditori si studiano di mimetizzare gli stabilimenti nel paesaggio circostante, scindendo la concentrazione finanziaria dalla concentrazione tecnica, allo scopo di prevenire le tensioni sociali"¹³. La presenza dello zuccherificio fu inoltre di stimolo al paese che, di fronte ad una realtà così difforme da quella tradizionalmente agricola, avvertì l'esigenza di una crescita culturale affidata alla scolarizzazione delle nuove generazioni.

Tuttavia a Pontelongo si assiste ad una integrazione tra agricoltura e industria: in questo caso infatti il conservatorismo economico-politico dei grandi proprietari terrieri e la loro ritrosia di fronte ad una industrializzazione che con le sue tensioni sociali avrebbe potuto turbare le tranquille campagne, vengono superati "dalla constatazione che strati non marginali di questa borghesia "aliena", o investiva in iniziative industriali altrove, integrandosi con la grande finanza veneta ed extra regionale, o ipotizzava per Padova un ruolo di supporto all'altri industrializzazione"¹⁴. Una famiglia di ricchi possidenti come quella dei duchi Melzi d'Eril non aveva avuto timore di investire i propri capitali in un'impresa industriale, diventando azionista di una grande società belga. La bonifica della zona in questione avrebbe permesso di sfruttare l'agricoltura a fini capitalistici, senza intaccare interessi particolari. "Nelle aree agricole dimenticate, paludose e malariche, avverrà il decollo di una agricoltura capitalista che agisce sul territorio attraverso gli stessi canoni - e in fondo gli stessi personaggi - della nascente industria Veneto-nazionale"¹⁵.

Tutto questo senza pregiudicare i delicati equilibri della società rurale, attraverso un cambiamento lento e grazie ad attività industriali che mirano non a sconvolgere, ma a consolidare, innestando il nuovo sul vecchio. Sarà proprio il capitalismo illuminato di tipo paternalistico e filantropico a rendere attuabile questa trasformazione. È evidente che un'industria come quella saccarifera ben si prestava a non sradicare una manodopera di origine contadina dal suo contesto, in quanto legata alla lavorazione di prodotti della terra secondo ritmi parzialmente stagionali che consentivano agli operai di non allontanarsi dal loro luogo d'origine. Non era messa in discussione la struttura patriarcale della famiglia, e il duro lavoro della fabbrica, sapientemente organizzato da una classe dirigente illuminata, si fondeva con un'opera assistenziale che regolava a vari livelli la vita della massa operaia.



Veduta dello zuccherificio di Pontelongo.

Senza dubbio agli esempi citati guardarono i nobili e i borghesi che nel 1909 fondarono la Società Pontelongo; ad essi, nella sua opera di conduzione, si conformò Ilario Montesi durante la vita non facile, complessa e talvolta contrastata dello zuccherificio. Dalla memoria di chi l'ha conosciuto di persona o dal racconto che i figli hanno ascoltato dai padri traspare un senso di rispetto, di affezione, di gratitudine per questo silenzioso protagonista la cui figura è stata delineata con grande finezza dallo storico padovano Giuseppe Toffanin in *Ricordo di Ilario Montesi*¹⁶: "È veramente la prima caratteristica sua era una specie di contrasto tra quel grande e vorremmo dire formidabile dinamismo del suo quotidiano operare ed una riservata pacatezza nei gesti e nelle parole, che avrebbero fatto pensare piuttosto a un solitario (...). Di quanto resta di lui a Padova, nel Veneto, nel mondo europeo dell'industria è stato detto di questi giorni e con commovente concordia, spesso con un palpito di ammirazione entusiasta. E ce ne siamo persino sorpresi, non perché egli non meritasse questo ed altro, ma perché di solito anche la posterità ha bisogno di essere preparata da chi la cerca. Ilario Montesi la posterità non l'aveva cercata: gli è venuta incontro spontaneamente. Quella specie di solitudine in cui aveva avvolto il suo nome è stata rotta d'un colpo dalla morte...". □

1) V. Fontana, *Il Nuovo Paesaggio dell'Italia Giolittiana*, Laterza, Bari 1981, p. 164-169. L'industria saccarifera in Italia cominciò ad affermarsi nel 1888 per merito dell'on. Emilio Maraini.

2) G. Roverato, *La Terza Regione Industriale*, in *Storia d'Italia, le Regioni dall'Unità ad Oggi, Il Veneto*, Einaudi, Torino 1984, p. 183.

3) V. Zamagni, *Industrializzazione e Squilibri Regionali in Italia. Bilancio dell'Età Giolittiana*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 82.

"Questa industria che nel 1898-99 produceva soltanto 5.972 t. di zucchero, giunse a produrne 161.600 già nel 1908-1909, saturando il mercato interno senza potersi riversare sul mercato esterno, dati gli accordi internazionali (Convenzione di Bruxelles del 1902) che avevano permesso all'Italia di riservarsi il proprio mercato interno a prezzi molto più elevati, purché si impegnasse a non esportare".

4) Roverato, *ibid.*, p. 179-181.

5) Zamagni, *ibid.*, p. 80-84.

6) L. Bellicini, *La Costruzione della campagna. Ideologie Agricole e Aziende Modello nel Veneto (1790-1922)*, Marsilio, Venezia 1983, p. 241-242.

7) C. Bellinati, *Contributo alla Storia di Pontelongo*, in *La Festa del Voto in Pontelongo nel Terzo Centenario del Voto 1676-1976*, Pontelongo 1976.

8) M. Negri, *Lo Zuccherificio di Pontelongo*, ricerca svolta con le classi I e II A, anno scolastico 98-99, S.M.S. "G. Leopardi" di Pontelongo.

9) Società Pontelongo, *Atto Costitutivo e Statuto* (pubblicazione in Italia), p. 23.

10) Intervista al Sig. Radames Bissaro.

11) Cronistoria della Parrocchia di Pontelongo.

12) P. Beauvain, *Allocution Prononcée à l'Occasion du cinquantenaire de la Société le 30 Novembre 1959*.

13) Cfr. S. Lanaro, *Genealogia di un Modello*, in *Le Regioni dall'Unità ad Oggi - Il Veneto*, cit., p. 71.

14) G. Roverato, *L'Avvio e la Crescita delle Attività Industriali Padovane (1890-1980)*, da CGIL Padova; *Novant'anni di Camera del Lavoro a Padova*, Padova 1985.

15) Bellicini, *ibid.*, p. 26.

16) G. Toffanin, *Ricordo di Ilario Montesi*, "Padova e la sua Provincia", 1967, n. 2, p.25-26.

Desideriamo ringraziare la Prof. Franca Franco, il Dr. Ezio Badocchi e il Sig. Radames Bissaro per le testimonianze orali; il Prof. Maurizio Negri, la Prof. Carla Organte e il Parroco di Pontelongo don Amelio Brusegan per il prezioso materiale messo a disposizione, nonché la Biblioteca di Pontelongo per il materiale fotografico.

IL VINO COME MODELLO ANTROPOLOGICO IN RUZZANTE

SERGIO GIORATO

Assunto dall'uomo per il proprio nutrimento, il vino – come una sorta di interruttore frapposto tra il corpo e lo spirito – accende anche disposizioni interiori, immagini, senso di appartenenza. I testi del Ruzzante sono esaminati in questa prospettiva che vuol render conto della complessa trama di valori riferiti al vino.

Capita sovente che le immagini del mondo, anche le più complesse e le più articolate, si reggano come su di un perno centrale, quasi uno snodo attorno a cui si dispongono e da cui traggono alimento. Così abbiamo filosofie o ideologie che hanno un'idea ispiratrice o che si richiamano ad una concezione sulla cui base poi si sviluppa e sostiene l'intero sistema.

Le opere del Ruzzante – pur senza la pretesa di addentrarci nei territori della critica letteraria – sono così ricche di riferimenti al cibo, e con esso allo stesso vino, da rendere agevole a chiunque constatare come l'uomo e la donna, la società, l'aspettativa ultraterrena siano tratteggiati con immagini tratte dal bagaglio di esperienze che l'alimentarsi fornisce all'uomo. Anzi, pare che per il contadino ruzzantiano niente possa essere così desiderabile quanto il mangiare, un piacere che supera di gran lunga ogni altro e che pervade tutti i sensi. Quando *le regie sente dire de magnare, le se drezza, le se distende; il naso, poi, che sente el saore, tira el fiò, el se reghigna, el galde de quel saore*, per non dire degli occhi che, quando *ve'l magnare, i se tira, i se avre, i se fa artanto grande*, e poi giù giù fino a *i buiegi, che se muove, i va sbrombolando per la panza, che l pare ch'i faghe legrezza*. Perché *el magnare è la pi bela legrazion che possa far l'omo* (Piovana, V).

Questo per mostrare ancora una volta che l'alimento che assumiamo non si limita a percorrere quel tragitto del piacere che va dalle labbra allo stomaco, a essere digerito, a trasformarsi in sostegno chimico, ma diviene, altresì, elemento della sua psiche, colore per le sue fantasie, deposito di immagini per i suoi sogni, per i suoi congegni, per i suoi stessi pensieri. Così noi facciamo davvero come il Menego del *Dialogo facetissimo* il quale pensa che, per sanare quella fame perenne che lo attanaglia nelle viscere, sarebbe meglio *se astropasse la busa de soto*, cosicché il mangiare non potrebbe più uscire e le budella sarebbero finalmente sazie. Capita, infatti, che il cibo una volta digerito lasci, oltre alla forza, come è naturale che sia, anche un repertorio di sensazioni e di immagini le quali – è il caso del nostro Ruzzante – vengono riutilizzate per rappresentare il mondo delle cose ed il mondo degli uomini.

Ma questo è un fenomeno diffuso, ovviamente.

Prendiamo, ad esempio, il sommo Dante il quale, per restare nel tema, usa una splendida immagine di ambito viticolo, a render conto di un concetto filosofico caro alla cultura dell'epoca – quello dell'unione di un'anima individuale, creata da Dio, la quale, congiunta al corpo, lo vivifica con la sua sostanza e lo fa uomo. Per rendere intuibile e, insieme, trovar conferma a tale concezione, il poeta propone al lettore l'esperienza del *calor del sol che si fa vino, / giunto a l'omor che de la vita còla* (Purg. 25, 77-78). È come il vino è l'unione del calore solare con l'umore della vite, così l'uomo non è solo l'anima, ma una congiunzione mirabile di anima e di corpo. Ora è affascinante pensare che l'immagine non si limiti a render conto di un concetto astratto come di una sua appendice, reperita nel bagaglio del visibile a mo' di esemplificazione, ma che al contrario le esperienze sensibili tratte dal mondo delle cose, degli oggetti, della natura, siano esse la linfa della navigazione seconda. Colta dall'esperienza sensibile, frammista ad altre, piantata nel cuore come l'albero da frutto, a un certo punto essa esplose – per così dire – in una prospettiva teorica di spiegazione, che è molto di più di un processo logico di astrazione. Ma di questo ci è sufficiente un breve cenno perché non è qui l'argomento del nostro interesse.

E per tornare all'universo ruzzantiano è certo la frusta della fame la responsabile di una proiezione che assolutizza il cibo. Essa tiene sulla corda questi contadini, per cui risulta comprensibile – anche se suscita il sorriso – la battuta di Barba Scati il quale, uscendo dall'osteria insieme con Nane e Zilio, tra un rutto e l'altro e apostrofando la bontà del vin *marzamin*, sbotta dicendo che se in Paradiso davvero non si mangia, *el me par che into'l me viso / d'una merda el me sea dò* (Betia, II). Certo è da considerare che la fame alla lunga provoca un depauperamento progressivo e incontrollabile, come una droga, la più efficace e sconvolgente, che produce insondabili scompensi psichici e immaginativi. Ora da questa specie di allucinazione forzata sono scaturiti i sogni aggiuntivi e tridimensionali compensativi della miseria della quotidianità, come quel paese di Bengodi di cui si dà ad intendere al povero grullo di Calandrino nella celebre novella del Boccaccio o come il fantastico paese di Cuccagna visitato dalla immaginazione ammalata di chi, per fame, si disperderà per i

campi a mangiare le gemme inanzo che le faze i fiore e si adatterà persino a mangiare le fuogie a le vigne: le no porò tanto butar fuora cai, con i se magnerà (Dial. facet.).

Così accade che i Paradisi si moltiplichino a seconda dei desideri che animano l'immaginario. Per cui abbiamo il Paradiso di colui a cui la fame ha bruciato il cervello, dove non si semena e non si raccoglie cosa nessuna, ma di tutto quello che l'omo ha desiderio e appetito, li viene apresentato inanzi (ibid.). C'è poi il Paradiso di chi ha fatto nel mondo solo cose buone e oneste, di coloro che si hanno guardati dal troppo mangiare e troppo delicato e così dal disordinato bere e che si hanno diletati de onesti e piacevoli – dove pare tratteggiata la filosofia di vita di quell'Alvise Cornaro che del Ruzzante fu patrono – ed il Paradiso, infine, di coloro che si sono diletati di dire orazioni, di digiuni, astinenze e cose simili (ibid.) e che vi troveranno le medesime cose ed astenendosi da alcun cibo staranno sempre in contemplazione d'Iddio.

Ma veniamo al vino. Nella scena settima della *Vaccaria* in uno spassoso dialogo, al solito ricco di ammiccamenti allusivi, Betia non vuol farsi toccare da Vezzo. Ma diventerai selvatica – sbotta ad un certo punto il respinto, non sai che quando le vigne sta senza essere tagliè e bruschè spesso, le se insalbeghisse! Non vorrai mica comparare le viti con una donna – ribatte pronta la Betia. Al che il Vezzo ci propone una sorta di sentenza – tutte le cosse si ha qualche somegiamento al mondo – risposta estremamente densa, che qui non indagiamo per brevità (ma che ci pare si possa avvicinare a quel comportamento del formaggio e dei vermi assunti dal mugnaio Menocchio quale sorta di cosmogonia primitiva ma tendenzialmente scientifica, che apre sguardi impensabili sui debiti della cosiddetta cultura alta verso le radici popolari). Cosicché *nu uomeni seòd con è pali, e vu femine con è le vigne: se 'l palo no v'è a pè, a' no pò sorèzarve nè far furto, e a sto muò a' doventè salbeghe...* E se l'immagine contiene un'allusione alla sfera sessuale, ci pare si possa dire che in qualche modo la supera, divenendo una sorta di modello antropologico. In esso l'uomo, piantato sulla terra ed esposto alle intemperie del cielo, sia esso *el vissinelo o la bissabuova o 'l ton* (Betià, IV), è come accarezzato dalla verde donna che lo cinge e danzandogli intorno gli dà il benefico frutto. E così chi abbandona l'abbraccio inselvaticisce, cioè regredisce allo stato preumano, o inumano che dir si voglia, come quei poveri grami, rami secchi ed improduttivi, dediti al digiuno ed all'astinenza.

La stessa immagine della donna trae linfa da questo universo vinario – per così dire – e così, ad esempio, Zilio decanta la sua Betia, dai bei denti bianchi come rape, ma, soprattutto, dai bei piedi grandi da *vetolaro*, dal bel garretto tondo, grosso, bianco e netto che un *botazo* è piccolo in confronto (Betià, III). E il suo pregio, misto alla ritrosia di chi non vuol subito concedersi, si esprime anche nel pretendere ben altro che il pane e il vino, perché le femmine – dice la Betia al Nale, che vuol convincerla a prendere come marito il *bon laorente Zilio – vogion an / de la carne fresca e altro po* (ibid.), frase che, oltre all'ovvia allusione oscena, introduce a quell'aura di cibo del privilegio, che già nel Cinquecento comincerà ad assumere la carne. E per san Martino, ella non beve vino, *mo si ben malvasia!* – assumendo anche qui un indice di prezio-



Peter Bruegel: Il pranzo di notte, 1568 circa, Vienna, Kunsthistorisches museum, (part.)

sità connesso a quella sorte di vino (Betià, V) proveniente dall'omonima città della Morea, e perciò detto anche "vin greco" o "grechetto", molto gradito alle élite e che dava il nome al luogo ed al locale in Padova, il Volto della Malvasia¹, dove gli stessi mercanti andavano a bere, come riferisce lo stesso Ruzzante (*Vaccaria*, II).

Il mondo intero poi – per quel che può essere mondo quel po' di esperienza visiva pagata a caro prezzo dal *brazente* che va soldato – si descrive nei termini consueti, che ne rappresentano la misura. E, quindi, com'è la *Giudadada*², chiede il Menato al reduce Ruzzante, e si fa *pan com à fazòm [nu]?*

La risposta del soldato è quanto mai illuminante per dire che quel che si vede non è quel che abbiamo di fronte, bensì quello che noi sappiamo e vogliamo vedere. E cosa poteva vedere il nostro se non *e salgari e polari, e vigne e furtari* (*Parlamento*, II), dove la vigna rappresenta un perno primario dell'orizzonte di senso.

Ma si può ben dire che l'intero essere umano si esprima, e quindi si rifletta, nell'esperienza complessa della vite e del vino. La dinamica generazionale, ad esempio: e così i vecchi devono essere buoni e comprensivi con i giovani, perché i vecchi sono come le botti e i giovani come il vino che vi viene messo dentro, e se la botte sa di cattivo, neanche il vino può sapere di buono. Allo stesso modo, seppur filtrato dalla finzione teatrale con i suoi modelli e le sue esigenze, l'atteggiamento degli innamorati che si comportano come i *striùli al tempo de la vua* (*Piovana*, II) introduce sull'esperienza dell'amo-



Peter Bruegel: La danza di contadini, 1568 circa. Vienna, Kunsthistorisches museum, (part.)

re, una sorta di magnetismo naturale per cui lo zuccherino del chicco, sodo e rigonfio di succhi, conosce la propria stagione del desiderio.

Il vino, poi, s'impadronisce non solo del corpo ma si distende sin nei meandri della psiche e muove al pianto, ad esempio, cioè eccita i sentimenti che altrimenti sarebbero membra secche come ossa, cosicché gli occhi non potrebbero buttar fuori alcuna lacrima (Piovana, I). S'incarna, poi, nello stesso aspetto visibile dell'uomo, come accade al soldato Ruzzante che ne porterà sul viso i segni, dato che *el vin come te'l bivi fa venire colore e mal sangue, e buta stiza, rupa, rognia e giandussaminti per adosso* (Parlamento, II) – poiché, naturalmente, si tratta di quel cattivo che si dà ai contadini strappati dai loro poderi per essere gettati nei campi di battaglia.

Il vino rappresenta la continuità dell'essere, inoltre, e la fedeltà negli affetti per cui io non sarò – dice Garbugio alla Ghetta, corteggiandola – come *sti morositi, che impara in prima a saer ben zanzare ch'a ben volere...* e che son come quelli che quando hanno mangiato *le lasagne de sora via, l'altre ghe stufeza*, ma piuttosto come *el bon vin, a' sarè sempre d'un saore fin a' che n'averè gozo* (Piovana, II). Discrimina gli uomini, ancora, creando una separazione tra quelli che si piegano alla fatica del far pane – che da essi par sempre che sfugga come fan le *celeghe dal falchetto* (Dial. facet.) – e lo scandalo di chi *senza bruscar vigne o arar terra, a' vegne a arcuogere* (Vaccaria, IV).

Il vino, per finire, governa il rituale che regola i momenti cruciali dell'esistenza. E quando l'oste Tazio

convince donna Menega, la madre di Betia, a dare il suo consenso al matrimonio con Zilio, dopo che la giovane aveva progettato la fuga con costui, all'insaputa della madre (Betta, IV), si fa portare del *merzamin* per celebrare questo rappacificarsi tra le due donne. E più tardi, quando le nozze tra i due si celebreranno davanti all'osteria, egli, ancora Tazio, l'oste, fa portare una *ingistara de vin* per dar da bere ai noizi. Gli sposi bevono a turno e per suggellare la promessa, dopo il tocco delle mani, come consuetudine, lasciano cadere il bicchiere che si infrange sulle pietre dell'aia (Betta, V) – quasi a significare l'irreversibilità di un gesto e di un bere che non potrà mai più essere consumato.

L'immagine finale cui colleghiamo il discorso sul vino si riferisce, come è giusto che sia, ad una prospettiva escatologica, che come lama sottile stabilisce il divario tra il senso ed il non senso, tra il valore ed il non valore. E dove potrà mai essere il *Paraiso terestro* se non là dove si potrà trovare il miglior pane ed il miglior vino. E questo luogo sarà il mitico Pavano, tanto più bello e migliore perché lassù *no se magna, e chialò sì*. E Pavano – dice Ruzzante – vuol dire *va al pan*. E poiché senza pane non si può vivere, chi vuol vivere *vaghe al pan; e chi vol pan, vaghe in sul Pavan* (Prima orat.). Unendo poi in un binomio inscindibile anche il vino – essenza della cultura gastronomica mediterranea e insieme orizzonte dei desideri e del riferirsi di oltre un millennio di cultura – Ruzzante decanta quelli che si trovano nel *pavan*. Così egli cita (Betta, prol.) – oltre alla malvasia ed al *merzamin*, vitigno coltivato anche nei Colli Euganei – la *rebuola*, da identificarsi col "ribolla", vino bianco friulano di antica origine, un *vin marcò*, forse della marca trevigiana¹, un *vin torbiàn*, che potrebbe essere sia una storpiatura del trebbiano oppure indicare un antenato del torbolino, ed un *vin di Romania*, probabilmente una delle moltre varietà del prelibato vino di Cipro.

Più interessante è la *Prima Oratione*, anche se alcuni lamentano la poco dettagliata citazione dei vitigni, come accade invece più avanti quando lo stesso Ruzzante si dilunga ad elencare le specie di pere, delle biade o della frutta. Forse per via dei nomi più stuzzicanti, così coloriti e inconsueti rispetto a quelli del vino, per i suoi raffinati ascoltatori cittadini. Oppure perché, come i suoi contemporanei, egli è più attento al sapore del vino che non alla sua qualità, e così decanta del Pavan *quel vin sgarbozo* – che per alcuni fa pensare al raboso, ma che forse si riferisce più semplicemente al suo sapore asprigno – *vin che dise: "bivime, bivime"*, vino che danza nel bicchiere, vino che è l'essenza stessa della vita, che richiama a sé i morti, vino che non farebbe male a chi avesse cento ferite, vino che fa *pàir prie* (Prima Orat.), che è così potente che lascia l'impronta del suo colore e par quasi che assorba la morte.

E dove nasce questo vino? *Mo sul Pavan*.

1) A Padova le cronache ci ricordano un sito, ubicato accanto al Palazzo degli Ezzelini e detto il Volto della Malvasia; il Volto fu così chiamato per circa tre secoli, dal 1500 al 1800, avendo in adiacenza, in contrà di Sant'Andrea, un magazzino di liquori, moscati e malvasie.

2) Piccola regione della Lombardia tra l'Adda e il Serio, a lungo contesa tra Venezia e il Ducato di Milano. La battaglia della Ghiaradadda (detta anche di Agnadello) segnò l'inizio delle ostilità tra la Repubblica e i collegati di Cambrai. La sconfitta (14 maggio 1509) fu pesante per Venezia.

GIOVANNI ANTONIO DALLA BELLA, FISICO PADOVANO FAUTORE DELLA NUOVA CHIMICA

VIRGILIO GIORMANI

Un rapido excursus sulla interessante personalità dello scienziato, allievo del Poleni, docente a Padova e in Portogallo e sui suoi rapporti con l'ambiente fisico-chimico padovano nel periodo napoleonico e austriaco.

Giovanni Antonio Dalla Bella nasce a Padova il 30 agosto 1730, da Giovanni Battista e da Elisabetta Soncin. Dopo i primi studi presso i gesuiti di Padova, si iscrive all'Università, ove si laurea in filosofia e medicina il 17 giugno 1748. "Dimostratore" dal 1757 nel laboratorio di fisica sperimentale del Poleni, "allora forse il più importante d'Europa", ha uno stipendio iniziale di 50 fiorini all'anno, portato a 72 il 1° aprile 1759. Dopo la morte del Poleni, nel 1761 funge da supplente e questo carico maggiore di lavoro gli porta un aumento di stipendio che dal 15 maggio 1762 passa a 192 fiorini e, successivamente, a 316 (pari a 86 zecchini circa).

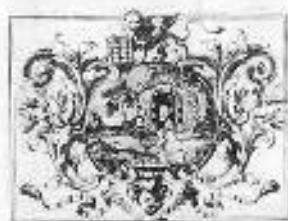
Nel 1763 la frequenza alle sue lezioni è così numerosa "che per lo più non resta luogo a molti di entrar nel suo Teatro (di fisica sperimentale) e che perciò a dietro ritornano". Nello stesso anno egli afferma, decisamente controcorrente, che faticherebbe molto meno a spiegare la fisica sperimentale in latino piuttosto che in italiano. Nel 1764 la cattedra viene d'altra parte assegnata a Giovanni Antonio Colombo, docente di astronomia, geografia e meteore nella stessa università.

Nel 1759, il ministro del re Giuseppe I del Portogallo (il futuro marchese di Pombal) espelle dal paese i gesuiti (che controllano la maggior parte delle scuole) ed effettua una profonda riforma scolastica, con l'istituzione di una nuova facoltà di filosofia, includente le scienze esatte che, fino allora, non sono materia di studio. Non essendovi in loco dei cultori di quelle discipline, essi vengono reclutati all'Università di Padova, per il tramite di Jacopo Faccioliati. Così, delusa la speranza di succedere al Poleni, il Dalla Bella accetterà l'invito del Faccioliati per la cattedra di fisica sperimentale al Collegio Real des Nobres di Lisbona, ove inizierà i suoi corsi alla fine del 1765. Gli erano stati offerti 450 zecchini all'anno, "con viaggi, cibarie, abitazione e servitù pagata", per tutto il tempo che gli fosse piaciuto ed una pensione annua di 150 zecchini, quando avesse voluto abbandonare la cattedra. "Vostra signoria illustrissima" - scriveva al segretario dei Riformatori allo Studio di Padova - "ben vede che qui trovandomi in uno stato a lei ben noto, che appena viver posso, a tali condizioni per me si tratterebbe d'un nuovo rinascimento".

Nel 1768, assieme al naturalista padovano Domenico Vandelli e a Giulio Mattiazzi, il giardiniere dell'Orto botanico di Padova, anch'essi ingaggiati per il Portogallo assieme ad altri italiani, ha l'incarico di allestire il primo orto botanico portoghese, in prossimità del palazzo reale, nella collina di Ajuda, alla periferia di Lisbona. Nel 1772 risulta "aver avuto offerte dal governo veneto per il ritorno a Padova". Nel 1773 trasferito, alla cattedra di fisica sperimentale dell'Università di Coimbra, ha il compito, sempre assieme al Vandelli e al Mattiazzi, di organizzarvi un altro orto botanico. Il progetto appare troppo costoso al Pombal, ammonito dal precedente di Ajuda, risultato "costosissimo alla finanza pubblica: frutto del gusto italiano per la pompa e pieno di piante esotiche utili tutt'al più ad acccontentare curiosità superflue e distratte". La caduta del Pombal, nel 1777, favorisce il progetto degli italiani, che avrebbero dovuto invece limitarsi ad "un piccolo recinto, munito delle strutture indispensabili per un certo numero di piante medicinali, idonee ai bisogni della facoltà di Medicina".

Il Dalla-Bella accentuerà nel tempo i suoi interessi nella botanica applicata all'agricoltura, pubblicando un *Tratado theorico e pratico di agricoltura* e delle memorie sulla coltivazione delle olive e sulla produzione dell'olio. Nel campo della fisica, pubblica dei lavori sul parafulmine e sui campi magnetici: suo è "il primo manuale di fisica sperimentale modernamente inteso" del Portogallo. Verso il 1778 la moglie Teresa Dalla Libera e la figlia undicenne Antonia lo raggiungono a Coimbra, ove avrà altre due figlie. Nel 1780 è socio dell'Accademia reale delle scienze, dalla quale, nel 1789, si costituisce l'Accademia di agricoltura, di cui pure è socio.

Chiesta la giubilazione per motivi di famiglia nel 1790, ottiene una pensione di 500 mil-réis (che corrispondono a 296 zecchini, mentre il Cesarotti fa menzione di una pensione di 700 zecchini all'anno) e il cavalierato dell'Ordine del Cristo. Rientrato a Padova già nel luglio 1790, mantiene i contatti con le accademie portoghesi, alle quali invia dei lavori. Socio soprannumerario dell'Accademia patavina dal 1779, il 13 aprile 1791 vi viene nominato "aggiunto ad onore", e il 17 maggio successivo è aggregato al Collegio dei filosofi e medici di Padova.



NOI PRINCIPE
DELL'ACCADÉMIA DE RICOVERATI

Dichiaro, e faccio palese a chiunque sarà per leggere le Prefetti legnate col Sigillo dell'Accademia, e sottoscritte di nostra mano, che, essendo stato proposto da alcuni del nostro numero; la con piena consenso degli Accademici ricevono il dì 20. d'Aprile dell'anno 1793, e nel corrente di Asti nostri a perpetua memoria del detto Consesso di questa Accademia che si chiama i Ricoverati hanno stipulato il presente contratto di un corso annuo di lezioni di fisica sperimentale, e di chimica, per un numero di 12. scolari, a cui si darà una pensione annua di Lire 100. per ogni uno di essi, per un anno, e fino al termine del detto corso.

Il giorno 20. d'Aprile 1793.
Giovanni Dalla Bella.
Lorenzo Buzzaccavini.

Giovanni Dalla Bella.

Il diploma di aggregazione all'Accademia dei Ricoverati di Padova di Gianantonio Dalla Bella rilasciato dall'allora presidente Lorenzo Buzzaccavini. Il Dalla Bella subentrava così, come già nell'insegnamento universitario, al suo maestro Giovanni Poleni, da poco defunto.

Nel 1793, l'anno in cui la figlia Antonia sposa Antonio Fietta, "gentiluomo di Asolo", è il primo per importanza dei tre "ispettori" della "Società dei Filochimici", formata a Padova da un gruppo di giovani nobili appassionati di quella disciplina.

Il conte Nicolò Da Rio istituì allora un laboratorio di chimica applicata "dirimpetto alla propria abitazione" per dar "pubbliche lezioni non tanto ad appagare la plausibile curiosità de' suoi concittadini, quanto ad agevolare e perfezionare l'esercizio di quelle arti che dalla chimica ritraggono vantaggi notevolissimi". La costruzione "e le spese comuni" di questo "pubblico laboratorio per uso di comuni esperienze", avviene sotto la sorveglianza del Dalla Bella, del Da Rio e del conte Giambattista Polcastro. Il Da Rio fa da istruttore ai suoi giovani amici e, per comodità loro, darà alle stampe le sue lezioni nel 1798 (*Introduzione alla chimica*), non per "insegnare la chimica, ma a metter chi vi si vuol dedicare sulla strada d'impararla e a facilitare l'acquisto di quelle prime nozioni che troppo difficilmente da chi è affatto digiuno si pescano nel trattato di Lavoisier o in altre opere di pari profondità".

Il laboratorio risulta sicuramente frequentato dai conti padovani Ludovico Franco, Daniele degli Oddi, da un Maldura e dall'abate Giuseppe Olivi – forse il più giovane filochimico, essendo nato nel 1769 – che fa da tramite tra il laboratorio e i giovani lavoisieriani di Venezia, che si riuniscono nella farmacia di Vincenzo Dandolo. Inoltre, con tutta probabilità, dal cefaleno Nicolò Dalla Porta, traduttore nel 1790 degli *Éléments de chimie* dello Chaptal e autore nel 1793 del *Trattato elementare dei gas*. Si osservi che i giovani filochimici

usano il linguaggio del Lavoisier, anche quando trattano i loro affari di cuore.

L'occupazione di Padova da parte dei francesi il 28 aprile 1797 e l'assunzione da parte dei fratelli Nicolò e Girolamo Da Rio di cariche politiche rallenta di necessità l'attività del laboratorio. Quando Padova diventa austriaca, il 20 gennaio 1798, cominciano i tempi duri per i professori universitari che hanno aderito alle "idee democratiche". Nella primavera del 1799 Simone Stratico perde la cattedra di fisica e va a stabilirsi prima a Vicenza e poi a Verona, mentre il suo collega di chimica, Marco Carburì, si ritira nella sua casa di campagna a Mestrino.

"Per tutto il tempo in cui rimase priva questa Università di professore di chimica, io – così scrive orgogliosamente Nicolò Da Rio – per puro amore di scienza, quasi pubblicamente la insegnai a que' scolari che a me ricorrevano" nel laboratorio. Gli esperimenti di decomposizione dell'acqua usando la pila del Volta, eseguiti da Salvatore Del Negro e Giambattista Polcastro, poterono essere eseguiti in pubblico anche se le cattedre di fisica sperimentale e di chimica tacevano, grazie sempre all'esistenza di quel laboratorio. Quando esso "venne (...) a cessare per le vicende della guerra", Giambattista Polcastro "uno in propria casa se ne costruì e dei migliori apparecchi fornì".

La lunga vita del Dalla Bella (più di 93 anni), gli consente di vivere a Padova l'alternanza delle quattro occupazioni francesi e di quelle austriache dal 28 aprile 1797 al 7 novembre 1813 e di assistere agli avvenimenti che ebbero per protagonisti i "filochimici padovani": Giuseppe Olivi che critica la traduzione italiana del *Traité élémentaire de chimie* del Lavoisier (1789), fatta da Vincenzo Dandolo nel 1791 (l'Olivi, il celebrato autore della *Zoologia Adriatica*, muore a soli ventisette anni, il 24 agosto 1795); Giambattista Polcastro, che discute di chimica il 2 maggio 1797 con un altro filochimico francese, il ventottenne Napoleone; la cognata del Polcastro e la consorte di Nicolò Da Rio, le cui carrozze vengono prese a sassate e a manciate di fango dai padovani divenuti tutti filo-austriaci nel 1798; Nicolò Da Rio, che allora si ritira dalla vita pubblica, ma che vi ritorna nel 1801, con il rientro dei francesi, quale membro della Deputazione civica; i due fratelli Da Rio e Giambattista Polcastro, che fanno parte nel 1806 del Collegio dei 46 elettori della prefettura francese del Brenta (ma i Da Rio, anche della Commissione provinciale installata dagli austriaci il 1° maggio 1809); Giambattista Polcastro, autore nel 1803 di "un areometro nuovo" e, nel 1806, di un "nuovo acciarino pneumatico di sua invenzione", che è invitato nel 1809 a far da supplente "per l'infermo ottuagenario professor Carburì" (su segnalazione dello stesso Carburì, che propone in alternativa il Polcastro e Nicolò Da Rio, ma la supplenza andrà ad un altro lavoisieriano, Gerolamo Melandri) e che morirà a soli quarantasei anni, il 30 settembre 1813; Gerolamo Da Rio, podestà di Padova, che giura fedeltà agli austriaci nella chiesa di San Marco a Venezia, il 7 maggio 1815. Il Dalla Bella muore a Padova il 24 novembre 1823. □

È in corso di pubblicazione, per conto del Centro per la Storia dell'Università di Padova una biografia del Dalla Bella, ad opera di Giovanni Colombini. Ringrazio l'autore per avermi gentilmente concesso di leggere il suo manoscritto, anche se ho potuto farlo solo dopo la stesura del mio lavoro.

ORESTE CIMORONI, UN PREFETTO URBANISTA A PADOVA

GIULIANO LENCI

Oreste Cimoroni nel gennaio 1941 espose alla Consulta municipale il programma di edilizia pubblica che comportava un nuovo assetto del centro storico. La realizzazione di quel piano si protrasse negli anni del dopoguerra.

L'attuale moderno volto urbanistico di Padova, quello cioè che i cittadini conobbero nella sua prima realizzazione intorno agli anni Cinquanta e che fondamentalmente non ha mutato immagine nel prosieguo di tempo, si ritiene comunemente che sia stato progettato dalle amministrazioni comunali successive alla seconda guerra mondiale.

Si dà pertanto la originaria responsabilità di alcune tra le più importanti modificazioni della fisionomia della "Vecchia Padova" (ad esempio quella derivata dalla copertura del Canale con la soppressione del ponte di San Lorenzo e la nuova sistemazione delle Riviere) alle amministrazioni democratiche, in particolare a quella del sindaco Cesare Crescente.

Da una mia ricerca sugli Atti Amministrativi del Comune di Padova durante il periodo fascista risulta invece che risale al 1941 un dichiarato indirizzo programmatico per la soluzione di alcuni problemi di viabilità e di insediamento di edifici pubblici¹.

In una delle rare riunioni della Consulta municipale, il 16 gennaio 1941, con la partecipazione del Segretario federale del partito fascista Giuseppe Pizzirani e del prefetto Cimoroni, il podestà Guido Solitro interveniva in apertura con un discorso attinente al corso della guerra e con una conclusiva dichiarazione di devozione a Benito Mussolini. Ma, subito dopo, il prefetto "coglieva l'occasione - così annunciava - per rendere partecipi i consultori dei seguenti importanti problemi, presenti e futuri, che interessano la città". E in una serie di 14 punti egli tracciava in sintesi il programma di quelle opere che dovevano dare nel centro di Padova un nuovo assetto: in sostanza quello dei nostri tempi.

Da questa relazione si può dunque ricavare un quadro della situazione dell'edilizia pubblica padovana già in fase di completamento o di sviluppo o di programmazione.

Il prefetto considera la costruzione di una via parallela al Corso del Popolo, "da piazza Eremitani alla R. Questura (termine di Riviera Tito Livio)" e comunica "di avere pregato, come ancora prega il Podestà, di studiare ed allestire il progetto per la nuova e importante e necessaria arteria cittadina, intesa a sfollare e deconge-

stionare il movimento che oggi si verifica nel Corso del Popolo e in via Roma fino al Ponte. Con tale nuova strada si attuerebbe un progetto di apprezzabile valore urbanistico provvedendo alla copertura del Canale (Naviglio interno) esistente nella zona, eliminando il puzzo e lo sviluppo delle zanzare, una delle piaghe per Padova. Certo che la spesa sarà elevata, ma non deve spaventare quando si pensi che potrà essere ridotta mediante un adeguato contributo Statale e con l'applicazione della tassa di miglioria".

A proposito del piano regolatore dei quartieri centrali, già predisposto dal podestà con appalto o concorso, il prefetto dichiara che "sarà possibile concentrare nella zona vari importanti edifici pubblici quali la R. Questura, la sede della Banca d'Italia, ecc. senza tacerne che avrà largo impulso l'iniziativa privata delle private costruzioni. La piazza Spalato attende una completa necessaria sistemazione, specie nel quarto lato, dove esiste una vecchia costruzione di ben poco valore, per quanto sembri cara alla Sovrintendenza ai monumenti..." (si tratta del palazzo trecentesco "dell'Angelo")².

Per le cliniche universitarie, data la limitazione dell'uso del ferro, si rimanda la soluzione del problema. Per la stazione, la Direzione generale delle Ferrovie ha già presentato un progetto completo per 8 milioni di spesa. Il Cavalcavia Arcella ha già un progetto connesso ad esigenze ferroviarie. Il progetto per la fognatura risulta già approvato "col plauso anche degli Uffici Superiori". Anche per l'acquedotto sussidiario è in corso il relativo progetto. Per le case popolari è già assicurato il contributo dello Stato nella spesa prevista di 5 milioni. Si ritiene necessaria la creazione di una zona industriale, "benché il Duce è convinto e consiglia di non fare concentramenti industriali, non opportuni per varie ragioni di igiene, politiche, militari".

Per le carceri si prevede per Padova una nuova sede in zona di Vigodarzere, per cui è in corso il progetto del Genio Civile. Il Sottosegretario alla Aeronautica ha assicurato la spesa di 8 milioni per la sede definitiva della base aerea di Padova. È giunta ormai alla fine la sistemazione del palazzo centrale dell'Università e si preve-



Oreste Cimoroni, prefetto a Padova dal 1939 al 1941.

de nell'ottobre l'inaugurazione delle opere di dettaglio artistico.

Il prefetto conclude il suo dire, precisa il verbale, "raccomandando alla Consulta e specialmente al podestà di seguire molto da vicino i lavori pubblici per evidenti ragioni di igiene e di civiltà".

"Scroscianti applausi" di tutti i presenti posero termine alla relazione del prefetto Cimoroni. Il podestà Solitro ringraziò assicurando che "saranno scrupolosamente seguite le direttive segnate". E i consultori, senza alcun apporto "consultivo", si adeguano alle linee programmatiche che in questo momento stabiliscono il destino urbanistico di Padova.

Che un prefetto possa essere intervenuto con tale determinante autorità e iniziativa in una materia attinente alla vita di una città della dimensione storica e culturale di Padova può oggi sembrare sorprendente se questo episodio non viene ricondotto alla realtà di un sistema non solo altamente centralizzato ma anche dittatoriale, tale da poter sottrarre ad una amministrazione locale ogni intervento autonomo, senza il sostegno di un dibattito pubblico o almeno limitato al ristretto ambito concesso ad una rappresentanza politica seppure non elettiva.

Oreste Cimoroni (1890-1945), prefetto a Padova dal 1939 al '41, sansepolcrista, figura eminente dell'originario fascismo abruzzese, poi deputato, corrisponde in questa vicenda al modello professionale definito da

Mussolini nel 1927 "della più alta autorità dello Stato nella provincia (...) il più alto rappresentante politico del regime fascista, a cui si dovevano rispetto, obbedienza e collaborazione"². Il suo rapporto, talvolta delicato, con l'altra massima autorità eminentemente politica, quella del "Federale", non era tale, in questa materia amministrativa, da offrire un eventuale disaccordo.

Guido Solitro, "indiscusso galantuomo di ascendenza risorgimentale (...) che aveva svolto la sua attività sempre con dignità e passione"³, si comporta secondo la ordinaria condizione di un podestà in regime fascista, e quindi non solo privato di ogni autentica responsabilità, ma anche posto in una posizione tipicamente subalterna.

I podestà erano innanzitutto legati al Governo, che d'autorità li aveva nominati e che in altrettanta maniera poteva revocarli; erano legati al partito fascista e al federale locale, dai quali travevano in sostanza la loro investitura; erano legati politicamente ed amministrativamente all'autorità del prefetto. Trovandosi in questa precaria posizione, il podestà era dunque di regola costretto ad adeguarsi alle superiori direttive, raramente essendo capace di sottrarsi alle pressioni degli esterni poteri e d'altra parte ben raramente potendo richiamarsi ad una propria sperimentata esperienza amministrativa⁴.

Nel caso di Padova non può dunque meravigliare che un prefetto peraltro di tanto autorevole prestigio potesse dettare precise direttive, con l'assicurazione da parte del podestà che sarebbero state "scrupolosamente seguite".

In compenso al capo del locale governo podestarile non mancava una rilevante posizione nel campo strettamente amministrativo municipale: scomparsi nel Regno d'Italia, dal 1924, sia il Consiglio comunale che la Giunta, era rimasta esclusivamente al podestà la firma per ogni delibera, con l'assistenza tecnica del segretario generale.

Anche il ruolo della Consulta municipale, che proprio in questo caso fu il luogo di questo pronunciamento prefettizio, appare davvero modesto per non dire assente di fronte a pur importanti decisioni regolatrici della vita municipale.

La Consulta municipale, istituita a Padova il 15 maggio 1928 sotto il podestà Francesco Giusti del Giardino, era un'assemblea prevista nell'art. 910 del R.D.L. del 3.9.1926 e stabilita sulla base del decreto del Capo del Governo in data 28 febbraio 1928. Era costituita a Padova da 28 consultori, suddivisi in due gruppi, uno di datori di lavoro e l'altro di rappresentanti dei lavoratori, prescelti di norma nelle organizzazioni fasciste di categoria, con decisione del prefetto⁵.

A questa assemblea non elettiva, non deliberativa, cui era vietato l'accesso del pubblico e che a Padova aveva luogo nella Sala della Consulta (già Sala della Giunta), potevano essere sottoposte le relazioni illustrative di provvedimenti deliberativi del podestà per una discussione, per l'eventuale esposizione di raccomandazioni o richieste di illuminazione da parte dei consultori, esprimendo alla fine un parere positivo o negativo, ad alzata di mano, al provvedimento divisato dal podestà. La Consulta, convocata di regola ogni 2-3 mesi, non aveva propriamente funzioni di controllo e non era



Il ponte di S. Lorenzo con le due arcate d'epoca romana emerse durante i lavori di rifacimento del palazzo del Bo.

dunque in grado di limitare il potere determinante del podestà.

La Consulta municipale era a Padova composta da autorevoli esponenti del molto imprenditoriale, culturale ed economico della città. Tra i più noti ricordiamo lo scultore Paolo Boldrin, vicepodestà con Lorenzo Lonigo e federale fascista; Riccardo Colpi, presidente del Consiglio provinciale delle Corporazioni e della Banca Popolare; Arrigo Olivieri che dette vita alla fabbrica di birra Pilsen; Leone Sgaravatti che incrementò l'azienda di ortofloricoltura; Carlo Anti, archeologo, rettore dell'Università dal 1932 al 1943; Carlo Bizzarini famoso penalista; Romeo Mion fondatore del Banco Mion; Dante Poli direttore della Società Veneta Esercizio Ferrovie Secondarie, presidente dell'associazione industriali e della Fiera campionaria.

Nonostante la qualificata rappresentanza dei consultori, nell'adunanza del 16 gennaio 1941 questa assemblea non ebbe nemmeno l'invito di produrre un suo parere; si espresse tuttavia con un'adesione spontanea, con gli "scroscianti applausi".

Se dunque l'indirizzo programmatico tracciato da un prefetto in un particolare contesto storico nazionale ed ambientale trovò poi conclusiva affermazione anche nel successivo clima operativo democratico del dopoguerra⁶, ciò dovette verosimilmente accadere perché non era mutata, anche nella nuova stagione politica, la conce-

zione dell'assetto urbanistico: una concezione protrattarsi con le stesse idee, che non tenevano conto delle pur prevedibili nuove prospettive sul traffico, l'inquinamento e la difesa e conservazione dell'immagine di una città.

□

1) Giuliano Lenci, *L'amministrazione comunale di Padova nel periodo fascista, in Padova nel 1943*, a cura di G. Lenci e G. Segato, il Poligrafo, Padova 1996.

2) Mussolini, *i Prefetti e i Podestà*, "Mussolinia", n. 18, 1927.

3) Giuseppe Toffanin, *La vita quotidiana a Padova durante la guerra, in Padova nel 1943*, cit.

4) G. Piscel, *La municipalizzazione in Italia ieri, oggi e domani*, Roma, 1965.

5) P. Ducceschi, *L'istituto del podestà*, Viareggio, 1927.

6) M. Battaliard, *Nota sul tombinamento del Naviglio interno*, "Padova e il suo territorio", n. 84, pp. 14-15.

DIECI SPETTACOLI DI PROSA (E UNO ANCHE MUSICALE) AL TEATRO VERDI

GIORGIO PULLINI

Due romanzi in versione teatrale; i battibecchi amorosi di Goldoni e la favola del rivale Gozzi; la storia polemica di Brecht e quella salottiera di Goldman; le perfidie francesi di "Fedra" di Racine e dei borghesi di oggi; il folklore di Martoglio. Il tutto sfociato nelle melodie di Nicola Piovani.

Ultima stagione, al teatro Verdi di Padova, programmata da Mauro Carbonoli per lo Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" (abbinato al teatro Goldoni di Venezia) ed ereditata, a metà anno, dal nuovo direttore Luca De Fusco: cui spetterà, invece, una programmazione del tutto sua a partire dal prossimo autunno. Undici spettacoli in abbonamento, più uno a scelta, per il pubblico, in una rosa di due, considerati in un certo senso di avanguardia.

A parte la tradizionale classificazione in classici (Racine, Gozzi, due Goldoni); moderni (Dostoevskij, Martoglio, Brecht, Goldman), e novità (Flaubert-Sepe, Jaoui-Bacri), più uno spettacolo musicale (Cerami-Piovani), si potrebbe procedere per abbinamenti e accostamenti di volta in volta diversi. E già subito ci si pone il quesito se considerare Dostoevskij tra i moderni o fra i contemporanei (o le novità), in quanto il suo breve romanzo *La mite* è stato, sì, adattato per la scena con il titolo *Una donna mite* dall'attore e regista Gabriele Lavia, ma senza stravolgimenti della sua tessitura narrativa, e può quindi attribuirsi ancora allo scrittore russo dell'Ottocento; mentre non ci è possibile considerare ancora di Flaubert quella *Madame Bovary* che, come dice del resto a tutte lettere la locandina, è di Giancarlo Sepe, cioè del regista.

Sepe, infatti, si è solo alla lontana ispirato al romanzo francese dell'Ottocento, ma lo ha riscritto a suo modo, e nella forma e nella sostanza: fino ad offrirne uno spettacolo tutto suo, nel bene e nel male, e, perciò, di oggi. Il confronto tra i due spettacoli è curioso, anche perché costituisce la prima prova in autonomia della coppia Lavia-Guerritore, che da anni eravamo ormai abituati a vedere insieme sulla scena. Ora si sono separati, e, mentre Lavia ha soddisfatto una aspirazione che si portava dentro dalla prima giovinezza, mettendo in scena il racconto di Dostoevskij in forma quasi di monologo, come è del resto nell'originale, dando alla parola narrativa e introspettiva pieno dominio; Sepe, in accordo con la Guerritore, ha scardinato il flusso narrativo di Flaubert, ha eliminato tutti gli altri personaggi al di fuori della protagonista riducendoli a pure comparse mimiche, e ha messo in primo piano gli ingredienti musicali (una colonna sonora inarrestabile, che attinge a tutto il repertorio lirico, ritmico e orchestrale che più

piace a Sepe) e luminosi: per uno spettacolo da guardare e da ascoltare, più che da seguire nel suo sviluppo drammatico.

Lavia ha immerso il monologo in una scena grigia, scura, sovraccarica di mobili vecchi e di carabattole polverose (di Carmelo Giammello), per snodare il delirante istinto di prevaricazione dell'uomo del banco dei pegni sulla giovane inerme che risponde ad una sua richiesta di lavoro e che lui finisce per sposare e, poi, per soggiogare con un distruttivo bisogno di dominarla fino a spingerla al suicidio. Testo ossessivo e perverso, che Lavia non ha neppure tentato di teatralizzare, dando fondo alla tavolozza della sua introversa recitazione scossa qua e là da lancinanti esplosioni vocali: bravissimo, ma anche eccentrico. D'altro lato, la Guerritore, altrettanto brava, specchiandosi in una se stessa adolescente; dividendosi poi attraverso una successione di corteggiatori e spasimanti che le danzano intorno come belle statuine; squarciandosi le vesti e immergendosi in bagni di acqua fredda; conclude, infine, il suo calvario di male-amata confessando il suo bisogno di libertà e di autonomia in antitesi con la conclusione suicida della vera Madame Bovary: una specie di manifesto femminista, di una teatralità dinamica, talvolta travolgente per l'apporto di ingredienti ginnici e fonici, ma poco chiaro nel suo significato drammatico (spesso si guarda, ma non si capisce). Il pubblico (scene di Alessandro Camera: per lo più spoglie, nere, come fondale per il gioco delle luci) se ne esce, in parte sbalordito per l'effettistica spettacolare, in parte deluso per la promessa di una Bovary che non ha riconosciuto.

Altro accostamento possibile è quello tra i due Goldoni, preceduti da un Gozzi con cui il celebre veneziano è stato in lunga e irrisolta polemica. Il Gozzi (Carlo) de *Il Re cervo* (1762) proveniva dal Teatro Olimpico di Vicenza ed era prodotto proprio dallo Stabile del Veneto, come del resto i due Goldoni. Gozzi ha riproposto i dilemmi che si porta dietro da oltre due secoli. Al di là della forza della sua "poetica" tutta a favore di un teatro della fantasia, non scritto ma improvvisato (o quasi) sul palcoscenico, delle sue favole ben poco riesce ad imporsi oggi sulle scene; e ad ogni rinnovato tentativo, se ne ha la conferma. Il "meraviglioso", cui Gozzi vorrebbe affidare il meglio delle proprie invenzioni, risulta più interno alle didascalie, che tradotto in azio-



Gabriele Lavia e Barbara Bobulova in *Una donna mite* di Fëdor Dostoevskij presentato dal Teatro stabile di Torino nell'adattamento, interpretazione e regia di Gabriele Lavia.

ne scenica e in parola: dalle didascalie apprendiamo che un personaggio diventa un animale, o viceversa, ma la trasformazione non diventa meraviglia nel dialogo. C'è bisogno delle macchine teatrali, dell'apporto degli strumenti tecnici degli artigiani del palcoscenico (molto provetti dal Seicento in poi). La regia di Eugenio Allegri non ne ha fatto ricorso (si potrebbe attingere al repertorio del teatro di rivista e di commedia musicale: luci, costumi, magie dei trasformisti tipo Arturo Brachetti e degli illusionisti tipo Silvan). Lo spettacolo di Allegri, invece, pur corretto, non è risultato abbastanza fantasmagorico (pur essendo coloratissimi i costumi di Rosalba Magini, e funzionali le scene dello stesso Allegri e di Dario Moretti); e il testo, nella sua lunghezza abbastanza staccata, non ha divertito quanto avrebbe potuto, pur con la buona resa degli attori Mario Valgoi, Ettore Conti, Eleonora Fuser e degli altri.

Le due commedie di Goldoni, raramente eseguite, sono collegate intrinsecamente tra di loro, non solo perché scritte in anni vicini (nel 1759 *Gl'innamorati*; nel 1763-1764, la *Trilogia di Zelinda e Lindoro*), ma anche e soprattutto perché intessute sul tema dell'amore giovanile e della gelosia. L'amore pare, in esse, accompagnarsi ad un istinto inguaribile di sospetto, ad un bisogno mai appagato di possesso dell'essere amato, ad una inquietudine che, sia nell'una che nell'altra opera, prelude a modi romantici ottocenteschi. La *Trilogia* è una vera e propria storia a puntate, come suggerisce lo stesso regista Giuseppe Emiliani, perché coglie il rapporto tra Zelinda e Lindoro in tre momenti successivi della

loro storia: si tratta, infatti, di tre distinte, anche se concatenate commedie. Nella prima, *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, assistiamo alle difficoltà che i due innamorati devono superare, al servizio come sono di don Roberto, per concludere il loro matrimonio. Nella seconda, *La gelosia di Lindoro*, assistiamo al rovello che la gelosia spropositata di lui immette nel clima coniugale. Nella terza, *Le inquietudini di Zelinda* (forse la più moderna), è Zelinda stessa a rimpiangere l'antica gelosia del marito, che recupera ora, retrospettivamente, come una preziosa prova del suo amore; e non sa che Lindoro sta soltanto sforzandosi di nascondere la gelosia, che ancora lo assilla, per cercar di guarirne. Come si vede, una trilogia psicologica, monocorde se vogliamo nell'unità del tema, ma anche sottile, e percorsa da un velo di malinconia nell'inseguire i tormenti interiori dei due giovani che, ora per cause esterne ora per cause interne, non trovano pace tra loro, ma neppure con se stessi. Pur dentro i confini di un gioco privo di gravi ombre e di allarmanti risvolti, si tratta pur sempre di una trilogia insolita in Goldoni; e che può anche deludere un pubblico che si aspetta sempre, dal veneziano, una tavolozza smagliante di comicità. Emiliani, nelle luminose scene di Graziano Gregori, ha diretto con sapienza e accortezza, senza spingere il pedale dell'umorismo e ricavandone anche buone sfumature di malinconia preromantica, con attori come Mario Valgoi (che ha firmato un "tris", quest'anno, con lo Stabile del Veneto), Michela Martini, Nino Bignamini, e i due giovani protagonisti Paola Di Meglio e Massimo Iodice.

Il regista Massimo Castri, invece, per *Gl'innamorati* che giocano altrettanto sul tasto della gelosia e lo spingono fino ad esasperazioni quasi nevrotiche (lo stesso Goldoni ha parlato di "un amore più violento di tutti gli altri"), ha voluto, secondo il suo noto stile, allargare i tempi della recitazione, allungare le pause fino all'impossibile, creare un clima di sfinimento e di plumbea disperazione che va oltre i termini della cifra goldoniana.

In una bella e solida scena realistica di Claudia Calvaresi (un ampio salotto borghese in prospettiva trasversale); con alternanza di luci e ombre, soprattutto durante due temporali da lui inventati, ma con prevalenza di un'atmosfera cupa, ha spento ogni brillantezza della dialettica tra i due innamorati, ed ha suggerito sottofondi amari, drammatici, che lo spessore dei perso-

Mario Valgoi e Alessio Venturini ne *La trilogia di Zelinda e Lindoro* di Carlo Goldoni presentata dal Teatro Stabile del Veneto con la regia di Giuseppe Emiliani.





Mauro Malivero e Alvia Reale ne *Gl'innamorati* di Carlo Goldoni presentati dal Teatro Stabile del Veneto con la regia di Massimo Castri.

naggi non sopporta; lasciando solo alle parti dello sciacquatore zio Fabrizio (Mario Valgoi) e del cameriere Succianespolo, qualche residuo comico ereditato dalla commedia dell'arte. Quello che a Castri era ben riuscito con la regia de *I rusteghi* nel 1992 per "Veneto Teatro" (che sono più astiosi e introversi), e un po' meno, ma abbastanza, con *Le smanie della villeggiatura*, qui è apparso piuttosto scentrato, come se volesse colpire un bersaglio che nel testo non c'è. Tre ore e più di spettacolo, per una commedia dalla durata normale; con tensioni più adatte a Strindberg che a Goldoni, cui i diligenti attori (Elisabetta Valgoi, Pierluigi Corallo, Alvia Reale, Michela Cadel, Luciano Roman, Stefania Feliccioli) hanno cercato faticosamente di attenersi. Pubblico molto provato, e solo in parte convinto, anche se lo spettacolo (una grande, ma sfasata regia) era di alto livello.

Tre i moderni, cioè le riprese di testi del Novecento non del tutto inediti: nell'ordine cronologico, *Annata ricca* di Nino Martoglio risale al 1921, l'anno della morte del commediografo siciliano che era stato l'autore prediletto dall'attore Angelo Musco (*L'aria del continente*, *San Giovanni decollato*); *Vita di Galileo* di Bertold Brecht (1946) è stata già più volte rappresentata anche in Italia, sia nel celebre spettacolo diretto da Strehler nel 1963 con Buazzelli, sia nelle riprese di Tino Buazzelli con la regia di Fritz Bennewitz nel 1973 e di Pino Micòl con quella di Maurizio Scaparro nel 1988 (le due ultime giunte anche al nostro Verdi); e *Il leone d'inverno* dell'americano James Goldman (1966), famoso per il film di Anthony Harvey (1968) con Katherine Hepburn e Peter O'Toole, è già stato rappresentato al Verdi nel 1986 da Valentina Fortunato e Carlo Hintermann. Testi diversissimi tra loro, ma tutti di forte carica teatrale.

Annata ricca è una specie di favola paesana, condita di una naturale sensualità e di una bonaria ironia; può ricordare alla lontana *Liola* di Pirandello, che è solo di cinque anni precedente (1916) e che certo Martoglio conosceva, cioè la favola popolare del contadino disinibito che amoreggia con tutte le donne del paese, nubili o sposate, e si sobbarca il mantenimento dei numerosi figli naturali affidandoli alle cure della propria madre in un festoso e sanguigno paganesimo.

Martoglio è anche più corale, intreccia diverse storie d'amore con la malizia di piccoli segreti (il seduttore di turno, essendo mancata la madre all'appuntamento notturno, finisce per amoreggiare con la figlia, mentre il

marito funge da scornato ingenuo). Quel che conta è l'atmosfera gioiosa dell'insieme, tra canti e balli, sullo sfondo dell'Etna e della campagna aperta, in un clima quasi da operetta (*Il paese dei campanelli* di Lombardo e Ranzato del 1923?). La compagnia del Teatro Biondo-Stabile di Palermo diretta da Roberto Guicciardini, con le ariose scene tradizionali di Bruno Caruso, le musiche di tradizione siciliana elaborate da Vincenzo Pillitteri e quelle originali di Mario Modestini (coreografie di Cinzia Cona) ha imbastito uno spettacolo vivace, allegro, spassoso, con l'apporto degli attori Tuccio Musumeci e Giustino Durano.

Notevole il salto per *Vita di Galileo*. Qui siamo di fronte ad un tipico testo didascalico di Brecht, in cui la storia è ben documentata con informazioni quasi scolastiche sulla vita del protagonista, sulla natura delle sue scoperte, sui difficili rapporti con l'autorità politica e religiosa (tra Roma, Pisa e Padova). La documentazione non è fine a se stessa, ma serve di apporto per sviluppare una polemica contro le prevenzioni conservatrici della Chiesa di Roma, fino agli intralci opposti alla sua libera ricerca e alla condanna ufficiale delle sue rivoluzionarie conquiste scientifiche. Il meglio, si sa, è però nel conflitto che Galileo stesso ha patito all'interno della sua coscienza e che, forse contro le intenzioni stesse del drammaturgo, conferiscono al testo una dubbia ambivalenza: Galileo ha "ritrattato" per scaltrezza, cioè per potersi così assicurare il tranquillo e segreto proseguimento dei propri studi, oppure per autentica paura? L'opera di Brecht rimane aperta su questo dilemma, e, proprio per questo, acquisisce, rispetto ad

Massimo Iolice e Paola Di Meglio ne *La trilogia di Zelinda e Lindoro* di Carlo Goldoni nell'edizione già citata.



altre sue famose ma più rigide, una ambigua complessità che va oltre le finalità educative e polemiche dell'ideologo di sinistra. Gigi Dall'Aglio, nelle scene scarse di Sergio Tramonti, ha diretto uno spettacolo lineare, trovando in Mariano Rigillo la voce ferma, lucida, ma anche calda, di un protagonista non solo portatore di idee, ma anche di interiore conflittualità.

Infine, *Il leone d'inverno*. Confrontarlo con il film è inutile, perché manca del respiro ambientale e storico di quello. Il copione teatrale è risucchiato dalle esigenze del palcoscenico: così come appare, è piuttosto scarno, tutto incentrato sulle due figure dei sovrani d'Inghilterra Enrico I Plantageneto ed Eleonora d'Aquitania (già Regina di Francia, ma ora moglie di Enrico da trentun'anni). Intorno a loro, la giovane amante di Enrico, Alice, ma promessa sposa ad un figlio di lui per ragioni di Stato; e i tre figli della coppia reale, Riccardo, Goffredo e Giovanni. È una storia torbida e spietata di ambizioni politiche: i due sovrani, che forse si sono amati un tempo, ora lottano all'ultimo sangue per contendersi il potere su questo o quel territorio; e coinvolgono i figli in questo crudele duello. Il tutto, però, in un linguaggio che è più di oggi che di ieri (traduzione di Enrico Medioli), e in un impasto di serio e ironico che trasforma la tragedia storica in commedia borghese. Si ha l'impressione di trovarsi in un elegante salotto dell'alta borghesia americana, davanti ad una di quelle famose vicende di grandi famiglie in cui l'arrivismo non conosce limiti, ma si indora di elegante malizia e di raffinata perfidia. Le scene di Francesco Zito sono di solenne grandiosità, di un medioevo rivissuto attraverso echi dannunziani e sembenelliani (*La cena delle beffe*), i costumi di Giovanna Buzzi sono di alta sartoria, la regia di Mauro Avogadro conduce il gioco lasciando le briglie allentate sulle spalle di Rossella Falk e Andrea Giordana: la prima disegna una delle sue figure di altiezza, ma anche tagliente e smalzata, signorilità; Andrea Giordana ci mette un vigore tra rude e minaccioso, e spesso compiaciuto, come di chi "si sente" dialogare. Due mostri di bravura (un Giordana molto maturato) per una serata di attori, più che per un testo di autore.

E, infine, i due estremi, cioè il classico più antico della stagione e la novità assoluta per l'Italia: due opere francesi, che vanno dalla *Fedra* di Racine (1677) a *Un'aria di famiglia* della coppia Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri.

Fedra è stata prodotta dallo Stabile di Genova con la regia del sempre affidabile Marco Sciaccaluga, ed ha avuto per protagonista Mariangela Melato. Ha tutta l'aria di essere stata scelta per fornire all'attrice un'altra prova del suo straordinario eclettismo (da *Medea* alla *pochade* di Feydeau dell'anno scorso, a quest'ultimo classico). E l'attrice, forse proprio per paura di strafare e per dar prova di encomiabile misura, si è più che mai contenuta in questa sua interpretazione. Pur senza giungere al distacco della *Fedra* borghese che Ronconi ha messo in scena quindici anni fa con Anna Maria Guarnieri, anche la Melato ha evitato accenti esagitati e scelto la via della discrezione, della drammaticità compressa. Quello che non hanno fatto le urla, l'ha fatto la corposità della sua voce profonda, quasi maschile.

Spettacolo rigoroso, in una scenografia spaziosa e spoglia di Ezio Frigerio, con il contributo di Luciano Virgilio (Teseo), Sergio Roman (Ippolito), Rita Savagnone (la nutrice), nella traduzione di Giovanni Raboni. Il dramma d'amore di una donna che, per ven-



Mariano Rigillo e Irma Ciaramello in *Vita di Galileo* di Bertold Brecht con la regia di Gigi Dall'Aglio.

dicarsi della mancata corrispondenza del giovane figlioastro, lo accusa di tentata violenza e lo fa condannare dal padre, oscilla in Racine tra fatalità voluta da forze superiori e senso intrinseco di colpa, passando attraverso la tastiera della gelosia, della speranza, del rimorso. Ne esce un personaggio più moderno di quanto non fosse nella tradizione classica (Euripide), per opera della finezza psicologica di Racine dalla frastagliata gamma di sfumature.

E, infine, l'unica novità della stagione (se tali non si possono considerare, come abbiamo detto, le rielaborazioni di Lavia e di Sepe di precedenti opere narrative). Ancora una storia di famiglia, non più in clima regale come per Goldmann, ma piattamente piccolo borghese. La vecchia generazione è rappresentata dalla madre; la giovane, dai tre figli: Enrico piuttosto incapace; Filippo "arrivato", ma troppo preso di sé; e Betty sguaiatamente controcorrente. Più la moglie di Filippo, Jolanda, e il saggio cameriere Nicola, portavoce dell'autore. Tutti questi familiari si ritrovano ogni venerdì sera nel bar di Enrico; e, proprio in uno di questi venerdì, affiorano tutte le incomprensioni, le incompatibilità di carattere, le insofferenze dell'uno per l'altro, e i difetti meno sopportabili. Ognuno ha qualcosa di eccentrico o di riprovevole: il nervosismo della Madre, l'inconcludenza di Enrico, la presunzione di Filippo, la volgarità di Betty. Si azzannano l'un l'altro, pur senza arrivare a scontri determinanti: tanto che, alla fine della serata fallita, si intuisce che tutto riprenderà come prima il venerdì successivo. Il dialogo, nella traduzione di Luca Barcellona, scorre via pungente, pieno di malignità e di asprezze, ma anche di divertita leggerezza, e, nella regia di



Andrea Giordana e Rossella Falk in *Il leone d'inverno* di James Goldmann con la regia di Mauro Avogadro.

Michele Placido (l'attore), riesce a trovare un buon ritmo (la scena del bar è di Leonardo Scarpa).

Tra gli attori il sornione e apatico Enrico di Alessandro Haber, l'isterica madre di Olga Gherardi, il tronfio Filippo di Paolo Bessegato, l'aggressiva Betty di Roberta Sferzi, e la svanita Iolanda di Susanna Marcomeni. Una novità graffiante sui difficili rapporti di convivenza, in un interno familiare di oggi.

Ma non possiamo concludere senza un accenno allo spettacolo musicale di Piovani e Cerami; che, forse, è risultato il migliore dell'intera stagione, anche per la sua natura particolare di fusione di musica, canto e parola. Una pausa all'interno della stagione di prosa, ma, nello stesso tempo, non del tutto avulsa dalla natura del teatro "recitato". Basti pensare alle qualità anche drammatiche dei cantanti, le splendide "vocaliste" Donatella Pandimiglio e Simona Patitucci, dalle emissioni finemente modulate, quasi strumenti musicali, ma anche dotate di intense attitudini recitative, un po' nella tradizione della canzone francese, dalla Piaf alla Greco. Accanto a loro, il tenore-soprano Pino Grosso, che si esibisce anche in qualche pezzo di bravura comica da cabarettista. E poi i solisti dell'orchestra Aracoeli (otto) con la "base" costante e insostituibile del pianista Nicola Piovani.

Si tratta, appunto, di una serata (che ha successo ormai da sette anni) di musica e parola: la prima firmata dallo stesso Nicola Piovani (già famoso autore di musiche per film), la seconda dallo scrittore e sceneggiatore Vincenzo Cerami. Quest'ultimo introduce e accompagna le parti musicali con brevi interventi che un po' illustrano l'altra parte, un po' divagano con intonazioni finemente ironiche ed anche autoironiche sullo spettacolo e su se stesso come autore. Piovani, da parte sua, ha composto musiche di melodica e ampia vena lirica, sempre sulla linea di una intonazione aperta per non dire infinita, di una trattenuta e intensa malinconia. Il filo conduttore? Forse non c'è, oppure è proprio quello della casualità delle vicende umane, dell'imprevedibilità della sorte, sia triste che lieta: casualità che suggerisce i toni sofferti, ma permette anche variazioni umoristiche, perché la vita è fatta così, di bene e male. *Canti di scena* è il titolo dello spettacolo: canti che mirano al palcoscenico, alla recita-cantata, con pochi elementi scenici (il fondale dipinto da Emanuele

Luzzati) e qualche gioco di luci. Grande successo, proprio in chiusura di stagione.

In conclusione, come si vede, i classici non si sono spinti più indietro del seicentesco Racine. Una sola la novità (francese). Hanno predominato le riprese del Novecento, da Martoglio a Brecht a Goldman. E le sempre difficili, e talvolta discutibili, versioni teatrali di opere narrative (o troppo fedeli e poco teatrali; o poco fedeli, ma inutilmente riferite all'originale narrativo). Stagione più che mai eclettica, di medio livello, con la presenza di sei Teatri Stabili (Torino, Genova, Veneto, Bologna, Toscana, Palermo).

Dovessimo assegnare le tradizionali "palme" ai migliori, sceglieremmo: per le attrici, la Falk e la Melato; per gli attori, Lavia e Rigillo; per la scenografia, Claudia Calvaresi ne *Gli innamorati* di Goldoni; per i costumi, Giovanna Buzzi ne *Il leone d'inverno*; per le musiche, naturalmente, Nicola Piovani di *Canti di scena*. Il migliore spettacolo, e quindi ha migliore regia? *Gli innamorati* di Massimo Castri, se non fosse che la straordinaria regia ha forse sbagliato testo, sembrava indirizzata ad un altro copione. Che sia l'indice di uno spaesamento del teatro italiano di oggi? Ci sono alcuni ottimi ingegni, ma spesso sembrano "fuori fase", confondono (talvolta volutamente) il bersaglio. □

Mariangela Melato in *Fedra* di Jean Racine, presentata dal Teatro di Genova con la regia di Marco Sciaccaluga.





PAROLE PADOVANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

BOASSA. La voce con il significato di "méta, escremento bovino", è nota non solo nel Veneto, ma anche nell'Emilia settentrionale, in Lombardia e nella Svizzera italiana. - Da una forma latina non attestata **bovacea* "appartenente al bue, del bue", che trova una perfetta corrispondenza nell'italiano *bovina*. Tanto per il suo aspetto fonetico, quanto per il suo senso proprio e figurato, il soprannome *Boassa* è considerato offensivo.

BRILE. "Aprile", sia a Isola di Piazzola (1937, atlante linguistico italiano), sia a Ospedaletto ("Da noantri brile 'sé el mese de quasi tute le sómene", Peraro). - Forma settentrionale, che deve la *b* alla sua posizione intervocavica prima della caduta della *a*-iniziale, come è successo in vari dialetti italiani, (Pfister).

CAVIÈO. "Capezzolo" (voce non localizzata). - Rientra nella famiglia settentrionale di *cavedello* (documentata in questa forma verso il 1460 in uno scritto del medico padovano Michele Savonarola) e corrisponde all'italiano *capitello* con vari significati etimologicamente tutti riconducibili a *caput* "capo, testa", di cui rappresenta un diminutivo.

COGNÈRE. È un verbo veneto, usato anche nelle varianti di accento *cognere* e di forma *scògnerfe*, che significa "essere necessario, dovere"; "i cognea nar drio le bine a tirar basso le còntane" (Montagnana: Lazzarin), "cògno, farlo" (a Frassine, nel 1927, con l'equivalente, "cade che lo faça"). *Cognèsto* al participio passato: "go cognèsto pagare el mulinaro e l'afito" (Montagnana: Bepi Famejo), "go cognèsto pregarlo co le man zonte perché el vaga a laorare par ciaparse on franco" (Ospedaletto: Peraro). - Dal latino *convenire* "adattarsi" e "convenire". Quest'ultimo significato si è conservato nella Bassa Padovana: *me cogne* "mi conviene" (Zanin). In quanto ai passaggi fonetici si può partire dal presente latino *convenio* "io convergo", da cui il parlato **covègno* e poi, per la solita caduta della *-v-*, **coègno* e infine *cògno*.

DÈO MENEVÈO. Nome del "dito mignolo", detto anche *déo menèo* (Conselve) o *manèo* (Candiana: Manfrin); nel 1927 sono stati registrati *menèo* a Trebaseleghe e *déo menèjo* a Castelnuovo. - Letteralmente "dito minuto" (*menèo*, al diminutivo *menù(v)èlo*).

MANESARSE. Nel dialetto urbano "darsi da fare", "affrettarsi", "sbrigararsi", come nel dialetto rustico, dove prevale la variante *manedarse*: "El sartore el 'se là, ne la so botega, al chiaro de candela, ch'el se maneda par finire el visito de on tosato che doman se marida" (Ospedaletto: Peraro), "El ghe dà on par de scurià a la cavala perché bisogna manedarse" (Montagnana: Bepi Famejo), "Joccondo, manédate a sonare l'organo" (Carceri: De Poli). - Da *man*, come il corrispondente italiano *maneggiare da mano*.

MENEVÈO. Come spesso accade, una parola può sopravvivere con il suo significato figurato, mentre quello proprio è quasi completamente svanito. Bruno Migliorini parlerebbe, in questo caso, di "parole in soffitta". Secondo L. Nardo, *menevèo* significa "persona poco forte, femminuccia", che è accezione portellata. In senso più generico equivale più o meno a *menarasto*, un uomo senza qualità. - Dal senso antico di "sacrestano", tuttora registra-

to dallo stesso Nardo, ed anche "becchino", come registra il Peraro ("El menevèlo de el nostro paese el ga passión par el so mistiero e el tien el simistiero cofa on giardin", Ospedaletto). La parola appare, in veste latina, negli statuti del comune di Padova del XIII secolo col significato, secondo Andrea Gloria, di "pubblico basso ufficiale addetto ai centenarij della città", che rende plausibile la stessa derivazione da *minuto* di *déo menevèo*.

SERIO'LA. È nome della "Candelora", festa della Madonna (2 febbraio), che resiste in virtù del proverbio meteorologico: "Da la Madona Candè'lóra de l'inverno semo fora, ma se piove e tira vento dell'inverno semo dentro": "Tusi, unquò a xe 'l di der la zheriola" (Carceri: De Poli), cioè la *festa dea çerio'la* (Teolo e Campo San Martino, 1927). In città è stata raccolta nel 1938 il paragone "(pelle bianca come) na candèa dea siriò'la". - Le varianti con *z-* ci avviano a interpretare il nome come un derivato di *zèra* "cera". Infatti, la festa è ecclesiasticamente chiamata (*Santa Maria*) *cereorum*, cioè "dei ceri", delle candele, che si accendevano il giorno della purificazione della Vergine, chiamata poi *cereola*, in uso in tutto il Settentrione e in Corsica.

SOIVA. A Valsanzibio è un "posto soleggiato". Il dott. Luciano Ottolitri riporta il seguente esempio dell'impiego della parola: "La 'sé legna bona, rancurà in so 'la soiva, no come quea de a tramontana moia e seboja". Antonio Mazzetti aggiunge una testimonianza toponomastica, proveniente dal medesimo territorio: la *Soiva de monte Ragna*. - Dall'aggettivo veneto *soivo*, derivato da *sole*.

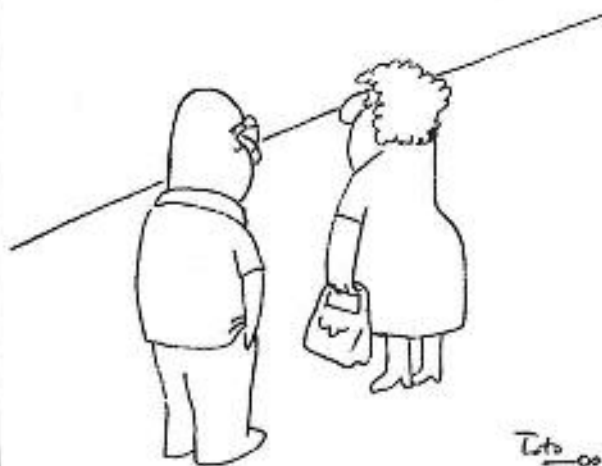
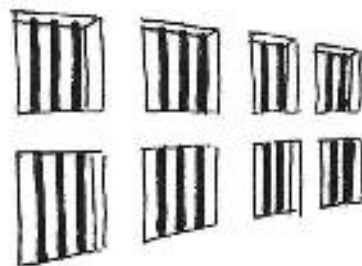
'SO'LATIVA. Ad avvenuta macinatura il mugnaio consegnava per ogni quintale di grano la farina e la crusca ricavate, meno un ammanco ritenuto naturale e calcolato in varia maniera, secondo le consuetudini locali. Questa differenza prendeva il nome di *'so'lativa* a Galzignano e di *so'lativa* a Montagnana (informazione del dott. Luciano Ottolitri). - Da *'so'lare*, *so'lare* "volare" per la naturale dispersione della farina durante la molenda.

SUNARÒLO. A Valle San Giorgio è un "cesto ad un manico, che serve solo per le ciliegie": quando non è usato resta appeso al soffitto della cucina. - Voce isolata, derivata dal verbo *sunare* "raccolgere" (in senso assoluto, le ciliegie).

RINVII BIBLIOGRAFICI:

- Bepi Famejo, *Mi no me desmentego*, Urbana, 1988.
Bepi Famejo, *Vita in boaria*, Montagnana, 1983.
F. De Poli, *Prediche del Santo e altra jente*, Este, 1972.
M. Lazzarin, *La terra, la vita, le stagioni*, Montagnana, 1981.
A. Mazzetti, *I nomi della terra. Toponomastica dei colli Euganei*, Verona, 1999.
L. Nardo, *Dizionario portellato*, Padova, 1993.
G. Peraro, *Schincapene e ramatera*, Ospedaletto Euganea, 1984.
M. Pfister, *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, dal 1979.
Statuti del Comune di Padova dal secolo XII all'anno 1285, Padova, 1873.
G. e M. Zanin, *El coo del zhuèro*, Stanghella, 1997.

PADOVA, CARA SIGNORA...



Toto

- Per me, col caldo che fa fuori, è meglio che stiano al fresco.



**TOTO LA ROSA
CAVALLI CON LE ALI**
La Garangola, Padova 1999.

Il titolo non è casuale e rivela il tracciato seguito dall'autore per le sue storie: una sorta di sintesi tra la necessità di guardare alla terribilità dell'esistenza per poi allontanarsi osservandola dall'alto, da un punto di vista forse un po' bizzarro ma ugualmente illuminante.

Il cavallo come simbolo di energia, di vitalità, e le ali, che trascinano via lontano dalla quotidianità, identificano il percorso seguito dall'autore per raccontare momenti di vita ordinaria apparentemente normali ma in realtà aperti alla fuga verso una dimensione surreale.

La brevità dei racconti, condotti con toni freschi e una piacevole scioltezza narrativa, permette al lettore di goderli con leggerezza, cogliendone al

tempo stesso la profondità in quei tratti che squarciano l'apparente frivolezza e banalità dei gesti quotidiani per osservarli da un'angolazione diversa, inusuale.

Sono piccole composizioni in cui vengono condensate emozioni, desideri, speranze, dolori, connotati in modo tenue, entro paesaggi spensierati, nostalgici, ora persino surreali, ambientati nella quotidianità ma aperti all'incanto di un sentimento nascosto tra le righe, di un ricordo sepolto nel passato, di una verità ritrovata all'improvviso.

Così la pioggia può trasformarsi in una realtà nuova che cancella il mondo esterno, frantumato assieme ai riga-



gnoli d'acqua che scendono dai vetri delle finestre; oppure una creatura felice può tramutarsi in fiore per l'influsso misterioso e potente di una farfalla.

Vi sono alcuni personaggi emblematici, icone incisive di particolari stati d'animo, che denotano una cura e un interesse insistito dell'autore sulla psiche umana e sui risvolti emotivi che implicano le relazioni sociali e il difficile dialogo con se stessi.

Nascono così dei racconti deliziosi con personaggi alla ricerca affannosa della propria identità, uomini ombra che si riappropriano di sé solo nel momento in cui trovano il coraggio di aprire gli occhi sul mondo e incontrare lo sguardo degli altri, alla ricerca costante e infaticabile di un rapporto sincero e profondo che dia senso alla propria esistenza e alla catena di rapporti umani di cui ognuno costituisce una parte indispensabile.

FRANCESCA TEDESCHI

**CAMILLO SEMENZATO
STORIA, GLORIE
E CURIOSITÀ
DELL'ACCADEMIA
GALILEIANA**

Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 1999, p. 108 con illustr.

Da quando nel lontano 1599 Federico Cornaro "raccolse nella bellissima casa sua buon numero di gentil'huomini et dottori letteratissimi, quelli tutti tra li migliori et più dotti dello Studio et della città di Padova" fino ai giorni nostri l'Accademia dei Ricovrati, oggi Accademia Galileiana, ha segnato con la sua attività il panorama culturale padovano.

Il quarto centenario della sua fondazione ha offerto l'occasione all'agile ed elegante penna di Camillo Semenzato di illustrare la secolare opera di questa istituzione, che dal 1669 ha fissato la propria sede nel complesso che un tempo costituiva la trecentesca Reggia dei Carraresi.

Ripercorrere le varie vicende dell'Accademia dei Ricovrati è come leggere su di una cartina di tornasole l'avvicinarsi dei vari colori di cui la cultura italiana si è rivestita.

Seguendo le mode e le istanze culturali delle varie epoche, l'Accademia fu nei suoi inizi tardo-rinascimentali teatro di dispute allegorizzanti. Poi, alternando anni di intensa attività ad altri di decadenza, in cui le sue sedute si riducevano spesso a "bisbigli



salottieri", si ammantò delle magnificenze barocche, si fece sostegno delle idee razionalistiche dell'illuminismo, si modernizzò, aprendosi a questioni scientifiche e pratiche, nell'Ottocento.

Semenzato in questo breve ma intenso libriccino, con una penna, più che arguta, carezzevole, con uno stile impreziosito da puntuali tecnicismi e da un lessico degno di un letterato d'alta scuola, abbandonandosi ad un tono che lui stesso definisce di "divertita partecipazione", segue e commenta le oziosità, i toni salottieri, le vacuità, ma anche i seri impegni culturali dell'Accademia.

E questo, basandosi sullo spoglio accurato dei libri contenenti i verbali delle sue sedute.

Qual è oggi, secondo l'autore, il ruolo rivestito da questo pluricentenario istituto? "Quello di essere un luogo d'incontro per docenti consacrati dalla fama, ma anche per tutti coloro che... domandano una risposta ai nostri quesiti..."

Quindi un ruolo di "stimolo e di orientamento delle ricerche",

G. FORTI

**GINO PASTEGA
GIOCHI DELLA SORTE**
Campanotto Editore, Pasian di Prato (Ud), 1999.

L'impianto narrativo di "Giochi della sorte", che ha registrato fra l'altro il consenso della Giuria dei giovani a recente Premio "Settembrini" si snoda in dieci racconti.

In queste fitte pagine, la cornice reale, che fa da sfondo ai racconti è ancora una volta Venezia, dove tuttavia - come scrive Giorgio Segato nella prefazione - "se Venezia è la pagina della sua memoria, il labirinto in cui si svolgono ricordi, i sogni, le sue inven-

zioni letterarie... il tema della morte è dominante come un dilatarsi a macchia dell'interrogativo della vita".

In tutti i racconti l'elemento dominante diventa la sorte, intesa come ironia della morte, poiché introduce nelle vicende "instabilità, precarietà e incertezza"; su questi elementi l'autore inscena i giochi alterni del vivere quotidiano e delle persone comuni.

Certo, Pastega è sostenuto dall'occhio esperto del professionista nello scandagliare psicologicamente entro i vari motivi di realtà, che sfuggono alla ragione, ma devono sottomettersi alla fatalità.

L'esperienza del medico, che trapassa sicura in mezzo ai casi e le immagini "di amori e passioni, di desideri, speranze, sogni, illusioni, smarrimenti, confessioni" (giusta la sintesi della quarta di copertina), fornisce il punto fermo in mezzo all'imprevedibilità e all'assurdità delle storie raccontate: ma ciò non basta a trasferirvi una "pietas" umana in grado di sublimarle.

I diversi materiali che compongono i racconti entrano con varietà di toni e registri (dal drammatico all'emotivo, dal passionale al sentimentale, al ridicolo) nello speciale mosaico veneziano dell'autore, che li unifica con continue annotazioni fornitegli sia dall'introspezione professionale che da una percepibile tendenza all'analisi filosofica.

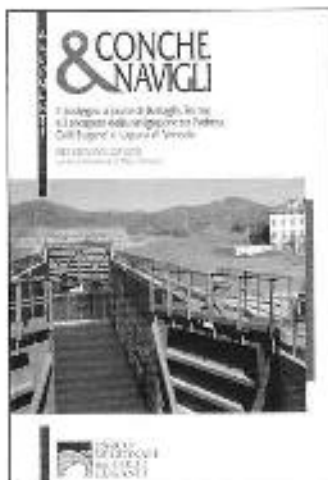
Particolarmente significativi appaiono in questo ambito etico-culturale i racconti: "L'autopsia", "La sorte e gli dei", "La giornata", nei quali "i dadi" della sorte tracciano le vie di inedite situazioni, nelle quali la realtà ordinaria e contraddittoria soggiace agli sviluppi di un destino senza soluzione, che compone in giuoco fortuito le vite dei personaggi. La sorte quindi è quella che introduce verità crudeli o assurde nel "cannocchiale rovesciato" che l'autore punta sul quadro della sua Venezia, non più magica, ma in compenso più vicina al reale.

M. ROSA UGENTO

PIER GIOVANNI ZANETTI CONCHE & NAVIGLI

Con la collaborazione di M. Roncada, Parco regionale dei Colli Euganei, 1999, pp. 95.

L'occasione, evidentissima ed opportuna, per la pubblicazione di questo agile volumetto è stata offerta dal recente restauro della Conca di Battaglia Terme, punto centrale di snodo del sistema di



canali navigabili che un tempo collegavano tra loro quasi tutti i centri abitati della pianura veneta. E questi con la laguna di Venezia e il mare.

Per secoli i "navigli" con i loro ponti, le conche, i mandracchi, le strade alzate erano parte cospicua, quasi determinante, della rete viaria veneta. E ben noto, infatti, che il trasporto di merci e persone via acqua per secoli, dal Medioevo (ma anche prima: basti pensare alla romana "Fossa Claudia", che da Altino portava all'Adriatico) fino ai primissimi anni del Novecento, si era imposto come più pratico rispetto a quello attraverso strade e sentieri malagevoli. Poi, il perfezionamento della rete stradale, l'avvento di treni, auto, camion ha reso obsoleto e troppo costoso quel sistema di trasporto.

Tutto giusto ed inevitabile. Ma assieme all'abbandono e al degrado dei "navigli", è stato tutto un mondo di barcatoli di fiume, di barche ingegnose, di manufatti spesso architettonicamente pregevoli, a finire nel nulla.

Ora è tempo di riscoprire e valorizzare da una parte l'economicità del trasporto interno acquatico per certe merci in alternativa a quello via terra, sempre più intasato e penalizzante l'ambiente; da un'altra parte, di mettere in primo piano la vocazione turistica di questi affascinanti "navigli", che corrono tra inaspettati paesaggi agresti e borghi dalla significativa architettura.

Per dare concretezza a questa prospettiva è stato portato a termine nel 1998 il restauro della Conca di Battaglia, manufatto che ora ha reso possibile il ripristino della navigazione tra i Colli Euganei e la laguna di Venezia, ricollegando tra loro Battaglia Terme, Chioggia, Canale Battaglia, Padova e Naviglio del Brenta.

Il volumetto, ben articolato

tra una giustificata nostalgia per un mondo acquatico, segnato da professioni e vocazioni autentiche, e precise notazioni tecniche; tra un'inappuntabile descrizione delle originalissime soluzioni del passato e l'analisi delle recenti opere di ripristino, è un invito al lettore a riavvicinarsi ai "navigli", all'andare lento e silenzioso per barca tra argini e chiuse, e a riapprezzarne la nascosta bellezza.

G. FORT

MARCO POLO IL "MILIONE" VENETO

Ms CM 211 della Biblioteca Civica di Padova, a cura di A. Barbieri e A. Andreose, Marsilio, Venezia, 1999.

"Nel Medioevo, la Cina era vicina", esordisce Lorenzo Renzi nella premessa al bel volume della collana "Medioevo veneto", da lui diretta con Furio Bruognolo per l'editore Marsilio (e nella quale sono già stati pubblicati il romanzo cavalleresco *Paris e Vienna*, le *Opere* di Niccolò da Verona, il *Libro di Messer Tristano e la Legenda de messer Sento Alban*): in un mondo nel quale ancora le distanze contavano, il libro che più contribuì ad avvicinare la Cina fu senza dubbio il *Milione* di Marco Polo, opera dal fascino inossidabile e tuttavia, ai nostri giorni, più nota che letta.

Sappiamo tutti che Marco Polo, mercante veneziano, arrivò nella Cina dominata dai Mongoli per via di terra, dalla Persia ai deserti e agli altipiani dell'Asia centrale, vi soggiornò quasi vent'anni, ritornò per mare, toccando Indocina e India fino allo stretto di Hormuz, e dettò una relazione dei suoi viaggi in un carcere genovese a Rustichello da Pisa, che la scrisse in francese (lingua d'oil), nel 1298. Allora, nei secoli XIV e XV, in un'Europa che ancora non conosceva la stampa, il resoconto del viaggio fu copiato e trascritto e diffuso infinite volte da lettori appassionati in quasi tutte le lingue europee: oltre al francese, ovviamente nella lingua franca del tempo, il latino, e nelle lingue toscana, veneta, portoghese, castigliana, tedesca. I 130 manoscritti che ci rimangono testimoniano del successo di un *long seller*, ma la forma nella quale ci sono giunti ne presuppongono molti altri, perduti, a partire proprio dal primo, dettato dal viaggiatore veneziano al "romanziero" pisano con il titolo *Divisament dou monde* ("la descrizione del mondo").

Anche nel Veneto numerosi copisti descrissero il mondo che Marco Polo aveva visto, ma traducendo, complicando e confondendo il testo originale, moltiplicando le versioni e conservando una patina francese, finché nell'epoca delle grandi esplorazioni inaugurata dal viaggio di Cristoforo Colombo, nella collezione di *Navigazioni e viaggi* del veneto Giovanni Battista Ramusio venne pubblicata (nel 1559) una versione italiana esemplata su quella latina, che si legge ancora con piacere (ora nel vol. III degli splendidi "Millenni", Einaudi, 1980, a cura di M. Milanese).

In questa lunga storia, quasi alla fine di una catena testuale, si colloca onorevolmente il manoscritto cartaceo della Biblioteca Civica padovana: copiato dal veneziano Niccolò Vitturi nel 1445 (la data 24 luglio compare nel *colophon*, cioè nell'ultima pagina), scoperto da Alessandro Medin nel 1909 ed ora edito per le cure di due giovani e valenti filologi della nostra Università, Barbieri - che ha di recente curato l'edizione di un *Milione* latino, cioè del manoscritto Z conservato nell'Archivio Capitolare di Toledo (pubblicata dalla Fondazione Pietro Bembo e dall'editore Guanda nel 1998) - segue le vicende del testo, ricostruisce lo "stemma" (l'equivalente di un albero genealogico) dei manoscritti veneti; Andreose studia minuziosamente la grafia e la lingua del manoscritto; insieme confrontano questa con le versioni più note e già pubblicate (in particolare quella franco-italiana), al punto che il volume risulta alla fine diviso, quasi perfettamente a metà, tra apparato e testo del *Milione*.

"Signori re, duchi, marchesi, chonti, chavalieri, principi et baroni, et tuta zente a chui dileta de saver le diverse zenerazioni de zente e dei regniani del mondo, tolé que-



sto libro e fate-llo lezer. Et qui troverete tute le grandissime meraviglie et diversitate della grande Armenia, de Persia, Tartaria e de India et de molte altre provincie. Et questo libro ve chonterà per ordine si chome misic Marcho Polo, nobelle et savio zitadin de Venexia, à recitado segundo che lui medemo vide chon i suo' hochi". Per poco che si faccia l'abitudine alla sua *scripta*, questo *Milione* veneto si può leggere divertendosi: ha ragione Renzi a concludere la sua premessa con l'invito "ad affrontare tale testo non solo come esercizio di filologia, ma anche, per chi sia capace di farsi prendere dall'onda di questo veneziano *d'antan*, per il puro piacere della lettura" (p. 18).

Il piacere del racconto - quel "rapporto ingenuo dell'ascoltatore al narratore" (Benjamin) - è evocato, proprio all'inizio del *Milione*, come causa del favore che Marco Polo incontra alla corte del "gran Chaan": "el signior aldiva volentiera novelte" e "el [Marco] sape tropo ben render sua orta anhasiada" (p. 119). A partire da questo reciproco piacere di racconto-ascolto, Italo Calvino ha allestito le sue "variazioni" al *Milione* intitolandole *Le città invisibili* (1972). Noi, che tentiamo di unirvi a questo cerchio secoli dopo, abbiamo però bisogno di aiuti.

Alla corruzione dei testi, cioè a errori di trascrizione dei copisti, sono da attribuire numerose incongruenze, come la data dell'arrivo dei fratelli Nicolò e Maffio ad Acri (prima dell'entrata in scena di Marco). In questo volume si legge: "E zonsenso da mezo aprile, anno domini MCCLXXII" (p. 117); ma nel *Divisament*: "Et hi joingent dou mois d'avril, a les MCCLX anç de l'ancarnasion Jecucrit" (ed. Mondadori, 1982, p. 312); nel *Milione* toscano: "e vennero ad Acri del mese d'aprile ne l'anno MCCLXXII" (ivi, p. 10); bisogna arrivare a Ramusio per leggere la data esatta: "vennero in Acre, del mese d'aprile nell'anno 1269" (ed. Einaudi, p. 83).

Ma il lettore, che non sia un filologo e voglia leggere una qualsiasi edizione del *Milione* come un viaggio tra le meraviglie di un mondo realmente percorso da Marco Polo (con buona pace per la domanda, anche recente di Frances Wood: *Did Marco Polo go to China?*), ha la necessità elementare di consultare un indice dei toponimi (come nel volume del *Milione* latino) che gli permetta di seguire l'itine-

riario poliano, convertendo le talora fantasiose e spesso imprecise trascrizioni dei nomi di località nei termini correnti, antichi e moderni (quando esista un corrispondente); dispiace di non ritrovarlo nel lussureggiante apparato di questa edizione, che poteva forse sacrificargli la descrizione di alcuni fenomeni di metatesi, sincope e coalescenza, con minimo sgarro alla filologia, compensato da un innegabile servizio al lettore.

Anche per la lingua, che, seppur veneta, è vecchia di sei secoli ("un limpido esempio di veneziano quattrocentesco, ancora proiettato sotto alcuni aspetti verso i modelli del secolo passato", Andreose, p. 71), risulta indispensabile il glossario, che si trova qui alle pp. 279-291. Nel caso di "musolini", con il significato "mussolina" cioè panni della città di Mosul (Ninive, ora al Mawsil), è interessante risalire alle forme che si trovano in altre versioni: "mosulini" nel *Divisament*, "mosolini" nel *Milione* toscano; "mossolini" ancora in Ramusio; e constatare che la forma del *ms.* veneto è quella passata in italiano. Eppure, nonostante la consistenza e l'accuratezza del glossario, si cerca invano la soluzione del dilemma relativo alla "salamandra", di cui si legge che "non è bestia ni serpente" e si "fa fillo chomo lana", da cui si tessono "tovaie e drapo" (p. 152); bisogna ricorrere ad altre edizioni o al glorioso *Dizionario* Tommaso-Bellini che antologizza l'intero passo dal Ramusio, nel secondo lemma relativo a Salamandra, come *Tovaglia* o *Tela d'amianto*.

Ma sono forse, questi - della ricerca in proprio di luoghi esotici e di parole strane o desuete - altri e "troppo boni" piaceri che la lettura di questo *Milione* può riservare: dalla condivisione di "grandissimi fati" alla scoperta di città, come Cambaluc (Pechino) o Quinsai (Hang-chou), e di fiumi, "li maori che sia al mondo", come il Chian (lo Yang-tse-chiang).

LUCIANO MORBIATO

ALBERTINI MUXATI
**DE OBSIDIONE DOMINI
CANIS GRANDIS DE
VERONA ANTE
CIVITATEM PADUANAM**

Edizione a cura di G. M. Giandola, Padova, Antenore, 1999, p. CXCI+127, (Thesaurus mundi, 27).

Salutiamo con particolare soddisfazione e con legittimo orgoglio di padovani la prima

edizione moderna, condotta con criteri rigorosamente critici, del poema di Albertino Mussato, l'illustre contemporaneo di Dante, sull'assedio di Cangrande della Scala alla città di Padova. L'episodio narrato, che rientra nei ripetuti tentativi compiuti dal Signore di Verona nell'arco di quasi due decenni (tra il 1311 e il 1329) di estendere il suo dominio su Padova, si svolge nell'arco di un anno, tra l'agosto del 1319 e l'agosto del 1320, allorché i padovani con una battaglia campale, grazie agli aiuti del conte di Gorizia, costrinsero Cangrande a ritirarsi nella vicina Monselice, da lui conquistata già alla fine del 1317, allontanando per allora il pericolo. Come sappiamo, la guerra fu ben più lunga e alla fine non favorevole, tanto da togliere di lì a poco ogni significato a quel provvisorio successo. Il fatto però che il Mussato si sia intrattenuto su quell'assedio ci induce a pensare non solo ad una precoce conclusione dell'opera, ma anche alla volontà di far assumere all'episodio un valore emblematico, come già gli era accaduto anni prima richiamando con la tragedia *Ecerinis*, proprio in chiave antiscaleggera, il ricordo della nefanda tirannia di Ezzelino da Romano su Padova.

Il Mussato ha lasciato nei suoi scritti, volti a restaurare la grande tradizione latina, una viva testimonianza della diretta partecipazione alla vita culturale e politica della propria città. Accanto alle opere poetiche, ha grande rilievo la sua attività di storiografo, condotta sulle orme di Tito Livio. Una produzione, quest'ultima, iniziata fin dagli anni della venuta in Italia di Arrigo VII (l'imperatore su cui s'erano appuntate le aspettative politiche di Dante, ma che godeva le simpatie anche di personaggi di parte guelfa, quale fu appunto il Mussato) e proseguita anche dopo la sua morte, per giungere fino alle vittorie di Cangrande successive all'assedio di Padova. Il *De obsidione* (1353 esametri divisi in tre libri) ha dunque per oggetto un tema che già il Mussato andava trattando nella prosa, ma che meritava una diffusione più ampia, come egli stesso fa intendere nella breve premessa diretta al Collegio dei notai, la fraglia a cui apparteneva e che l'aveva invitato a quella nuova stesura.

Si tratta dunque di un'opera che, come già l'*Ecerinis*, per la quale erano stati ripresi i metri di Seneca tragico, doveva ispirarsi ad un modello illustre, il genere epico appunto, celebrato nei precedenti scritti dallo stesso Mussato perché

consentiva di tramandare in modo solenne alla posterità le imprese degli eroi. Rispetto alla cronaca, che si limitava alla semplice registrazione dei fatti, la poesia era infatti ritenuta una forma più ricercata e più alta, in grado di renderli più attraenti e penetranti grazie ai suoi valori musicali e metaforici, conferendo al racconto un carattere di maggiore esemplarità.

Nella nuova stesura del poema l'autore poteva dunque permettersi accorgimenti che, senza alterare la verità storica, rendessero più animata la trama e più avvincente la lettura, con richiami alla tradizione illustre della città, sia pagana (il mito di Antenore, l'assalto di Cleonimo) che cristiana. Non manca neppure il ricorso al soprannaturale, secondo un procedimento largamente impiegato nell'epica classica, da Omero a Virgilio e Stazio. Nel primo libro, infatti, a lanciare l'allarme che farà fallire il tentativo notturno dei fuorusciti di entrare di soppiatto nella città dai paraggi di Santa Giustina non è una sentinella, come egli scrive nella Cronaca, ma sono i martiri cristiani, i cui corpi riposano nella Basilica, con in testa san Prodocimo, che riceve da Dio stesso l'ordine di svegliare le guardie. Nel secondo libro l'esito favorevole di uno scontro coi mercenari di Cangrande, avvenuto nel giorno della festa liturgica di sant'Ermagora, è attribuito alla intercessione del santo. E ancora nel terzo libro sarà santa Giustina a chiedere a Gesù Cristo di intervenire a favore della città nel combattimento decisivo, ricordando a Dio le benemerite dei padovani.

L'uso della lingua latina, che il Mussato impiegò in tutta la sua produzione, non favorì la fortuna del poema. Anche il tentativo di versione in endecasillabi sciolti, condotto nel secondo Settecento dall'abate padovano Giuseppe Gennari, ebbe scarso successo: solo il secondo libro apparve a stampa, il terzo rimase manoscritto e del primo - il più ampio e, secondo il traduttore, il "meno poetico" - si sono perse addirittura le tracce.



Nelle edizioni degli scritti del Mussato il poema finì per essere considerato come parte della sua opera storica. Infatti nell'*editio princeps* dell'Osio (1636), da cui dipendono le stampe successive del Graevio e del Muratori, compare inglobato nel *De gestis Italicorum post Henricum VII Caesarem*, di cui costituisce i libri IX, X e XI. La sua "autonomia" viene ora ribadita da Giovanna Maria Gianola, docente di Letteratura latina medievale nella nostra Università, che ne offre una impeccabile edizione critica, fondandosi sui nove codici che contengono il poemetto: una tradizione manoscritta che, se non è paragonabile a quella dell'*Ecerinis*, testimonia una diffusione superiore a quella delle altre opere poetiche del Mussato. Una notorietà legata forse alla fama dell'episodio narrato, che l'orgoglio municipale volle raffigurato anche in rievocazioni iconografiche. Sappiamo infatti che una scena di quel fallito assedio venne rappresentata, accanto al ritratto del Mussato, negli affreschi cinquecenteschi che decoravano la sala nobile del palazzo Zabarella, come ricorda Giacomo Zabarella nella descrizione di quel ciclo, ora scomparso, citando espressamente il *De obsidione*.

Nella recentissima edizione della Gianola il testo del poemetto è preceduto da una vasta introduzione (quasi 200 pagine), condotta con rigorosa documentazione e sottile acrobazia filologica, ed è accompagnato da un ricchissimo apparato di note, che permettono di penetrare nella cultura del tempo e di capire meglio la personalità del Mussato, la sua fede municipale, il suo entusiasmo per la classicità e i suoi tentativi di farla rivivere nel clima della rinata società comunale, in un connubio di antico e di nuovo, di tradizione e di attualità, che fa di quest'epoca e del suo protagonista uno dei momenti più alti e significativi nella storia civile e culturale della nostra città.

G.R.

GIACOMO CASANOVA ANNOTAZIONI ALL'ILIADÉ

a cura di B. Capaci e G. Pizzamiglio, prefazione di P. De Angelis, Palermo, Novecento Editrice 1999.

In un appunto aforistico, consegnato alla pagina 58 dello *Zibaldone*, Leopardi osserva che "tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma



Annotationi all'Iliade di Omero

non la poesia". I secoli successivi a questa splendente aurora letteraria, inevitabilmente condannati alla decadenza, non poterono dunque che accostarsi al prodigio dei poemi omerici tentando di colmare il divario creativo che da essi li separava mediante il dispiegamento di acrobazia filologica e attenzione erudita.

Il fervore di un'attività interpretativa inesausta, acceso già nel mondo antico, vive una fase di singolare intensità durante il secolo dei Lumi, compenetrandosi con il complesso problema della traduzione. Per chiunque coltivasse interessi e ambizioni di classicista, la frequentazione dei testi omerici rappresentava una forma imprescindibile di accreditamento culturale, accreditamento di cui anche Giacomo Casanova, eternato nella memoria collettiva come l'avventuriero per eccellenza, volle fregiare la propria carriera di letterato, mostrandosi non solo traduttore, in ottava rima, del poema iliadico, ma anche suo commentatore, con *Annotationi* che ne integrano la versione.

L'aggiunta di un corredo di note più o meno ricco – siano esse schiettamente linguistico-stilistiche, filologiche o piacevolmente digressive – si configura nella prassi traduttoria del diciottesimo secolo come un'abitudine ricorrente, è il campo privilegiato per una riflessione che coinvolge non solo Omero, ma anche gli altri interpreti omerici. Le annotazioni compilate da letterati e studiosi come Cesarotti, Alessandro Verri e, in ambito straniero, Pope e Madame Dacier, per citare solo alcuni nomi, schiudono uno spiraglio sull'"anticamera" della traduzione vera e propria, sul "laboratorio" da cui derivano le differenti proposte di resa dell'originale, e offrono pre-

ziose indicazioni di metodo e teoria. Anche i primi decenni dell'Ottocento, segnati da una dedizione verso Omero culminante nella traduzione montiana dell'*Iliade*, praticano diffusamente questa forma di analisi (che è in parte anche un autocomentario), con l'eccezione abnorme proprio di Monti, che non ritenne necessario dotare la sua versione di un apparato esplicativo complementare perché più interessato alla resa italiana che al testo di partenza.

Il volume, edito da Novecento per la cura di Bruno Capaci e Gilberto Pizzamiglio (con prefazione di Paolo De Angelis e un capitolo conclusivo dedicato a Omero nella cultura veneta del Settecento) seleziona alcune note redatte da Casanova in grado di gettare luce sull'atteggiamento con cui il celebre libertino si avvicinò al poema greco. L'universo iliadico non rappresenta per Casanova l'occasione per trincerarsi nell'angustia di una curiosità archeologica o nella ricerca di preziosità elleniche, ma al contrario è pretesto per un raffronto costante, spesso battagliero o polemico, con la realtà contemporanea, giustificazione di una mal celata celebrazione di sé, del proprio passato e presente, e di competenze molteplici, non soltanto letterarie. Sollecitate dal testo omerico, si accendono curiose reminiscenze derivate dall'esperienza dei suoi viaggi, si aprono divagazioni che indifferentemente indugiano su Maometto e sul formaggio, sulle facoltà psichiche dell'uomo durante i sogni e sulle pratiche balneari (eccitanti, oltre che salutifere) in uso nelle stazioni termali... In quest'apparente disordine, nell'eterogeneità degli argomenti affrontati, prova delle svariate abilità dell'autore, si avverte il procedere libero e noncurante del conversatore settecentesco, che dissimula l'acutezza dietro la *nonchalance* e la cultura in un andamento espressivo sinuoso e divagante.

Varie sono le sfumature e i toni: in alcuni passi, ad esempio, relativi alla bellezza femminile e alle usanze in materia di nudità e di ornamenti, trapela il sorriso lievemente beffardo del libertino disincantato, in altri il tono si fa più serio, e l'autore dà prova di una padronanza espositiva che, pur assecondando la tendenza ecrastica, non cade tuttavia mai nella sciatta approssimazione. Spiccano, nella loro sferzante precisione, quasi anticipatoria di analoghe considerazioni leopardia-

ne, le accuse di aridità e impoeticità nativa indirizzate alla lingua francese, che può conseguire un brillante effetto espressivo solo a patto della forzatura di studiate inversioni. Il palpitante mondo iliadico non può dunque restare imprigionato nella gabbia di una lingua riduttiva, ma Casanova rifiuta altresì di definire univocamente la poesia omerica, di cui sembra al contrario attrarre la forza evocativa, il potere incantatorio, promotore di innumerevoli altre suggestioni.

Nella sua introduzione, Capaci sottolinea i richiami e gli agganci esistenti fra le *Annotationi* e la biografia casanoviana, "tessere di un discorso quasi infinito, volta a volta incarnato in un diverso genere letterario" (p. 44). L'intreccio continuo tra esperienza vissuta e letterarietà, lo snodarsi di una rimodulazione appena variata, mostrano che, in una perpetua rifrazione o gioco di specchi, soffermarsi su Omero, discutere con eleganza di questioni poetiche o gastronomiche, religiose o estetiche, per Casanova non equivale ad altro che a parlare, in fondo, di sé, del mutevole atteggiarsi della sua indole. È il timbro inconfondibile della sua personalità è dato, in queste annotazioni, dall'inesauribile, onnivoro amore per i molteplici aspetti della vita, che lo anima.

Il capitolo finale, curato da Pizzamiglio, nel tratteggiare le linee della presenza omerica nella cultura veneta del diciottesimo secolo, ancora le sorti dell'*Iliade* e dell'*Odissea* a una diffusione penetrata in un sostrato profondo, in seno alla quale si innesta e acquista senso l'esperienza di Casanova, la sua rivendicazione di una precisa identità di letterato e di studioso.

FRANCESCA BAVARO

GIULIANO SCABIA
LORENZO E CECILIA
Torino, Einaudi, 2000.

Romanzo di vent'anni, *Lorenzo e Cecilia*, dello scrittore-attore-drammaturgo padovano Giuliano Scabia, che in una breve nota ne fa la storia dal 1980 al 1998: la prima parte, *In capo al mondo*, era già stata pubblicata nel 1990 ed è ora seguita da *L'acqua di Cecilia*; ma il sottotitolo per entrambi potrebbe essere: "L'arte la vita gli amori (tra Irene e Cecilia) del violoncellista Lorenzo". Romanzo è, in italiano, un termine onnicomprensivo per le narrazioni che superino una certa lunghezza



e le cui storie abbiano una certa complicazione, mentre in inglese esiste una suddivisione tra *novel* e *romance*: nettamente realistico, oggettivo il primo; più fantastico e soggettivo il secondo ("Novel è una rappresentazione di vita e di costumi reali, al tempo dello scrittore; *Romance* è una favola eroica, che tratta di persone e di cose favolose", R. Scholes-R. Kellog).

Non c'è dubbio che Scabia, a differenza della maggioranza dei romanzieri italiani, scriva dei *romances*; caratteristiche simili si ritrovano anche nel precedente *Nane Oca* (1992): precisa ambientazione spazio-temporale ma rielaborata e reinventata (Padova e la sua provincia che diventano Pava, il Pavan e la pavante foresta negli anni Quaranta, cioè all'epoca della "guerra imperversante"); introduzione di personaggi appartenenti al mondo magico-mitico-trascendente (l'angelo, le fate, Dio, sebbene come ascoltatore fuori campo); inserzione di frammenti in versi o anche di motivi musicali, con riproduzione del pentagramma.

Le storie delle due donne amate da Lorenzo si snodano, soprattutto *L'acqua di Cecilia*, che occupa molto più spazio nel volume, tra ordinari scenari domestici, ma il narratore, che ha un particolare gusto del paesaggio, le avvolge di un ritmo sospeso, così che tutti i personaggi sembrano muoversi dentro un acquario, nonostante la gran paura dell'acqua di Cecilia. "La prima parola che si andò formando a Cecilia fu apa per dire acqua - e l'acqua fu a lei per tutta la vita timore e destino"... "Aponus deriva da apa, apa - il nome dell'acqua nelle lingue indoeuropee"; e l'acqua, appunto, è l'elemento che tutto collega, quella dell'oceano o dei quieti fiumi del padovano, quella termale che

sa di uova marce o quella sulla quale scivolano le barche di una giostra: "una vasca colma, trasparente, profonda" in quel "paese meraviglioso" che è nel mese di giugno la "piazza di forma somigliante al Sole", cioè il Prato della Valle.

Ma, se memoria e suggestione sono convocate in queste come in altre rievocazioni, qual è l'effetto che Scabia si ripromette da certe costruzioni verbali, cui mostra di essere affezionato, dato che tornano nei suoi romanzi e che egli arriva addirittura a teorizzare il "parlare rovescio"? "La giostra delle barche nell'acqua era la più desiderata, forse perché un po' impauritrice. Cecilia temeva i bambini dentro cadervi poter". Sembra che non gli basti richiamare la musicalità delle cadenze note, ma che voglia piuttosto introdurre delle tonalità nuove, non importa se stridule.

Eppure è un bell'andare, con Lorenzo, Cecilia e i loro figli Ercole e Sofia, tra S. Daniele e Montegrotto e Arquà e fermarsi in una casa di campagna dal grande portico e parlare di acque e del dio, senza che succeda molto altro: un fitto dialogo per le strade, ancora sassoso-polverose, percorse senza fretta; o nelle piazze tra persone che si conoscono, o nel letto, prima di addormentarsi, tra persone che si vogliono bene. A volte, nella caterva dei "disse", che legano le battute, si insinua una certa fatica per il lettore, subito dissolta da un'impenata, come una specie di cortocircuito retorico: - *Ma l'amore è peccato?* - disse Sofia.

- *No*, - disse Cecilia, - *anche se i preti non lo vedono di buon occhio.*

- *Perché?* - disse Sofia.

- *Ha i suoi pericoli*, - disse Cecilia. - *E poi a loro piace la Madonna. Per le processioni della Madonna pellegrina in quei giorni tutta la città era illuminata con lampadine ai balconi.* (pp. 222-23).

Rispetto alla misura del racconto lungo (*In capo al mondo*) o dei racconti in cornice (*Nane Oca*), nell'*Acqua di Cecilia* sembra che la materia sia stata dilatata fino ad arrivare alla dimensione del romanzo, ma il rosolio di Scabia è buono da sorseggiare, mentre rischia di perdere di sapore se assunto in dosi più abbondanti e, magari (per restare a metafore liquide), diluito, annacquato.

La sezione quinta conclude il *romance* con un glossario dialetto-italiano dove i lemmi (le parole padovane, spesso del linguaggio affettivo, equivalente del *petèl zanzottiano*) si squadernano serpeggianti per

quasi venti pagine, da "afano, afanèto" a "zanpiròn, zimbèo". Ma qual è la regola che presiede alla loro traduzione/parafraresi? "Petorài" si tira dietro un esauriente: "venditore di pere cotte portate nel caldaro di rame sul petto", mentre a "petufàre" corrisponde un generico "bastonare", e a "piassaròl" l'altrettanto generico "monnellacci". "Pantasso grasso" rimanda a un tautologico "pantasso grasso", che può essere uno sberleffo dell'arcangelo che fa da traduttore (o una esplicita rinuncia a riferire il cammino che dal contenente - la feccia delle interiora degli animali macellati - è passato al contenuto - l'intestino, la pancia - e, in seguito, al figurato - una persona ingorda e obesa), ma "maramàn" non corrisponde a "teppista maramaldo", e in questo caso la paretimologia nasconde il corretto rimando alla (supposta) selvatichezza dei maremmani.

"Intanto - nel tempo in cui Cecilia e l'arcangelo parlavano e i suoni diventavano musica - pian piano la luce del sole aveva sommerso - impercettibilmente - le parole nel paesaggio vive". Così il narratore della vita di Cecilia, convinto "che l'anima consiste nelle parole (o meglio: anche nelle parole)", si congeda e Scabia, che con l'esecuzione di "spartiti di parole" riesce a incantare come un pifferaio, sembra contento, e noi con lui, perché egli continua a tracciare l'amorevole cronaca di una città e nello stesso tempo la trasfigura, come trasfigura le persone che gli sono state care.

LUCIANO MORBIATO



DANIELE RAMPAZZO
PER UNA STORIA DEI
PASTORI
DELL'ALTOPIANO DI
ASIAGO NEL
TERRITORIO DI
CAMPOSAMPIERO.

Tracce di una
presenza 1700-1725

Relatore prof. Federica Ambrosini, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1998-1999.

Basata su ampio e minuto spoglio di numerosi archivi, specialmente parrocchiali, e di

altre fonti, ma anche nutrita di ricca bibliografia moderna, la dissertazione s'inscrive con dignità nella letteratura relativa alla transumanza. Fra l'Altopiano asiaghesse e il Camposampierese si svolge "una storia di amicizia e di odio" (p. 4) per i variabili rapporti fra pastori e agricoltori, pur entro una tradizione di convenienze stagionali accettate.

L'uso del pensionatico, ossia del diritto di far pascolare le pecore su fondi altrui in determinati periodi dell'anno, ha origini antiche. In età veneziana fu protetto dal governo della Serenissima sia per ragioni politiche (opportunità di buone relazioni con i pastori dell'Altopiano in quanto potenziali difensori dei confini statali) sia per motivi economici (industria laniera, sostentamento delle popolazioni viventi di pastorizia e risorse boschive, raccolta di salnitro nelle stalle per suo impiego nella polvere da sparo o come fertilizzante o come elemento conservatore di carni insaccate). Nel sistema del pensionatico erano coinvolti: il proprietario del terreno, per lo più vittima di danni; il titolare del *ius* del pascolo, in genere un comune, una famiglia nobile, una chiesa, un monastero; il pastore, che faceva pascolare le pecore in pianura, provocava spesso danni ai terreni e non di rado violava i patti.

Per tali ragioni il pensionatico incontrò sempre resistenze fino alla sua abolizione nell'ultimo periodo di dominazione austriaca nel Veneto. L'argomentazione principale contro questo istituto era che si trattava di un retaggio di costumi medioevali, con aspetti più negativi che positivi. Esso trovò tuttavia un tenace difensore nel 1851 in G. Lorigiola, che addusse vari argomenti: d'inverno le pecore non sopravviverebbero in montagna e i montanari sarebbero costretti a emigrare; in zone paludose presso le foci dei fiumi le pecore sono utili perché si cibano della scorza dei salici, il cui legno verrebbe automaticamente approntato per la vendita senza spese di scorticatura; le erbe lungo le strade sono pastura per le pecore e si risparmiano le spese del loro taglio; il letame pecorino produce fertilità dei terreni; in mancanza di lana locale si dovrebbe importarla dall'estero; le pecore danno latte per formaggio, carne, pelli e lana. Per il Lorigiola era poi importante l'eliminazione di ogni forma di abuso pubblico o privato.

Quanto finora si è detto non è che uno stringato riassunto

dell'ampia introduzione su storia e caratteristiche del pensionatico (pp. 6-50. Seguono cinque corposi capitoli, ricchi di dati, tabelle e figure, che dimostrano il serio impegno del R. nella trattazione di un tema richiedente attente ricerche analitiche in una documentazione sparsa, ma talora impedita da diffidenze di parroci.

Nel primo sono studiate la transumanza, le sue vie e la pastorizia nell'area dei Sette Comuni dall'età preistorica all'odierna.

Particolare rilievo è dato ai siti preistorici di monte Corgnon e del Bostel, il secondo dei quali perdurò fino all'incipiente romanizzazione in pianura, che comportò isolamento e abbandono dell'Altopiano asiaghesse per un certo periodo. Sono poi ricordate le vie romane, sulle quali avvenivano i trasferimenti di greggi e di legname: la "via del Brenta" da Padova a Trento sulla sinistra del fiume; un'altra più breve via sul medesimo percorso, ma a destra del fiume, con diramazioni entro l'Altopiano; l'"Arzeron della Regina" da Padova attraverso Marostica fino all'Altopiano; la "via Pelosa", dall'etimologia assai discussa (il R. sembra inclinare alla spiegazione armentaria, cioè dal pelo lasciato lungo le siepi e i rovi delle strade dalle greggi in transito; ma è più probabile trattarsi di strada invasa da erbe, come in altri luoghi del Veneto, il che non esclude un suo uso come tratturo). Non mancano menzioni di altre strade congiungenti, anche dal Vicentino, la pianura all'Altopiano; ed è pure ricordato l'insediamento di genti tedesche nei Sette e nei Tredici Comuni in età medioevale (secc. XI-XIII), con probabile provenienza bavarese. Sull'Altopiano ebbero proprietà anche i signori da Romano, che erano legati particolarmente al monastero cluniacense di Santa Croce di Campese, così come i nobili Camposampiero lo erano a quello benedettino di Santa Eufemia di Villanova.

Nel 1405 l'Altopiano con i suoi Sette Comuni passò sotto il governo veneziano, che rispettò l'autonomia della specifica Reggenza sorta nel 1310; ma l'avvento della dominazione austriaca provocò radicali mutamenti e abolizione della Reggenza (1805). Pagine interessanti sono dedicate alla parlata tedesca dei Sette e dei Tredici Comuni (il cosiddetto "cimbro") e al linguaggio gergale dei pastori, dei quali sono rievocati gli usi e i costumi.

Nel secondo capitolo viene descritta e analizzata la podesteria di Camposampiero quale si presentava tra la fine del sec. XVII e la metà del sec. XVIII secondo "Statistiche" parrocchiali delle diocesi di Padova, Treviso e Vicenza nelle quali era ripartito il suo territorio. Nel terzo capitolo sono elencate le poste-pecore, cioè le località della podesteria che offrivano possibilità di sosta alle greggi, e sono aggiunti utili commenti per alcune di esse. Del pari analitico è il quarto capitolo, "il momento principale del presente lavoro" (p. 235), dove sono registrati i pastori venuti dai Sette Comuni e presenti, temporaneamente o stabilmente, nel Camposampierese fra il 1700 e il 1725; e la lista è integrata da vari dati sulle loro famiglie e da nitide tabelle anagrafiche, nonché da notizie su sacerdoti, medici e qualche altro lavoratore, tutti originari - come sembra - dai Sette Comuni.

Nel quinto capitolo viene illustrata nelle principali caratteristiche la "storia di amicizia e di odio" preannunciata a p. 4. Essa consiste nei diversi rapporti fra pastori e comunità locale, dei quali esiste una buona documentazione. Sul piano dell'amicizia, tanto più possibile quanto più al nomadismo si sostituiva la scelta di residenza stabile, vanno considerati: matrimoni esogamici, testimonianze nuziali, padrini di battesimo, testimonianze in atti notarili. Sul piano dell'odio, in cui non possono farsi rientrare comuni beghe dovute a scorrettezze vere o presunte nell'uso dei pascoli, spiccano, oltre a casi di risse con bastonature, qualche episodio di ferimento e soprattutto due omicidi, l'uno implicante persone venute dall'Altopiano, l'altro una famiglia di pastori (che perse un figlio adolescente) e una locale incline alla violenza: in ambedue queste tragiche vicende agli interventi delle autorità di giustizia seguirono risarcimenti e riconciliazioni.

Il bel lavoro del R. merita ampio riconoscimento di originalità perché dà evidenza a una situazione che, già emersa per altre aree toccate dal fenomeno della transumanza e del pensionatico, non era finora altrettanto evidente per il Camposampierese. È da sperare che almeno i principali risultati, meglio se corroborati da quella parte di documentazione archivistica parrocchiale fino ad oggi preclusa all'autore, trovino idonea sede di pubblicazione.

GIOVANNI SILVIO SARTOR

MARIKA ONDER

LA LETTERATURA STRANIERA A PADOVA TRA LA PUBBLICAZIONE DELL'OSSIAN (1763) E LA CADUTA DELLA REPUBBLICA VENETA (1797)

Relatore prof. Giorgio Ronconi, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1998-1999.

Una densa introduzione offre già una chiara idea del contenuto di questo interessante e originale lavoro, articolato su quattro capitoli dedicati rispettivamente alla cultura padovana nella seconda metà del sec. XVIII, alla letteratura straniera importata a Padova per merito precipuo di librai, alle traduzioni e pubblicazioni in Padova di opere straniere e all'analisi delle prefazioni dei traduttori.

L'impressione che l'Università di Padova dava nella prima metà del sec. XVIII era quella di un certo immobilismo, favorito dal patriziato veneziano dei "Savi" poco aperto alle novità culturali di matrice francese o anche inglese e tedesca. Il problema universitario che più stava a cuore ai rettori dello Studio e ai magistrati di Padova era l'ordine pubblico, che ritenevano minacciato dalle sregolatezze studentesche. In realtà era urgente l'avvio di una riforma, di cui nel 1760 si sarebbe visto un primo progetto elaborato da Simone Stratico, senza però lo sperato successo. Non erano mancate critiche dall'estero, p. es. dall'area germanica, dove si lamentava che a Padova non si conoscesse la cultura d'oltralpe, mentre in Germania era nota quella italiana. E in Europa già erano penetrate acquisizioni scientifiche e sociali d'oltreoceano, come nel caso dell'opera multiforme di Benjamin Franklin. Sia pure a fatica, qualche mutamento in meglio ebbe l'Università nei decenni successivi al 1760, sino alla fine della Repubblica veneta.

Avvenimento notevole in quel tempo fu la fusione della storica Accademia dei Ricovrati e della recente Accademia di Agricoltura. Ne derivò una nuova Accademia che con modifiche anche onomastiche è oggi la Galileiana. L'istituzione svolge un'intensa e meritoria attività ed ebbe membri illustri nei vari campi del sapere.

Proseguendo una tradizione di seri studi promossi dal cardinale Gregorio Barbarigo, vescovo di Padova, il Seminario vescovile si confermò centro di alta cultura classica,

orientale e scientifica, valendosi anche di un'importante sua tipografia, donde uscì anche copiosa produzione teologica e liturgica, e ricorrendo per la diffusione dei suoi prodotti a librai veneziani (prima i Manfrè, poi i Foresti-Bettinelli), con particolare successo nei Paesi iberici.

Nel 1790 venne fondata una società di lettura, la prima nello Stato veneto, riservata a padovani e presto nota come "casino detto dei letterati". Suo scopo era mettere a disposizione dei soci gazzette e giornali di contenuto politico, letterario e scientifico sia italiani sia stranieri (i secondi editi per lo più in lingua francese).

Giusto rilievo l'autrice dà all'opera di due librai padovani: Angelo Comino e Carlo Scapin. Il primo aveva rilevato dai fratelli Volpi la parte di una libreria di cui suo padre era socio. Diventato così unico proprietario, privilegiò opere dei secoli XVI e XVII, che però rimasero quasi invendute, e si decise perciò a rivolgersi alle edizioni improntate alla cultura illuministica, contribuendo al loro diffondersi tra la clientela padovana. Ma incontrò rovesci di fortuna e morì forse in difficoltà economiche. Molto meglio le cose andarono allo Scapin con una libreria in piazza delle Erbe, collegata con librerie veneziane e pavese. Egli seppe tenere buoni contatti con eruditi e letterati, fra i quali Vittorio Alfieri; ed è probabile che fosse la sua libreria quella ricordata da Johann Wolfgang (non Caspar: p. 63) von Goethe nella sua sosta padovana del 27 settembre 1786.

Non è qui possibile ripetere il totale elenco delle opere straniere che in quegli anni circolarono in Italia e in particolare a Padova. Il crescente favore goduto dalla lingua francese, divenuta "lingua internazionale" (p. 67), comportò non solo il suo uso da parte di alcuni scrittori italiani (p. es. Carlo Goldoni e Giacomo Casanova), ma pure un cospicuo numero di traduzioni italiane di autori francesi, dei quali però circolavano anche non pochi originali. A titolo di esempio: Fr. de la Mothe-Fénelon (*Le avventure di Telemaco*), A.M. Ramsay (*I viaggi di Ciro*, a imitazione del Fénelon), Ch. de Montesquieu (*Il tempio di Gnido*), Fr. M. Arouet detto Voltaire (*Semiramide*), un anonimo (*Amalia*, rifacimento della novella *Liebmán* di Fr.-Th. de Baculard d'Arnaud), A.L. Thomas (*Elogio di Marco Au-*

relia), J.P. de Florian (*Numa Pompilio, Mirtillo e Cioe, Leocadia*). L'autrice osserva che Fénelon esaltava l'assolutismo monarchico guidato da Dio e Ramsay scorgeva in ogni religione l'idea giudaico-cristiana delle tre fasi della storia umana: felicità iniziale, peccato, redenzione messianica. Occorre ricordare anche la ristampa dell'*Encyclopédie Méthodique* (Parigi, 1782-1832) a cura della Tipografia del Seminario, ma condotta soltanto fino al 1817.

Quanto alla penetrazione della letteratura in lingua inglese attraverso le traduzioni, grande impulso venne dalla moda ossianica (ispirata a canti epici medioevali d'Irlanda e Scozia collegati a un bardo di nome Ossian, leggendaria figura del sec. III) e sepolcrale rientrando nel preromanticismo inglese degli anni 1770-1798. Giustamente l'autrice dedica più pagine ai *Canti di Ossian* nell'edizione di James Macpherson (che al nucleo autentico aggiunse di suo), servita a Melchiorre Cesarotti per la sua nota versione del 1763 uscita proprio a Padova in endecasillabi sciolti a intonazione lirica; e sottolinea la fortuna che l'opera ebbe in seguito. Fra gli altri scrittori con opere stampate a Padova: Samuel Johnson (*Il principe d'Abissinia*), Thomas Gray (*Elegia inglese sopra un cimitero di campagna*), James Thomson (*Inno al Creatore*), James Hervey (*I sepolcri, Le lettere*). E sempre a Padova si pubblicarono anche miscellanee di più autori inglesi tradotti in italiano, in una delle quali compare anche il *Poema incompiuto sull'eternità* dell'illustre medico svizzero di lingua tedesca Albrecht von Haller, cui l'autrice dedica più avanti uno specifico paragrafo, ricordandone pure le opere *La Gloria e La Doride* e gli stretti rapporti con Padova, comprovati dalla sua appartenenza all'Accademia.

Dell'americano Franklin si pubblicarono in Padova e in traduzione italiana le *Opere politiche*, le *Opere filosofiche* e l'*Osservazione a chiunque desidera passare in America; e riflessioni circa i selvaggi dell'America settentrionale*. Promotore e traduttore fu il friulano Pietro Antonutti, ammiratore del Franklin, del quale voleva far conoscere in area veneta il pensiero politico e filosofico accanto alle già note invenzioni della stufa di Pensilvania e del parafulmine.

L'interesse italiano per la letteratura tedesca si destò verso il 1775, rivolgendosi soprattutto ai già ricordati

Goethe e Haller, nonché a Friedrich Gottlieb Klopstock e all'altro svizzero Salomon Gessner. A Padova si utilizzarono soprattutto le traduzioni di Francesco Soave e Giuseppe Urbano Pagani Cesa.

Poca fortuna ebbe in Padova la letteratura spagnola. A parte la versione francese che il Florian fece dell'aneddoto *Leocadia*, è da ricordare la ristampa nel 1819 di una *Scelta di poesie castigliane* a cura del padovano Antonio Conti, che ne fu anche il traduttore, così come tradusse le liriche del cinquecentesco Garcilaso de la Vega.

L'ultimo capitolo, qui non riassumibile per il suo carattere analitico, mette bene in luce le differenze fra i metodi di traduzione applicati alle opere francesi da Girolamo Polcastro e Francesco Sant'Agnese e a quelle inglesi dal Cesarotti, dall'Antonutti e da altri. L'elenco delle traduzioni padovane di opere straniere e una ricca bibliografia chiudono la pregevole dissertazione.

GIOVANNI SILVIO SARTORI



LETTERATURA ITALIANA E CULTURA EUROPEA TRA ILLUMINISMO E ROMANTICISMO

Esistono epoche storiche dominate da un'atmosfera se non univoca pressoché omogenea, che si presentano allo sguardo della posterità con la compattezza di blocchi marmorei nettamente scolpiti. Ma vi sono anche periodi di transizione, in cui le linee si sovrappongono nell'indistinto di sfumature molteplici, che sfuggono alla perentorietà della definizione. Tale è la fase conclusiva del XVIII secolo, percorsa da un intreccio di tendenze intellettuali, letterarie e artistiche che configurano, per una complessità che a tratti diviene persino contraddittoria, un nodo culturale assolutamente nevralgico.

All'indagine di questo cruciale momento storico l'Università di Padova, in concertazione con l'Ateneo di Ginevra, ha dedicato il



Convegno Internazionale di Studio dal titolo "Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo", che si è svolto fra Padova e Venezia nei giorni 11, 12 e 13 maggio 2000. (Il secondo colloquio del Convegno si terrà presso l'Università di Ginevra nei giorni 23-25 novembre e ruoterà intorno al tema *Dénoûement des Lumières et invention romantique*).

Di fronte a periodi difficilmente catalogabili, per una sorta di *horror vacui* gli studiosi ricorrono spesso alla formulazione di categorie discutibili, o addirittura improprie. Una di esse appare ormai quella, per lungo tempo imperante e tuttora diffusa nei più comuni manuali, di "preromanticismo", applicata ai decenni finali del Settecento nella volontà di individuarvi a tutti i costi un'anticipazione di situazioni culturali e stati d'animo posteriori. Finalità primaria del Convegno è stata dunque la dimostrazione dell'infondatezza di questa "etichetta", come pure, parrebbe di poter aggiungere, di qualsiasi definizione che ambisca a suonare riassuntiva di un'epoca troppo vivace e mutevole per non riuscire fatalmente anche sfuggente.

Dopo le vivaci parole d'esordio di Vittore Branca, presidente onorario insieme a Jean Starobinski, la partecipazione di alcuni fra i più ragguardevoli specialisti nei differenti campi della cultura settecentesca ha archiviato l'opportunità di una categoria che si è infranta nel contatto con argomentazioni ora sottili e analitiche sino alla minuzia, ora più discorsive. Ampio è apparso il ventaglio degli argomenti trattati. Dalle questioni storiche e sociali, affrontate ad esempio nelle relazioni di Giuseppe Ricuperati e Carlo Capra, alle problematiche letterarie, che hanno costituito il più ampio settore d'indagine, dal campo dell'arte a quello di battaglia, esplorato da Piero Del Negro, dai teatri descritti da Franco Fido agli ambienti roventi delle dispute

accademiche, si è delineato un itinerario indubbiamente non rettilineo, ma intensamente ricco di spunti, proprio nella molteplicità delle sue diramazioni e percorsi secondari.

Come il titolo del Convegno (che non a caso ha scelto come emblemi i ritratti di Rousseau e di Alfieri, sullo sfondo di una riproduzione tardo settecentesca dell'Europa) indica esplicitamente, la visuale adottata ha mirato a inserire l'Italia nel vasto respiro della cultura europea, sottolineando convergenze o punti di frizione con i paesi stranieri e tracciando da questa duplice visuale prospettica l'occasione di un confronto e di una chiarificazione reciproca. In una rete fittissima di scambi e relazioni, se spiccano alcuni nodi particolarmente vistosi, quali il complesso rapporto Alfieri-Voltaire, oggetto d'attenzione da parte di Guido Santato, la cui evoluzione visse da parte dell'astigiano impennate di violenza così dura da risultare difficilmente giustificabile, esiste anche la trama sottesa degli innumerevoli anonimi che, senza essere portatori di particolari istanze culturali, mediante la semplice pratica del viaggio contribuirono a infrangere barriere e a schiudere nuove prospettive. Al ruolo svolto dalle esperienze di viaggio, descritte da Elvio Guagnini, nel legare l'Italia al resto d'Europa si affianca naturalmente il settore delle traduzioni e delle riprese letterarie: aspetti, questi, che per il versante tedesco hanno usufruito delle analisi di Arnaldo Di Benedetto e di Emilio Bonfatti.

In un'epoca capace delle sperimentazioni più audaci come di una saccente pedanteria, aperta all'innovazione come all'amorosa ripresa dell'antico, pur nella varietà delle proposte intellettuali sembra lecito individuare la nota ricorrente di un'immedicabile inquietudine. Il differente atteggiarsi dello slancio chimerico, la tendenza all'illusione, vagheggiata spesso come unico conforto o mezzo per elevare l'anima ingrignata dalla piattezza del quotidiano, colta nella varietà delle sue sfumature dall'attenta auscultazione di Lionello Sozzi, la ricerca della "buona società", che, ha sottolineato finemente Marco Cerruti, nasce come tentativo d'esorcizzare un senso d'insopprimibile tedio e un sotterraneo "male di vivere", lo stesso desiderio di viaggiare, motivato in parte anche dalla *strenua inertia* già lamentata da Orazio, costituiscono una temperie sentimentale diffusa,

i cui riflessi trapelano dalla letteratura e dall'arte. Nelle cure dei letterati e dei traduttori, Ossian (oggetto dell'attenzione, sia pure da prospettive differenti, di Guido Baldassarri e Daniela Goldin Folea) si contende insieme a Gray il primato con Omero. È significativo, rileva Pastore Stocchi, che la tenue malinconia delle elegie di Gray venga recuperata, in un accorto dosaggio di patetismo immuno da plateali effetti funebri, nelle traduzioni latine piuttosto che in quelle italiane, come se la solennità dell'antico idioma riuscisse a conferire decoro anche al turbamento emotivo. L'opzione neoclassica, oltre che radicata in circoli come quello veneziano di Isabella Teotochi Albrizzi, illustrato da Gilberto Pizzamiglio, penetra anche negli ambienti apparentemente più spregiudicati e non è affatto inconciliabile con la malinconia, con l'anelito verso un ideale indefinito, perennemente sottratto alla certezza della conquista. Con toni suggestivi, Gianni Venturi ha dimostrato infatti che più che al bello lo scorcio conclusivo del diciottesimo secolo anela alla grazia, a quel *nescio quid*, come dice Montesquieu nell'*Essai sur le goût*, seduttivo proprio in virtù della sua impalpabilità evanescente, che riesce a commuovere, nonché a umanizzare la bellezza. Sia Foscolo che Canova, con le rispettive interpretazioni del difficilissimo soggetto, provano che la grazia, per esistere, necessita del velo, di un elemento cioè che impedisca la nudità, la rivelazione piena: si resta dunque sempre lontano da ciò cui si agogna, maggiormente avvinti proprio dall'esclusione.

I decenni finali del Settecento, come pure i primi anni del secolo successivo, se sembrano audaci e quasi protervi nella vitalità delle loro sperimentazioni, sia nel campo linguistico, percorso con ricchezza d'esempi da Angelo Fabrizi, sia in quello delle scienze umane, resuscitato nella sua affascinante ambiguità dalla brillante esposizione di Sergio Moravia, si rivelano tuttavia, a un'analisi accurata, un'epoca composita che consegna al futuro non tanto le proprie certezze, quanto piuttosto le proprie feconde inquietudini. Dall'esame d'ogni singola nervatura della trama settecentesca si possono ricavare suggerimenti per un'analisi complessiva, che rievoca, come è accaduto durante il Convegno di Padova e Venezia, l'atmosfera di un tempo oscillante

tra la razionalità tagliente e lo struggimento effusivo, tra volontà progressiste e vagheggiamenti archeologici: e nello specchio di questa complessità è possibile per noi, sospesi sul discrimine tra due millenni, scorgere un riflesso della nostra immagine, della nostra strenua ansia di miglioramento o, più semplicemente, di felicità.

FRANCESCA JAVARO

POESIE IN LOGGIA (Battilana-Mandrizzato-Ramat)

Una sera che sarà ricordata, quella del 14 giugno, nella bella Loggia Anulea di Prato della Valle, che il comitato della Dante Alighieri ha dedicato alla poesia. La Presidente Luisa di San Bonifacio ha presentato con spontanea e felice caratterizzazione tre poeti diversamente importanti per Padova, pur protestando che Marilla Battilana, Enzo Mandrizzato e Silvio Ramat non hanno bisogno di presentazione.

La regia della serata prevedeva tre tempi: una lettura a scelta degli autori, una pausa di colloquio con il pubblico, una nuova lettura suggerita agli autori dal clima dell'incontro. Marilla Battilana ha scelto una linea cronologica: ha letto qualcosa da ognuno dei numerosi libretti pubblicati nel tempo e dall'ultimo inedito, eseguendo una sua sperimentale incursione provocatoria nei linguaggi delle mode politiche e sociali, che testimonia il suo costante impegno nella cultura militante. Enzo Mandrizzato che - in tempi che ritiene impoetici - ha affidato il suo amore per la poesia a tre soli volumetti di versi, a fronte dell'imponente bibliografia di studioso e narratore, ha scelto dal secondo, *Solo il segno del due*, l'evocazione di due incontri (con una donna e col Cristo), esempi toccanti della sua poesia "di pensiero" (il suo è un caso raro in Italia di *Gedankenpoesie*). Silvio Ramat, come è naturale in chi è dedito esclusivamente alla poesia, come autore, critico e docente, ha portato solo il suo ultimo, nuovo libro, come quello in cui si addensa il senso dell'intero itinerario poetico. *Andar per mare* è un "grosso libro" - ha sottolineato - di occasioni minime trasfigurate con grazia, e l'eleganza del suo "scrivere in buon italiano", come tiene a dire con arguzia e forse con una toscana punta polemica.

Dopo l'interludio - a cui il pubblico ha dato come traccia "il mito nella poesia" -

Marilla Battilana e Silvio Ramat hanno ripreso la lettura con una vena più drammatica, meditativa - ricordiamo in particolare di Silvio Ramat "I sapienti" - mentre, con visibile sorpresa di tutti, Enzo Mandrizzato, invece di un promesso "mediocivale" dialogo "tra il corpo e l'anima sua", ha voluto alleggerire la tensione con stupefacenti "scherzi", capaci di sorridere, senza irridere, dei drammi e delle fedi umane. Il pubblico, sinceramente impressionato, ha richiesto anche il mediocivale "dialogo".

Dopo gli applausi, il pubblico si è intrattenuto a lungo nella aerea loggia dove la calda sera estiva si volgeva in frescura, raggruppandosi attorno ai protagonisti e godendo dell'occasione di entrare con più intimità in rapporto con ciascuno di loro.

ROSAMARIA GALLABRESI



ARTE IN TRANSITO Nelli Cordioli e Gioia Gioia al Centro Piovese d'arte e cultura

Il titolo di questa mostra non poteva essere più appropriato. Le due artiste si sono prestate l'una all'altra, le loro mani hanno lavorato di concerto. È un passaggio da un pannello all'altro. Metà lavoro a te e l'altra metà a me, è quello che vien da dire guardando i loro quadri. E si divide per davvero a metà questo lavoro, senza complessi e soprattutto con umiltà, che non è facile in questo campo così suscettibile e personalistico. L'artista di solito è un solitario quindi poco incline a dividere le proprie esperienze e la propria tecnica. Per Cordioli e Gioia è invece un modo simpatico e sincero di dividere la gloria. Come dire una costruttiva e



piacevole eccezione. Ma che hanno fatto di così strano queste due "ragazze"? Una sperimentazione interessante, un sovrapporsi di tecniche e modi espressivi tesi ad un unico fine: l'opera completa. Ma addentriamoci nello specifico, chiariamo il loro modo di dipingere. Volitivo, passionale, anche un po' aspro, materico, che non si lascia travolgere dalla tenerezza, quello della Cordioli.

Gioia Gioia, per contro, indulge con motivi geometrici tracciati e stratificati con delicatezza su carta pregiata particolare, o su tela aggiungendo qua e là note di colore.

Insieme diventano un notevole composto osmotico di particolare suggestione. I lavori sono un compendio di materiali diversi, a volte anche difficilmente compatibili, senza che per questo nulla venga tolto al loro valore complessivo. Fili di lana neri, vivaci tessuti viola e rossi, intrecciati quasi per caso su un fondo misto, carte stampate e frammenti di colore, xilografie monocrome e tonalità accese.

Tecniche e mezzi diversi dicevamo, che tuttavia confluiscono con grande semplicità di linguaggio in un qualcosa di nuovo che appartiene ad entrambe, ma a nessuna singolarmente. Ecco quindi il senso del titolo: *Arte in transito*.

La mostra si è tenuta nello scorso maggio al Centro Piovese d'arte e cultura, al quale fanno capo pittori, scultori, poeti e narratori e che, sempre attento ai fermenti dell'arte contemporanea, si prodiga promuovendo mostre e momenti culturali di livello.

GABRIELLA VILLANI

SOPHIE FRANZA ALLA GALLERIA ESTRO

Giovane, molto graziosa, brava e originale. Ecco le caratteristiche di Sophie Franza, che anche quest'anno ci ha stupito con le sue "telette" colorate. Tanti piccoli quadri, quarantanove per l'esattezza, uniti tra loro come un puzzle, formano la sua ultima opera. Un metodo laborioso per manifestare le proprie sensazioni. Contrariamente a quanto si può pensare, giunge con questa tecnica particolare ad una notevole precisione nell'unire le piccole tele, pari a quella dell'idea originale. I riquadri vengono assemblati in un telaio e sono il frutto di una ricerca foto-pittorica molto convincente. Questo si



è potuto vedere alla galleria Estro che affida alle giovani promesse e non solo, la possibilità di presentarsi al pubblico con opere d'avanguardia o di rottura.

Sophie Franza è nata a Grenoble e si è diplomata alla Scuola di Arti Applicate di Parigi e all'Accademia di Belle Arti di Roma. È maturata attraverso lo studio di maestri contemporanei, ripercorrendo per proprio conto le tematiche delle varie correnti. Il fresco stile dell'artista non scende al tenero compromesso, ma sa trovare ed esprimere la dolcezza del sentirsi viva. In effetti trasferisce nelle sue esperienze attraverso colori, sempre molto tenui, momenti di vita quotidiana: la tazza sul tagliere, il coltello ed un vaso con piccoli oggetti, il lavabo con le cose personali e il comodino con la lampada accesa e la luce diffusa, l'orologio testimone del tempo che passa e i libri con le storie per la notte. Colori uniformi, velati di malinconia.

Nella precedente esposizione dal titolo "Roma", sempre nella piccola Galleria di Elga Pellizzari, la giovane Sophie aveva presentato opere curiose e inusuali. Un grande autoritratto di sessantaquattro tessere dove l'artista è col capo appoggiato ad un cuscino, i capelli bruni morbidamente sciolti e la bocca semichiusa che lascia intravedere piccole perle bianche. Il tutto sfumato in un'atmosfera viola e suggestiva. Era esposta anche una serie di cartoline, istantanee polaroid e buste a lei indirizzate, sapientemente riprodotte con la tecnica dell'acquarello che le è molto congeniale. Anche qui il quotidiano personale, segreto, dato agli altri come regalo di appartenenza e di fiduciosa amicizia.

Ma chi è Sophie Franza? Una ragazza dal suadente accento francese che si lascia capire un poco alla volta attraverso un dialogo piacevole. In questo senso ci sembra di scoprire nelle sue opere una proiezione di se stessa. Il fatto

è che i suoi lavori da frammentati portano, una volta composti, ad una identificazione finale precisa e logica.

Chi cerca nell'arte momenti di serenità e distensione trova in queste composizioni di tasselli, all'origine misteriosi, un'aria pura e semplice. Riesce forse a mettersi in sintonia con se stesso e gli altri.

GABRIELLA VILLANI

CARLOS CARLÈ: PRESENZE LONTANE

È la quarta rassegna di sculture all'aperto della serie "Materie. I luoghi della forma". Otto le opere di Carlos Carlè disposte nel centro storico cittadino e integrate con altre di più piccolo formato ospitate nelle ex Scuderie di Palazzo Moroni.

Le vicende artistiche del maestro hanno inizio nella fabbrica di mattoni refrattari del padre a Oncativo nella provincia di Córdoba in Argentina. Dopo esperienze con materiali diversi si dedica alla lavorazione del grès. La sua grande conoscenza di questa sostanza e la capacità straordinaria di lavorarla lo renderà uno dei maestri nel trattare specificamente tale composto. Intorno agli anni quaranta approfondisce le sue conoscenze su ceramica e scultura, aderendo anche al gruppo d'avanguardia *Artesanos*. Sperimenta altri materiali: ferro, bronzo e pietra. Nel 1963 giunge nel nostro paese dove lavora per un anno a Vietri in un centro di ceramica, per poi trasferirsi ad Al-bissola dove risiede tuttora. Attorno a lui si formerà ben presto un folto gruppo di seguaci. Numerosi i riconoscimenti anche internazionali ottenuti da questo simpatico artista dall'accento

musicale. In città le opere di Carlè ci accompagnano lungo il nostro via vai per il centro, ci fanno da "guardiani", ci costringono a girar loro attorno per scoprirne da vicino il segreto messaggio, l'intima natura, cioè per comprenderle meglio. Sono presenze grandi, iridescenti, macchiate qua e là di ossidi blu, verdi e gialli. Ricordano i totem, i megoliti, i piccoli altari, sculture che danno il senso del primordiale, il bisogno di ricondursi agli inizi della storia dell'uomo. La porta e la colonna sono elementi che caratterizzano molte delle sue opere. Stanno ad indicare, la prima il passaggio da un mondo all'altro e la seconda l'ideale tendenza dell'uomo a guardare l'Alto.

Per contro, all'interno delle ex Scuderie, le sculture sono più fruibili visivamente, più contenute e quindi più abbracciabili con lo sguardo, costruite con l'aggiunta della ceramica colorata che crea un effetto di notevole suggestione cromatica. Ancora monoliti e menhir, sculture rotonde, sfere in fila striate d'arancio adagiate sulla sabbia, medaglioni con intarsi colorati blu o bronzei, pannelli verderame, superfici contorte e compresse, ma morbide.

Le strutture interne e in maggior misura quelle esterne trasmettono un senso di forza primordiale, di bellezza ma non di nostalgico desiderio del passato. Per il Maestro tutto questo è presente.

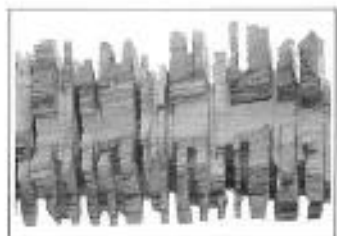
Le sculture di Carlè, tra terra e cielo, realtà e trascendenza, ci hanno tenuto compagnia. I cittadini sono ormai abituati a queste esposizioni e guardano con crescente rispetto i preziosi "oggetti" del loro salotto buono.

GABRIELLA VILLANI

SCULTURE E DIPINTI DI SERGIO ZAGALLO Una guida al "veder puro"

Ordinata dall'Assessorato alla Cultura, nelle sale di Villa Breda, si è tenuta nella passata primavera una mostra dello scultore e pittore Sergio Zagallo che lo stesso artista definisce una guida al "veder puro" e che ha suscitato interesse tra i molti visitatori. Ha fama consolidata e le diverse e importanti recensioni lo hanno confermato tra i maestri dell'arte contemporanea veneta.

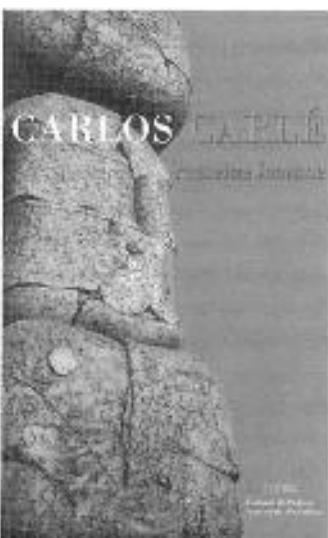
Il legno è la sua materia preferita, che manipola dosando con abilità vuoto e contenuto



producendone effetti senza stratti di un immaginario comunque alla portata della sensibilità dei visitatori anche più inesperti. Zagallo la fa rivivere questa materia, rianimandola, ridestandone la vita apparentemente spenta e rendendone l'intima essenza. Sono forme lignee insolite le sue, come insoliti sono i soggetti che rappresenta. Un grande amore per la materia che adopera, che esalta modellandola con sensibilità ed i mezzi esistenti, è ciò gli dà piacere. Come non citare quindi "La folla", figure a braccetto o cavalli scalpitanti, "La forza", e ancora il "Profilo urbano", tutte intagliate nel pruno, immagini di legno dal caldo colore.

La sua pittura, per contro, testimonia un amore silenzioso per il paesaggio. Dipinge su pannelli ricoperti di sabbia come in un affresco. Questa tecnica molto più ardua e difficoltosa nell'esecuzione, richiede pazienza, precisione e attenzione d'insieme, per non cadere nel banale. Invece ne è padronissimo riuscendo a dare a queste composizioni un grande senso del colore, tenuemente distribuito ed una altrettanta capacità di catturare la luce. Descrivere "Piccole segrete emozioni" o le diverse "Marine" o le tavolette dei "Paesaggi in sequenza" è possibile per cercar di offrire agli altri ciò che Zagallo ha fatto in questa mostra: dare emozione. Ugualmente le tavole di olmo di mogano e le tele, sono supporti utilizzati in maniera inusuale, ma la soavità e la morbidezza di certi paesaggi, sfiorati dalla luce, evidenziano una bellezza ideale e una calma tipiche della pittura dei chiaristi, tonalità delicate, effetti complessivamente sofisticati.

E ancora un altro modo per avvicinarci alla sua arte, Zagallo lo propone con forme poco leggibili, che vengono realizzate con tecnica mista su grandi pannelli di mogano multistrato. Spiccano i toni con le figure appena accennate quasi un'antica sinopia. Al momento possono destare qualche perplessità, ma quando l'occhio si abitua e scopre attentamente le linee principa-



li del soggetto, ritrova il piacere della conquista. L'immagine arriva all'osservatore con estrema dolcezza, poiché l'artista si avvale di tecniche nuove e con l'ausilio delle luci artificiali, il gioco è fatto. In questo modo si rompe il "normale" per forme incerte e morbide, nuovo metodo per esprimere emozioni. C'è forse un lontano senso di isolamento e la presenza umana, avvertita appena con un contorno, suscita curiosità e nostalgia.

GABRIELLA VILLANI

NAVIGAZIONE ULTIMA: Brancolini, Fusi, Gerico, Nigiani a San Rocco

Nell'anniversario dei settecento anni del primo giubileo della cristianità e dell'immaginario viaggio di Dante nell'aldilà, il Comitato padovano della "Dante Alighieri" non poteva sottrarsi, in occasione del Maggio dantesco, dal proporre una mostra d'arte in tema all'altezza dell'evento.

La manifestazione ha avuto luogo all'ex Oratorio di San Rocco ospitando quattro artisti affiatati e già abituati ad esporre insieme: Edì Brancolini, Danilo Fusi, Gerico, Impero Nigiani. In maniera del tutto autonoma e personale hanno proposto, con dieci opere ognuno, quattro itinerari attraverso episodi e personaggi della "Commedia" e l'uomo di Dante, offrendo una rilettura del poema in chiave decisamente moderna. Già il titolo della mostra, "Navigazione ultima", rimanda al tema del viaggio come avviene nel capolavoro dantesco. Il viaggio a sua volta richiama il tema del giubileo, non estraneo a Dante e che informa moltissime iniziative del Duemila.

Il viaggio in questione si riferisce sì a quello di Dante, ma i quattro artisti cercano di approfondire soprattutto lo stato dell'uomo moderno con tutte le sue incertezze e alienazioni. Brancolini affronta Dante riflettendo sulle origini della vita, metaforicamente visualizzata attraverso uova rosse che si vanno via via aprendo in un passaggio da selva oscura con la barca di Caronte in attesa in uno stagno pure rosso. All'artista sta a cuore la condizione dell'uomo moderno, sempre alla ricerca della verità (nuovo pellegrino con il suo fardello), senza mai giungere a una meta sicura. Brancolini esprime anche la caduta dei miti, degli dei, degli angeli, ed evidenzia vizi e debolezze dell'uomo,



spesso prono e che si muove a fatica assieme al "gregge umano". Questa ripetuta ironia sulla problematica esistenziale e i vizi lo induce alla fine a riportare l'uomo dal buio alla luce, alla speranza, all'azione convinta e alla conquista dell'amore e della felicità.

Tema di fondo di Danilo Fusi sono gli Angeli, compreso un Lucifero ancor bello e



innocente, l'Arcangelo Michele con la sua spada di giustiziere.

Buoni e cattivi che siano, questi angeli sono sempre mossi dal principio tomistico (e dantesco) dell'amore, che può elevare o far precipitare. Non mancano reminiscenze di personaggi della "Commedia" come Venedigo Caccianemici, i Fraudolenti, Taide, Paolo e Francesca, ma i refrain sono gli Angeli, tramiti tra l'uomo e il divino ma pure rappresentanti della condizione umana, sempre in bilico tra bene e male, tra salvezza e dannazione.

Molto originale e interes-

sante l'interpretazione di Gerico del viaggio dantesco, e di estrema attualità: la sua "navigazione ultima" si compie



attraverso il computer, che compare alla base di tutti i suoi dipinti. Il simbolismo qui appare chiarissimo: esiste una realtà virtuale, con tutte le sue mediazioni e connessioni, che si contrappone a quella reale e tangibile. In questo caso la navigazione ultima è sì quella permessa dalla telematica, ma anche dalla complessa realtà psicologica dell'uomo, fatta a reticolo e spesso insondabile, una realtà che in queste opere sta simbolicamente tra la natura e la tastira da un lato, e lo spazio infinito del geometra (dantesco!) dall'altro. Qui la visione del mondo avviene attraverso il web ma non mancano, appunto, spunti naturalistici e di richiamo alla realtà. Gerico azzera i suoi individui, ricoperti come sono da larghe e bianche tuniche con cappuccio (la condizione dell'anima?), in atteggiamenti fantastico-reali e il cui spazio è intersecato da linee e riquadri che si proiettano nell'infinito.

Impero Nigiani ispira invece chiaramente i suoi dipinti alla scultura, alle presenze di figure fuori campo (Dante e Virgilio), al libero intreccio tra immagini e figure, tra racconto e mito, archeologia e storia, natura finzione; ama mescolare stili ed episodi sullo sfondo di colori vivaci.



È il fruitore che deve via via collegare gli elementi simbolici e narrativi, cogliere il significato polivalente di scenari dai diversi richiami.

Da citare "Paolo e Francesca", "Centauri", "Pier della Vigna", "I violenti avviluppati in un rosso barbaglio frastornante. Anche il mito del navigatore per eccellenza, Ulisse, è trattato a suo modo: il suo viso è sovrapposto a una nave in sfascio, i cui legni disfatti assumono la parvenza d'ali di un uccello in volo ("il folle volo"?).

La mostra e il catalogo sono stati curati da Giorgio Segato.

GIANLUIGI PERETTI

...È SOGNO Opere di sei artisti detenuti ad Abano

Nell'aprile scorso presso il Kursaal di Abano Terme si è tenuta una mostra organizzata dal Gruppo Operatori Carcerari Volontari di Padova, in collaborazione e col patrocinio del Comune di Abano Terme, con opere recenti di artisti attualmente "ristretti" nella Casa di Reclusione di Padova.

La mostra, che è stata presentata da Pier Luigi Fantelli, ha costituito una sorta di ponte per mettere in comunicazione due realtà nettamente separate: il mondo dei carcerati e la società esterna.

Questo importante evento si deve all'iniziativa del Gruppo Operatori Carcerari Volontari. L'associazione, costituitasi a Padova nel 1978 allo scopo di aggregare quanti operano nel volontariato carcerario per promuovere iniziative di formazione e di sensibilizzazione, ha realizzato altre volte esperienze simili, in città e provincia.

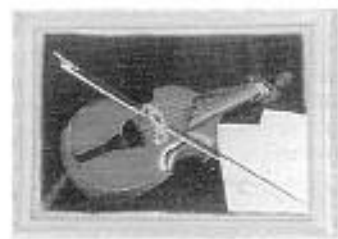
Tra le tante attività riveste un significato particolare quella creativa, tesa a risvegliare in ciascun individuo il senso estetico che, come si è potuto apprezzare in questa rassegna, è risultato molto vivo. L'arte diventa ancora una volta mezzo di comunicazione, espressione libera di un pensiero, un sentimento, uno stato d'animo mosso da una determinata realtà che può così volare al di fuori di qualsiasi barriera.

Enrico Flachi ha presentato delle opere nelle quali la ricerca coloristica si accompagna al gusto per la natura, una natura che è stata reinterpretata a suo modo, mediante

forme geometriche e stilizzate. "Il serpente e la preda" sembra quasi volerci suggerire un richiamo a Rousseau.



Attraverso le opere di **Guido Galvan** si intuisce una ricerca e un ritorno al quotidiano, alla semplicità, al gusto per le piccole cose che la vita ci offre ogni giorno, possano essere queste rappresentate dalla gita in barca o da una vacanza al lago, dal piacere che dona la veduta di un bel paesaggio o dalla passione per la musica.



Pietro Putignano offre attraverso le sue opere, talora vagamente inquietanti (come "Sete d'amore", in cui la donna rappresentata, accovacciata sul pavimento di uno scenario surreale, ha trasformato il suo volto in una sorta di fiore aperto), una ricerca psicologica approfondita, uno scavo nell'io più interiore,



profondo. Le opere di **Sougair Sadoch** rivelano grande attenzione allo studio dei particolari, come ci mostra l'accurata descrizione degli elementi vegetali nella natura morta *Fiori e fiasco. Donne in scena* sembra invece volersi



rialacciare al Longhi e alle scene di genere, dove venivano colti alcuni aspetti di vita.

Mario Salvati ci presenta, a sua volta, alcuni delicati acquerelli nei quali sono fermati dei "flash" di paesaggio o di costruzioni, come nel "romantico" *Balcone fiorito*. Molto complessa e articolata



la costruzione dei dipinti di **Corin Tudorica** che sembrano riagganciarsi al gusto per il classico. Emerge inoltre un accentuato studio del chiaroscuro che contribuisce a conferire alle scene rappresentate degli effetti drammatici.



Un'altra mostra di artisti detenuti sarà presentata in maggio a Galliera Veneta e in autunno a Padova.

VIVILANA FERRARIO

CONCORSI

IL MIO MAESTRO

Nel corso di questo secolo, la figura dell'insegnante ha rappresentato un punto di riferimento insostituibile per la crescita culturale del nostro paese. Prima, soprattutto, il "maestro" della scuola elementare, caratterizzato dall'unicità e dalla "severità" della figura ma, poi, col passare degli anni, indistintamente tutti i docenti delle scuole di ogni ordine e grado, sono stati trasmettitori di alfabeti e di valori.

Alcuni di essi, sono rimasti indelebilmente impressi nella mente dei loro allievi e, spesso, hanno costituito un preciso modello di riferimento e di identificazione.

A questa figura intramontabile ed insostituibile è dedicato il concorso regionale "Il mio maestro". Si vuol cogliere l'occasione di sollecitare una riflessione sull'importanza della figura del docente nella scuola di ogni epoca.

Si vuol rimarcare, proprio nell'anno scolastico in cui decolla l'autonomia, vista un po' ovunque come la panacea dei problemi della scuola, che, per quanto si realizzino strutture d'oro e si riempiano le stesse di strumentazioni sofisticate e all'avanguardia, mai nulla potrà sostituire l'uomo, pur con i suoi difetti e le sue manchevolezze.

C'è un grande bisogno di valorizzare le persone, soprattutto quelle che, quotidianamente, in prima linea, realizzano il mestiere più difficile e più bello al mondo, quello di alimentare convivenze e conoscenze.

Il concorso letterario "Il mio maestro" è riservato a produzioni aventi per oggetto la figura di un insegnante di scuola materna, elementare o secondaria, di ieri o di oggi, tratteggiata nei suoi aspetti più caratteristici, sia professionali che umani. Dovrà emergere un ritratto caratteristico legato all'epoca e all'ambiente propri della persona descritta.

La partecipazione è gratuita e aperta a tutti i cittadini residenti nel territorio della Regione Veneto.

Prima Sezione - Opere di poesia in lingua italiana o in

dialetto veneto di qualsiasi tipologia e lunghezza.

Seconda Sezione - Opere di prosa di lunghezza non superiore alle 7 cartelle dattiloscritte.

Terza Sezione - Opere varie di alunni: opera a scelta tra una poesia, una descrizione, un racconto, senza limitazione di lunghezza. Gli alunni di scuola elementare potranno partecipare anche, in alternativa, con l'invio di un disegno o di un'illustrazione realizzati con varie tecniche.



Le opere dovranno essere inedite e non aver conseguito premi e segnalazioni in altri concorsi. Dovranno pervenire, spedite con raccomandata A.R. o consegnate a mano, tra il 1° ed il 15 novembre 2000, al seguente indirizzo: Direzione Didattica Statale, via S. Tommaso, 30 - 35020 Albignasego (PD).

Per ogni eventuale chiarimento ci si può rivolgere alla Direzione Didattica Statale di Albignasego, via S. Tommaso, 30 - 35020 Albignasego (Padova) telefono: 049 8625717 e 049 8628455, Telefax 049 8629158.

TEATRO

ANTONIO (UN ATTO, VENTI SCENE)

Dapprima nel chiostro del Beato Luca nella Basilica del Santo, poi nei Giardini dell'Arena, è andata in scena, in giugno, la sacra rappresentazione *Antonio - un atto, venti scene*. I molti spettatori che l'hanno veduta hanno avuto la fortuna di assistere a uno spettacolo di teatro vero, quello che rapisce l'attenzione e la volontà del pubblico.

Il modello medievale della sacra rappresentazione non si presta ai gusti correnti, se non in momenti e luoghi speciali,



come la Settimana Santa a Siviglia: l'impresa di metterla in scena non era quindi facile. C'era il rischio di "intellettualizzare" il tutto, o, peggio, di abbassare il livello. E, invece, come nel medioevo, alcuni frati hanno lungamente raccontato a un laico colto, abile con le parole, la vita del Santo e, da quelle parole intrise di dottrina e devozione, ha preso vita il testo. Ma il testo è povera cosa se non si trasforma in azione, se non diventa scena. A questo punto diventa determinante l'apporto di una compagnia di attori, bravi, intensi, motivati, che ha saputo impadronirsi del testo e lo ha fatto diventare azione, realtà immaginaria eppur vera.

Senza le attrezzature di un teatro tradizionale, senza prevaricare con inutili istrionismi, la compagnia ha recitato in uno spazio essenziale e magico, delimitato da qualche candela, una traccia di sabbia sull'erba e dallo sventolio di povere tonache insanguinate che, con un semplice gioco di luci, si fanno drappi del martirio.

La storia di S. Antonio, incentrata su una possente tensione interiore, non offre grandi spunti di spettacolarità teatrale. Merito di questo dramma è aver colto questa tensione e averne fatto momento di teatro, di mistero, dove il quotidiano si intreccia col soprannaturale e il tempo diventa relativo, si dilata e si restringe, e copre tutto l'arco della vita del Santo, dalla culla alla bara.

Il momento più alto del dramma è colto con autentica finezza teatrale: Antonio era pronto al martirio, ma era destinato a Padova, in una situazione meno epica ma certamente non meno feroce, dove in breve si sarebbe conclusa la sua vicenda terrena e se ne sarebbe aperta un'altra, destinata a perdurare e a diffondersi. Corale bravura di tutti, autore e interpreti, come nella tradizione del medioevo, è stata il saper cogliere questo passaggio verso l'eroicità nel quotidiano. Anche i miracoli fatti in vita dal Santo sono il riflesso di meschine e tangibili cose che tutti conoscono, spesso per esperienza diretta. E il racconto pudico di questi miracoli fa

intravedere il mistero della devozione popolare che, da subito, sceglierà il Taumaturgo come proprio difensore.

Gli interpreti si calano in un medioevo che non è fantasia intellettuale, ma realtà umana, riconoscibile ancora oggi. Le lacerazioni interne di Antonio, altissime, non ne stravolgono l'umanità: Antonio viene da una famiglia di ceto alto che, naturalmente, sogna un brillante futuro per lui, ma Antonio sogna, forse vede, qualcosa di diverso. È il conflitto generazionale che qui si sublima, ci resta, però, familiare. Persino il Diavolo, il personaggio forse più universale nella tradizione delle sacre rappresentazioni, è attuale: inquietante, comico e cialtrone, alla fine si incarna nel tiranno Ezzelino da Romano, in un uomo politico!

L'autore di questa novità teatrale è Paolo Pivetti, la regia è di Franco Palmieri, e gli attori, tutti bravi, sono quelli del Teatro dell'Arca, di Forlì, e meritano di essere ricordati: Stefano Braschi, Francesco Paolo Cosenza, Claudio Lobbia, Fatima Martins, Annibale Pavone, Letizia Zuffa.

Lo spettacolo si replica, nei Giardini dell'Arena, dal 12 al 14 luglio.

FRANCESCO GIACOBELLI

PREMI

La Giuria del Premio Montemerlo ha premiato per la poesia **Clara Di Stefano** (1° classificata) de L'Aquila; Paolo Longo di Trieste; Teresa Tartarini Bertelli di Bologna; segnalati con targa Giuseppe Bearzi di Padova, Lorian Capocchi di Quarata (PT), Alberto Ferrari di Abano Terme e Silvia Zoico di Venezia. Per il racconto **Barbara Serdakowski** (1° classificata) di Firenze; Debora Ferretti di Roma; Angela Suprani di Roncalceci (RA); segnalati con targa Alessandro Cinquegrani di Paese (TV), Marco Dadone di Cuneo e Lucia Longo di Trieste. Per la sezione riservata ad opere che riguardassero il territorio dei Colli Euganei ha attribuito riconoscimenti a Roberto Masiero di Mogliano Veneto (TV) e a Alessandro Zattarin di Cervarese S. Croce, deliberando una menzione d'onore a Lorenzo Branazzo di Abano Terme, a don Alfredo Contran di Padova e a Marco Munaro di Rovigo.



OSSERVATORIO

di Padova e il suo territorio

Quando le biciclette erano macchine diaboliche

I rapporti fra tonache e pedali non furono in passato facili: anzi, diciamo, furono addirittura burrascosi, essendo il nuovo veicolo considerato come possibile mezzo di perdizione per i sacerdoti. Una lettera collettiva dell'Episcopato veneto indirizzata nel 1916 a tutti i sacerdoti, proibisce, senza mezzi termini, l'uso della "bicicletta o velocipede" che, essendo un "mezzo tanto poco costoso e di così facile trasporto, anche lontano, è causa di dissipazione al sacerdote, che può anche eludere la sorveglianza del vescovo.

Una prima deroga viene però suggerita dalla guerra, per cui nel 1917 si conferma il divieto solo per i sacerdoti e chierici "non militari". Ma, finita la guerra, il vescovo di Padova Luigi Pellizzo ci ripensa, ed in una lettera del 6 agosto 1920 espone i motivi per cui ritiene di dover addivenire ad una ulteriore liberalizzazione in proposito.

Anzitutto, le requisizioni di guerra hanno privato molti parroci di campagna di carrozza e cavallo, di cui prima potevano disporre, ed il viaggiare in ferrovia o con le carrozze a noleggio costava un occhio della testa. Inoltre, bisognava considerare che i preti erano meno di prima, e che dovevano lavorare il doppio, spostandosi di frequente in territori parrocchiali anche estesi. Per tutto ciò il provvedimento viene revocato, a titolo d'esperimento (che deve essere stato positivo), ma a condizione che vengano rigorosamente osservate ben 15 tassative "disposizioni". Esaminiamone alcune.

Anzitutto, occorre far domanda al Vescovo; dall'autorizzazione sono però esclusi i sacerdoti della città di Padova e i vicari foranei.

Ottenuto il benestare, si ritirerà dalla Curia una "tessera d'autorizzazione", versando la tassa di lire 10. La licenza a servirsi della bicicletta è limitata ai confini della rispettiva parrocchia, salvo rare eccezioni.

I sacerdoti delle vicarie confinanti con Padova non potranno per nessun motivo entrare in città in bicicletta.

Ogni parroco, inoltre, potrà richiedere a qualunque sacerdote che passi in bicicletta per la sua parrocchia, la tessera d'autorizzazione, per vedere se è in regola; e tale controllo sarà obbligatorio quando le tappe nel paese della stessa persona siano lunghe e frequenti.

Chi si serve abusivamente della bicicletta resterà "ipso facto" sospeso "a divinis" per il giorno dopo. Gli esercizi per prendere pratica della "macchina" si dovranno fare in un recinto limitato e riservato.

E, soprattutto, contegno! "Per usare della bicicletta non si deporrà mai il cappello sacerdotale e la veste talare; ragione per cui la macchina dovrà potersi montare senza scavalcarla. Si andrà a corsa moderata, dignitosamente; non piegandosi in avanti come dei corridori da pista, ma stando eretti nella persona".

Giovanni Zannini

I portali di Novello Finotti nella basilica di Santa Giustina a Padova

Grazie all'iniziativa di un gruppo di cittadini, riunitosi sotto la denominazione di comitato "I Portali per la Storia", Padova in occasione del Giubileo si è arricchita di un'opera in bronzo di grande pregio e mole. Si tratta del nuovo portale della basilica di Santa Giustina, realizzato dallo scultore Novello Finotti, utilizzando 80 quintali di metallo su un'altezza di 7 metri e una larghezza di 3,65.

I soggetti raffigurati sono San Prosdocimo e Santa Giustina, entrambi rappresentati a grandezza naturale, uno di fronte all'altro. Sotto di essi è raffigurato il Battesimo della santa da parte di San Prosdocimo e il Supplizio della santa. Concludono i portali due battenti che incorniciano i volti di due angeli, sui quali poggiano due colombe.

Particolare emozione desta la statua della santa. Lo scultore ha ritratto infatti una figura femminile di assoluta attualità: per la statura e i tratti del viso, per l'espressione elegante e altera, per l'abito le cui linee potrebbero essere state disegnate da un moderno stilista. Unica concessione all'iconografia tradizionale, la palma, simbolo del martirio, che Santa Giustina regge con una mano. Sembra che per le sembianze della santa l'artista si sia ispirato alla propria figlia.

Decisamente tradizionale invece la rappresentazione di San Prosdocimo: il santo è ritratto ormai vecchio, in linea con le leggende che lo dicono ultracentenario; indossa la mitria e regge il pastorale, a simboleggiare il suo episcopato, che fu il primo della nostra diocesi; regge la brocca dell'acqua battesimale, a ricordare il ruolo da lui svolto di primo evangelizzatore.

Il dinamismo del gruppo è affidato a San Prosdocimo: la vetustà lo costringe infatti ad una posa dignitosa ma ormai malferma, sottolineata da un lembo della stola che appare sospeso nell'aria forse ad indicare l'incedere del santo. Nella santa, invece, l'unica traccia di movimento è affidata alle pieghe della veste.

Novello Finotti è nato a Verona nel 1939. Fra le sue opere di carattere sacro vanno ricordate in particolare le "Via Crucis" della Chiesa di San Giovanni Battista di Celano (L'Aquila) e della chiesa del Sacro Cuore a Verona.

L'opera di Finotti per la facciata della basilica di Santa Giustina non si esaurisce con il portale principale: l'artista sta ora lavorando alle porte laterali e a quattro statue di santi in pietra da collocare nelle nicchie, sempre sulla facciata.

L'iniziativa di donare alla città quest'opera è partita da Angelo Ferro, Guido Visentin, Massimo Cavalca e Antonio Cavalca. Nel dicembre del 1998 hanno costituito il comitato "I Portali per la Storia", dando inizio ad una felice operazione di aggregazione di persone fisiche e giuridiche, e anche di fondi, che hanno portato in breve tempo alla realizzazione dell'opera scultorea.

Nel corso dell'ultimo decennio si è assistito nella nostra città al riproporsi dell'iconografia di San Prosdocimo: basti ricordare le vetrate del Duomo dei Militari San Prosdocimo restaurato nel 1990, e la statua di Giuliano Vangi dedicata al santo e posta assieme ad altre opere dello stesso autore sul nuovo presbiterio

della Cattedrale nel 1997. Il motivo di questo risorgere dell'interesse nei confronti di San Prosdocimo si deve anche agli studi compiuti da mons. Ireneo Daniele, volti a far luce in maniera sempre più chiara, forse definitiva, sulla vicenda della vita del santo, del quale gli studiosi nutrivano dubbi circa la reale esistenza. Mons. Daniele ha pubblicato il risultato dei suoi studi nel 1987, col titolo di "San Prosdocimo vescovo di Padova - Nella leggenda, nel culto, nella storia" (Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, collana "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana" XVII).

Il caso ha voluto inoltre che proprio in questi mesi sia stata scoperta anche un'antica statua del santo, risalente al XIII sec. La statua è comparsa, assieme ad una statua di Sant'Antonio, nel corso dei restauri del Palazzo del Capitano in Piazza dei Signori. Le due statue, che il Settore edilizia monumentale del Comune di Padova ha provveduto a restaurare, si trovavano dentro due nicchie ai lati dell'Orologio. La statua del Palazzo del Capitano è forse la più antica rappresentazione di San Prosdocimo dopo l'"Imago clipeata", ritenuta la pietra tombale, risalente al VI sec. e custodita all'interno della basilica di Santa Giustina.

Si deve sottolineare che San Prosdocimo, oltre ad essere protettore di Padova (assieme a Santa Giustina, San Daniele, Sant'Antonio) è anche protettore della nostra diocesi.

La basilica di Santa Giustina non è l'unica chiesa

Il portale della basilica di Santa Giustina dello scultore Novello Finotti.





San Prosdocimo e Santa Giustina. Particolare del portale della basilica di Santa Giustina dello scultore Novello Finotti.

padovana ad essere dotata di portali d'autore. In questo frangente di rinascita d'interesse per l'architettura boitiana, è necessario ricordare i portali della basilica del Santo, progettati da Camillo Boito.

Ma vi è anche un'altra chiesa padovana che, verso il 1990, ha voluto adornare il proprio ingresso con un'opera scultorea in bronzo. Si tratta della chiesa della Natività, i cui portali sono opera di Nerino Negri, un artista padovano che meriterebbe più attenzione se non altro per il suo astrattismo, insolito nell'arte sacra.

Pietro Casetta

La banca dati "educazione ed arte" e il museo dell'educazione di Padova

La Banca dati *Educazione ed arte* che Lina Ossi cura, con grande passione e competenza, per conto della Biblioteca di Documentazione Pedagogica di Firenze è un servizio rivolto principalmente agli insegnanti, in formazione e in servizio, al quale si può accedere sia via Internet che Videotel (percorso: www.bolp.fi.it - risorse per la didattica - servizi ricerca bibliografica - progetto bibliografico - educazione artistica). I materiali individuati vengono immessi attraverso la descrizione biblioteconomica, la elaborazione di un indice dei descrittori tratti dal Thesaurus Europeo dell'educazione e un breve abstract. A partire da quest'anno, una volta censiti, essi vengono depositati presso il Museo dell'Educazione dell'Università di Padova dove possono quindi essere materialmente consultati da studenti, insegnanti, ricercatori.

L'iniziativa appare particolarmente significativa quando si pensi che questa banca dati documenta non solo le pubblicazioni presenti sul mercato editoriale, e quindi facilmente accessibili a tutti, ma anche quei materiali

realizzati nella scuola dagli stessi insegnanti e studenti.

Come ha assai opportunamente sottolineato Lina Ossi nel corso di un seminario tenuto presso il Dipartimento di Scienze dell'educazione dell'Università di Padova per presentare l'iniziativa, questi materiali sono preziosi per costruire una memoria di tutto quello che la scuola produce. Renderli consultabili dagli insegnanti, già in servizio o ancora in formazione, significa offrire loro una occasione di crescita professionale e, nello stesso tempo, costruire un piccolo argine contro la "smemoratazza" di una scuola, la nostra, che non ha mai messo a punto iniziative sistematiche di documentazione del lavoro dei propri docenti.

L'insegnante nuovo che arriva in una scuola non trova, nell'archivio o nella biblioteca, quel tesoro di competenza didattica accumulata da chi lo ha preceduto. Deve partire da zero e, d'altro canto, sa che non gli verrà chiesto di lasciare nulla, al di là del registro e di qualche altra scartoffia amministrativa. La scuola dilapida così la ricchezza che produce e condanna l'insegnante ad essere un moderno Sisifo. Tutto questo diventa ancora più evidente quando si tratti di quei percorsi didattici messi a punto per incontrare la realtà locale, per cogliere le opportunità presenti sul territorio, per uscire dal sapere del libro di testo in nome degli interessi degli studenti e con l'impegno a realizzare quella interdisciplinarietà tanto invocata quanto assai poco autenticamente esperita.

La banca dati *Educazione ed arte* consente di entrare in un dibattito che non riguarda più solo le materie direttamente interessate alle opere d'arte tradizionalmente intese, vale a dire educazione artistica nella scuola media e storia dell'arte nelle superiori. È ormai chiaro infatti che, anche nella scuola per l'infanzia e in quella elementare, l'insegnamento dell'arte ha un ruolo meno specialistico, ma molto più importante dal punto di vista formativo. Non dimentichiamo infatti che gli Orientamenti per la scuola dell'infanzia (1991) definiscono l'esperienza estetica come centrale nel processo educativo, mentre i Programmi per la scuola elementare (1985) individuano, con il nome di educazione all'immagine, un vero e proprio ambito disciplinare finalizzato a consolidare la competenza comunicativa, a potenziare la creatività individuale, ad accostare alla varietà dei beni culturali con particolare riferimento a quelli presenti nell'ambiente.

Punto di riferimento di questa attività didattica è certamente il museo, istituzione eccezionalmente diffusa nel nostro paese, ed anche eccezionalmente diversificata nella sua tipologia tanto che si può dire che tutte le discipline abbiano il loro museo di riferimento dove è possibile ad ognuno di noi, ed in particolare alle giovani generazioni, incontrare in modo reale (e non virtuale!) non solo quelle che siamo soliti identificare come opere d'arte, ma anche quell'insieme di cose, magari consuete e logorate dal tempo, alle quali la comunità attribuisce un valore e che intende far durare nel tempo. Si tratta di ciò che siamo soliti definire come il nostro patrimonio culturale, una espressione ormai tanto abusata che rischiamo di non riflettere sul suo profondo significato: patrimonio deriva dal latino *pater* e indica quindi tutto ciò che ci hanno lasciato i padri, tutto ciò di cui siamo eredi perché figli, e con cui abbiamo un rapporto affettivo ancor prima che conoscitivo o razionale.

Patrizia Zamperlin

"Giotto e il suo tempo" i sabato al museo 2000

Come ogni anno sono ripresi, con la collaborazione del G.G.T. Antenore, i Sabato al Museo, iniziativa che vuole avvicinare le persone interessate alle collezioni museali e ai monumenti cittadini.

Il servizio didattico è gratuito mentre il biglietto d'ingresso è ridotto a €. 2.000.

L'appuntamento è presso l'ingresso delle sedi da visitare: il gruppo, che verrà formato secondo l'ordine di arrivo, non potrà superare le quaranta persone.

Sabato 1 luglio - ore 17.30

Pittori della Corte Carrarese nella Chiesa degli Eremitani (incontro presso l'ingresso principale della Chiesa degli Eremitani)

Sabato 5 agosto - ore 17.30

Jacopo da Verona nell'Oratorio di San Michele (incontro presso Riviera Tiso da Camposampiero 32)

MUSEI CIVICI EREMITANI

Piazza Eremitani, 8 Tel. 8204550 - Fax 8204566

Le pietre raccontano la città.

Il Lapidario. Nuovo allestimento

Apertura: tutti i giorni; escluso lunedì - Orario: 9.00 - 19.00

Ingresso: lire 10.000 intero, lire 7.000 ridotto

È allestita nel chiostro minore dei Musei Civici agli Eremitani l'esposizione, da poco inaugurata, della collezione lapidaria del Museo d'Arte Medioevale e Moderna.

Si tratta di una raccolta di notevolissima importanza poiché i pezzi conservati sono spesso le uniche testimonianze di edifici scomparsi; le sole che ci permettono di offrire l'immagine di un'identità perduta a causa dei mutamenti vissuti dalla città.

La collezione conserva pietre con iscrizioni, materiali di carattere edilizio ed elementi decorativi come tombe, capitelli, trabeazioni, stemmi.

Si segnalano in particolare placche, paraste e capitelli d'epoca bizantina, frammenti decorativi della chiesa di San Martino (datati variamente fra VII e XII secolo), iscrizioni, fra le quali una particolarmente significativa del 1173 che ricorda l'incendio di Padova, vere e proprie, capitelli gotici e romanici. Tra gli stemmi figura quello a bassorilievo in pietra di Nanto di Ludovico d'Ungheria, proveniente dalla porta orientale del "Castello Vecchio". Seguono, in ordine cronologico, le tre archi carraresi che pure si trovavano nel Castello e la lastra tombale del 1424 di Donato da Brugine. Alla mano dello scultore Giovanni Minello, attivo a Padova tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, è attribuita una cornice di rosone proveniente dalla chiesa di San Matteo. Allo stesso artista e al figlio Antonio si riconosce un elegante fregio di camino con rilievi istoriati. Vanno inoltre ricordati una curiosa serie di mattoni quadrilobati a carattere ornamentale in terracotta, eseguiti a stampo, ciascuno decorato da una figurazione diversa, gli Stemmii di San Marco all'interno dei quali è rappresentato il leone accosciato, detto a moleca, per la rassomiglianza con il granchio che nel dialetto veneto è così chiamato e, infine, lo Stemma della famiglia Molin, identificata dalla duplice presenza del simbolo della ruota di un mulino scolpita a bassorilievo.

I pezzi della collezione lapidaria forniscono nel loro insieme una interessante documentazione sul percorso storico di Padova dal Medioevo alla caduta della Repubblica Veneta. Notevole lo sforzo progettuale e l'impegno economico per la realizzazione dell'esposizione. Essa infatti ha comportato il recupero, il riordino, il restauro e il materiale trasferimento di pezzi spesso provenienti dai depositi museali.

"Dal Medioevo a Canova" Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento

Apertura: tutti i giorni; escluso lunedì - Orario: 9.00 - 19.00

Ingresso: lire 10.000 intero, lire 7.000 ridotto

Durata: fino al 16 luglio

L'esposizione di 150 pezzi offre testimonianze scultoree dal Trecento all'Ottocento, di ambito padovano veneto ma non solo. La mostra rientra nel programma di revisione e di restauro e catalogazione scientifica delle civiche collezioni. La raccolta di sculture dei Musei padovani, una delle più interessanti del Veneto, è quasi del tutto inedita e costituisce una vasta panoramica sulla scultura veneta dal gotico fino al secolo scorso.

Segnaliamo le opere di Rainaldino di Francia, Bellano, Briosco, Lombardo, Tiziano Minio, Vittoria, Segala, Giusto Le Court, Filippo Parodi, Bonazza e Antonio Canova.

SCUDERIE DI PALAZZO MORONI

Via 8 Febbraio

Sculture all'aperto: "CARLOS CARLE": Presenze lontane"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: 10.00 - 12.30 e 15.30 - 19.00

Ingresso libero - Durata: fino al 9 Luglio

Nell'ambito della terza edizione della rassegna delle sculture all'aperto "Materie - i Luoghi della forma", vengono presentate opere di grandi e piccole dimensioni dell'artista di origine argentina Carlos Carle, uno dei più importanti scultori europei che lavorano la ceramica. Le sue opere si richiamano a totem, dolmen, a momenti particolari della storia, ma anche dei costumi, oggetti ricchi di storia e di tradizioni popolari e di carattere antropologico.

"IL SURREALTOTEMISMO":

Sandro Penzo e Gabriele Punginelli

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: 15.30 - 19.00

Ingresso libero - Durata: dal 14 Luglio al 6 agosto

Il "Surrealtotemismo" nasce essenzialmente da un rifiuto, che è anche una ribellione. Il rifiuto dell'appiattimento dell'arte su schemi obsoleti e su percorsi imitativi; la ribellione contro il suo uso consumistico con la conseguente perdita di valori.

E dal rifiuto e dalla ribellione nasce la proposta o, meglio, nascono le linee programmatiche della corrente: la riscoperta dell'arte come espressione di forza e di energia, la rivisitazione simbolica del totem quale strumento mediatico per travalicare la realtà, per sondare quell'oltre che porta al senso magico, misterico, divino dell'esistenza.

MUSEO AL SANTO

Piazza del Santo - Tel. 8751105

"Alessandro Taghioni. Pitture digitali"

Apertura: tutti i giorni, escluso il lunedì

Orari: 10.00 - 13.00 / 15.30 - 18.30

Ingresso lire 5.000 intero, lire 3.000 ridotto

Durata: dal 7 luglio al 27 agosto

L'esposizione propone più di cinquanta opere di varie dimensioni, affiancate da una produzione video e CDROM che documentano l'ultima produzione dell'Autore: un percorso di oltre dieci anni di lavoro, dal 1989 al 2000, imperniato sulla pittura al computer ma non disgiunto dall'uso delle tecniche che appartengono alla tradizione, come l'acquerello.

È un'indagine sull'arte digitale e la sua comunicazione, che non rinuncia al confronto con la classicità e testimonia come ciascuna tecnica e ciascun utensile concorrono comunque all'esaltazione della pittura.

SALA EX MACELLO

Via Cornaro 1/b - Tel. 8075426

"Il piacere dell'architettura.

Semerari - Tamaro 1965 - 2000"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: martedì - venerdì 15.30 - 19.00;

sabato e domenica 9.30 - 12.30 / 16.00 - 19.00

Ingresso lire 3.000. - Durata: dal 10 giugno al 27 agosto

La mostra presenta i progetti che Luciano Semerari e Gigetta Tamaro hanno realizzato insieme, o singolarmente o in collaborazione con allievi, artisti e tecnici di altre arti nell'ambito della ricerca dell'architettura senza tempo. Grandi modelli e disegni originali sia di opere di architettura sociale che il ridisegno di oggetti isolati decontestualizzati come il ponte, l'orologio urbano, il giardino.

Biedermeier Arte e Cultura nella Mitteleuropa

PADOVA, PALAZZO DELLA RAGIONE

7 Maggio - 10 Settembre 2000

Per la prima volta nella storia moderna in Italia una mostra di ampio respiro e di straordinario fascino propone la ricchezza e la complessità delle produzioni artistiche sviluppatesi nell'ambito della Mitteleuropa, nella prima metà dell'Ottocento: il Biedermeier si configura come il tentativo originale di dar vita ad un'espressione stilistica "universale".

Il progresso tecnologico e la meccanizzazione diffusa, il dinamismo e il vigore manifestato dalla ricca borghesia, nell'Europa ridisegnata dal Congresso di Vienna e dominata dalla figura del principe di Metternich, determinarono nei vasti territori dell'Impero austro-ungarico il diffondersi di uno stile che doveva e voleva rispecchiare il rigore di una quotidianità priva di velleità politiche.

Lo stile Biedermeier, come venne definito in seguito prendendo spunto dalla satira letteraria (il Signor Biedermeier era un personaggio immaginario che rappresentava sentimenti e frustrazioni della piccola e media borghesia) era quindi legato al vivere quotidiano, all'abbellimento della casa, al desiderio di circondarsi di oggetti di qualità e di un'arte rassicurante creata per gli ambienti domestici.

La semplicità delle linee, rigorose e sobrie ma non prive di eleganza e raffinatezza, l'affacciarsi delle prime produzioni artigianali secondo "modelli standard", l'indiscutibile e decisa modernità estetica fanno del Biedermeier il primo e assoluto esempio di design collocandolo come momento di rottura tra classicismo e modernismo: lo stile Biedermeier, pur prendendo spunto dai suoi predecessori, rivelò una nuova creatività, inventò modelli nuovi e stravaganti, ampliò e realizzò disegni, linee e forme.

La mostra, organizzata dal Comune di Padova in collaborazione con il Museo delle Arti Decorative e la Galleria Nazionale di Praga, ricostruisce dunque il formarsi e il diffondersi del fenomeno storico del Biedermeier nell'Europa Centrale, in tutti i campi della vita, assicurando una visione completa della produzione artistica dell'epoca.

Così gli oltre ottocento oggetti selezionati per raccontare questo universo d'arte e cultura europea, proveniente dai principali musei della Repubblica Ceca e da alcune significative collezioni private di Praga - una delle grandi capitali del regno da cui giungeranno per la prima volta in Italia anche le preziose collezioni degli Asburgo toscani - rappresentano non solo le tradizionali discipline della pittura, della scultura e dell'artigianato artistico, ma anche il disegno, la grafica, le miniature e i dagherrotipi di produzione centro europea.

Dai famosi mobili Biedermeier ai fascinosi gioielli dell'epoca, dalle ceramiche ai vetri che decoravano le case della borghesia e della nobiltà "alla page" fino ai quadri raffiguranti gli ambienti familiari e gli interni benestanti di una società tutta raccolta tra le mura domestiche: il Biedermeier per la prima volta è presente in Italia in modo così completo e Padova mostra nel grande "Salone" di Palazzo della Ragione, da maggio a settembre 2000, una raccolta mai vista finora, unica nel suo genere per l'insieme delle produzioni artistiche trattate.

Tra i tanti pezzi esposti alcune curiosità come un particolarissimo *Orologio da tasca con mulino a vento* prodotto in Europa Centrale - in metallo comune e smalto - che, assieme ad altri esempi del genere, testimonia il perfezionarsi della meccanica nel periodo in questione, al punto che gli orologi mostrano i singoli minuti e i secondi e cominciano a presentarsi sul mercato con suoneria, a carillon e con figure mobili sul quadrante. Degli affascinanti gioielli che sono in mostra,



importante un *collier con fermaglio cesellato in oro, ametista e perline*, che costituisce uno dei pochi lavori identificati dalla famosa oreficeria praghese di Hynek Prokop Gindler e figlio o un *portasigarette con decorazione floreale*, prodotto a Vienna in oro di quattro colori e smalto, che presenta la tecnica d'incisione "guilloché" usata nel periodo Biedermeier per facilitare le procedure puramente manuali; e ancora *collier e bracciali con capelli intrecciati e montati in oro*, secondo una moda dell'epoca.

Straordinari alcuni dei mobili come la bella *scrivania per signora*, progettata e realizzata nell'officina del più importante mobiliere del Biedermeier, il viennese Josef Danhauser (1780-1829). Raffinata ed elegante, la scrivania presenta pianta ovale con colonne laterali cilindriche, con sovrastruttura a cassetto che poggia sul piano e con un piccolo poggiatesta imbottito. E poi i famosi *secrétaire*, tra cui, bellissimo, quello a *forma di lira* con impiallacciatura in noce - elemento ornamentale principale nei mobili di questo periodo - e intagli (Boemia 1820-1830), ove il motivo "musicale" permette di superare la pomposità delle forme stile impero.

Ma possono essere ammirati anche tavolini da cucito "a globo", culle, tavoli da notte o da toeletta, vetrinette, sofà, un water trasportabile a cassetta e anche alcune sputacchiere.

Per completare la pittura e la grafica, ove vanno sottolineati i ritratti e le vedute di Antonin Manés, i dipinti di Antonin Machek di ispirazione classicista, le scene di genere di Croli, gli appunti di viaggio di Josef Manes, che sarà il più importante pittore praghese della successiva generazione, i dipinti di Ferdinand Georg Waldmüller il più noto pittore Biedermeier viennese - acquerelli, vetri, ceramiche ed abiti femminili, dalle forme di clessidra e con le maniche larghe a sbuffi, tipiche del nuovo stile borghese.

Una mostra dunque che ha il sapore di un film d'epoca, dalle mille suggestioni. Un grande affresco dell'epopea borghese, dal cuore dell'Europa asburgica, in uno spettacolare allestimento scenografico.

