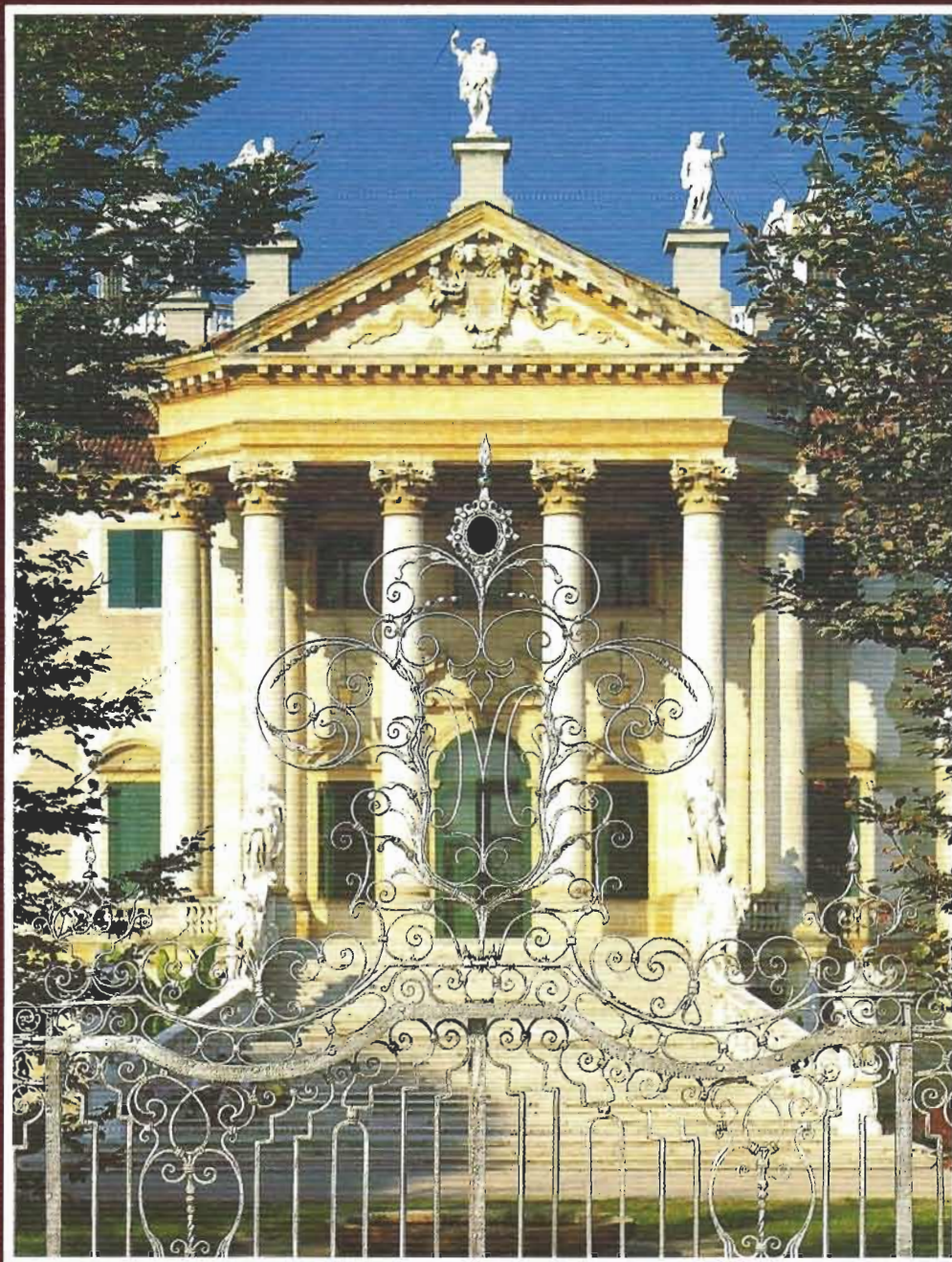


PADOVA

e il suo territorio



ANNO XVI **91** GIUGNO 2001

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

5

Editoriale

6

I tesori di villa Giovanelli

Giuliana Ericani

10

Villa Mantua Benavides a Valle San Giorgio

Claudio Grandis

14

Villa Nani-Loredan a Sant'Urbano

Maria Beatrice Autizi

18

Il giardino di villa Barbarigo a Valsanzibio

Antonella Pietrogrande

22

Monumenti da salvare nel padovano

Alberto Moro

24

Dimore storiche da salvare

Alberto Lonigo

26

La Crocifissione di Stefano dell'Arzere nell'oratorio di S. Bovo

Claudia Zannini Meneghetti

29

Antonio Bertolli "riparatore" di affreschi

Lisa Morello

35

Parole padovane

a cura di Manlio Cortelazzo

36

Testimonianze

38

Rubriche

51

Osservatorio di Padova e il suo territorio

52

PadovaCultura

PADOVA

e il suo territorio

Presidenza

Dino Marchiorello

Direzione

Luigi Montobbio (dir. resp.), Giorgio Ronconi (dir. scientifico),
Paolo Baldin (dir. amm.)

Redazione

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

Consulenza culturale

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

Enti e Associazioni economiche promotrici

Amici dell'Università, Associazione Commercianti,
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, A.V.O., Casa di Cristallo,
Comitato Difesa Colli Euganei,
Comunità per le Libere Attività Culturali,
Consulta Femminile del Comune di Padova,
Convegni Maria Cristina, Ente Petrarca, Fidapa,
Gabinetto di Lettura, Gruppo del Giardino Storico,
Gruppo "La Specola", Gruppo letterario "Formica Nera",
Italia Nostra, Istituto di Cultura Italo-Tedesco,
Progetto Formazione Continua, Società "Dante Alighieri",
Storici Padovani, The Andromeda Society, 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 Montona, 4

Direzione, redazione, amministrazione

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

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo: L. 35.000

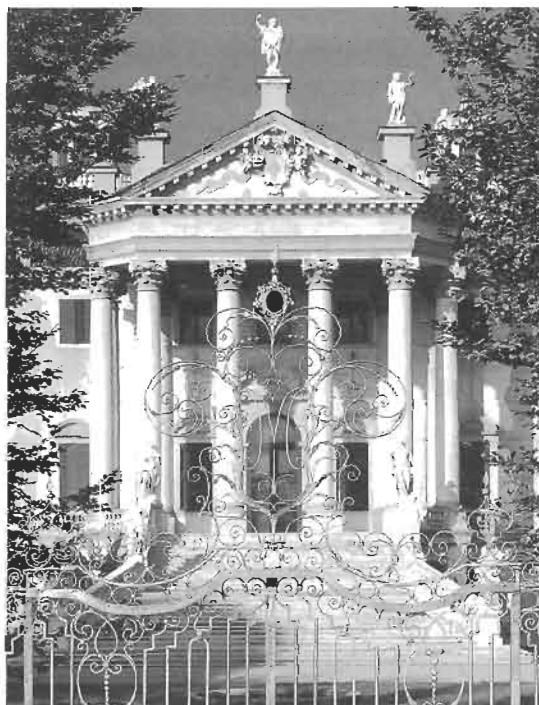
Un fascicolo separato: L. 7.000

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: *L'ingresso principale di villa Giovanelli a Noventa Padovana.*



***D**ue recenti iniziative, la mostra itinerante “Monumenti da salvare nel padovano”, promossa dalla Delegazione di Padova del Fondo per l’Ambiente Italiano, e la rassegna “Ville e palazzi veneti in abbandono”, vetrina del concorso fotografico bandito dall’Associazione Dimore Storiche Italiane, ci ripropongono un tema che da decenni richiama l’attenzione dei cittadini più colti e sensibili: quello della tutela del nostro straordinario patrimonio storico, artistico e ambientale, sottoposto spesso all’incuria e al degrado, quando non deliberatamente distrutto per ragioni di profitto.*

Non capita di rado, specie nella buona stagione, anche percorrendo itinerari abituali (magari con occhio meno distratto), di imbattersi in qualche edificio in abbandono, che ci colpisce per la sua imponenza o per le tracce ancora evidenti di una misurata eleganza. Il pensiero corre allora al passato, a ciò che esso rappresentava, in un contesto ambientale ormai scomparso, a una storia che ci è in parte preclusa, a una funzione che non esiste più.

Quante di queste presenze, più o meno appariscenti, si trovano disseminate nel nostro territorio!

A salvarle non basta una sempre più viva e diffusa sensibilità nei confronti del nostro patrimonio artistico e monumentale: occorre che sia messa in atto una nuova strategia che punti sul loro ripristino e riutilizzo, anche in una prospettiva di ritorno di immagine.

Il fascicolo documenta che molto si è fatto e si sta facendo, ma che molto rimane da fare, soprattutto per quei beni culturali minori in mano a privati o a piccoli comuni, che per essere riportati alle loro caratteristiche originarie richiedono interventi assai costosi, che non sempre il proprietario è in grado di affrontare. È in questi casi che si rende necessaria la partecipazione di forze esterne, e che a solleccitarle vi concorra tutta la collettività, nella convinzione che un bene storico è patrimonio di tutti e che va goduto da tutti, attraverso un più ampio circuito di fruizione.

Questa nuova prospettiva, che trova una convalida nella recente istituzione di corsi di laurea universitari nelle discipline collegate al turismo e alla conservazione dei beni culturali, non è solo frutto di un calcolo economico, ma nasce dalla volontà di mantenere saldi i legami col passato considerando l’antico una presenza che valorizza il moderno, perché ci aiuta a riconoscerne le lontane radici. Che è segnale di vera civiltà.

G.R.

I TESORI DI VILLA GIOVANELLI

GIULIANA ERICANI

*Descrizione dei dipinti che decorano il prestigioso edificio,
risalenti ad epoche e ad autori diversi.
Si auspica imminente anche il restauro degli stucchi del piano nobile.*

Si è aperta il 20 marzo nel Palazzo del Monte, ospitata nei locali della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, la mostra *Una villa e i suoi tesori. Dipinti, affreschi e stucchi di villa Giovanelli a Noventa Padovana*, che espone gli otto grandi dipinti che ornano ed orneranno, al termine dell'esposizione, le stanze decorate da stucchi della villa.

La mostra è l'occasione per illustrare il restauro di opere pittoriche, liberate da uno strato di colore bianco, e per far conoscere al pubblico una delle più importanti ville della Riviera del Brenta. Organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto e dal Villaggio Sant'Antonio di Noventa Padovana, la mostra si avvale del patrocinio e del contributo finanziario della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, dell'Istituto Regionale Ville Venete, della Provincia di Padova, del Comune di Noventa Padovana e del Comune di Padova, nonché della collaborazione dell'APT di Padova.

Navigando lungo la Brenta da Venezia a Padova, il Burchiello lasciava alla sua destra villa Giovanelli, l'ultima della riviera prima dell'approdo padovano del Portello.

La grande villa fu costruita da un architetto di formazione longheniana, con ogni probabilità Antonio Gaspari, in una data compresa tra l'ottavo e il nono decennio del Seicento, successivamente al 1668 quando i Giovanelli ottenevano dalla Repubblica di Venezia, finanziariamente esausta dalle guerre contro i Turchi, l'iscrizione al patriziato veneziano in cambio di un dono di 200.000 ducati.

Ricordi della progettazione sono due disegni dell'architetto veneziano conservati nell'album dei suoi progetti, ora nella Biblioteca Correr a Venezia ed in alcuni particolari esecutivi, quale il "portego", salone di accesso del piano terra, analogo a quello progettato e costruito dallo stesso architetto per palazzo Sagredo ai Carmini a Venezia.

Il grande edificio, a tre piani, è collegato internamente da due arditissime scale a chiocciola, di vago ricordo borrominiano, culminanti in due lanternini, che ornano il fronte della villa. Lo scalone di accesso, ad un unico corpo, sostituì un precedente portico con un pro-

nao superiore ad ordine gigante, fu realizzato a partire dal 1720, ed affidato, forse, all'architetto veneziano Giovanni Scalfarotto, o allo stesso Gaspari, con esiti di grandiosità magniloquente, inusuale nell'architettura veneziana. Di certo la scala era già realizzata nel 1738, quando, stando ai resoconti delle cronache, Maria Amalia di Sassonia, figlia di Federico Augusto re di Polonia, lungo il suo viaggio verso Napoli, ove avrebbe sposato Carlo di Borbone, era accolta nella villa alla luce di dodici torce.

I lavori di abbellimento del giardino, con il coinvolgimento di numerose maestranze, tra le quali lo scultore Antonio Tarsia, che avrebbe successivamente realizzato anche due delle sculture che ornano la scala, ed affiancato Antonio Gai, Paolo e Gino Groppelli, e quelli relativi alla costruzione della chiesetta, tra il 1727 ed il 1729, sembrano procedere contestualmente alla progettazione del nuovo accesso anteriore e concentrarsi nel terzo decennio del secolo.

La villa attualmente conserva otto grandi dipinti, esposti in mostra, collocati originariamente entro gli stucchi coperti di colore bianco negli anni '50. I dipinti sono stati restaurati tra il 1988 ed il 1998 dalla ditta Biasiolo e Zattin di Padova a spese dell'ente proprietario, il Villaggio Sant'Antonio, con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Il riconoscimento degli autori e dei soggetti è avvenuta sulla base di un inventario del 1735, pubblicato nel 1993 da Montecuccoli degli Erri¹, che li descrive nei soggetti e negli autori in maniera non totalmente corretta ma sufficiente per la loro identificazione:

1. *Un quadro di soffitto che rappresenta Ercole con la Giustizia, Fede e Pace del Brusasorci.*

2. *Un quadro soffitto rappresenta Venere et Amorino, di Paolo Farinato.*

3. *Un quadro soffitto con quattro Donne geroglificata, del Sartori.*

4. *Un quadro soffitto con il tempo che rapisce la Bellezza, di Paolo Farinato.*

5. *Un quadro soffitto con Apostoli e Dei, di Pietro Coster.*

6. *Un quadro soffitto con Mercurio e Donna, di Paolo Farinato.*

7. *Un Quadro soffitto con Appollo e Dafne, di Pietro Coster.*

8. *Un Quadro soffitto il Tempo che rapisce la Bellezza, di Bortolo Litterini.*

I riferimenti attributivi suddividono il patrimonio delle tele dei soffitti della villa in due gruppi. Il primo, che comprende i dipinti riferiti ai pittori veronesi, Felice Brusasorci e Paolo Farinati, è di esecuzione cinquecentesca e, data la costruzione seicentesca dell'edificio, costituisce un importante episodio di collezionismo tardo-seicentesco; il secondo è costituito dai dipinti di Peter de Coster e di Bartolomeo Litterini, che vengono espressamente eseguiti per la villa e sono evidentemente contemporanei agli stucchi che incorniciano le tele, della fine del XVII secolo.

I dipinti di Paolo Farinati sono identificabili, sulla base della lettura delle fonti iconografiche, come *Venere disarmata Amore, Zefiro e Psiche* e *Mercurio porta Psiche al cielo*. L'identificazione esatta dei soggetti è favorita dall'esistenza dei disegni preparatori, tre fogli, uno del Fitzwilliam Museum di Cambridge, un secondo delle raccolte dell'Ashmolean Museum di Oxford, e un terzo, uno schizzo, della Kunsthalle di Brema. I tre episodi costituiscono tre momenti della favola di Amore e Psiche così come sono descritti dalle *Metamorfosi* di Apuleio. La sequenza inizia con il trasporto della bella figlia del Sole nel palazzo fatato di Amore ad opera di Zefiro. Nella scena centrale, Venere, informata dal gabbiano dell'innamoramento del suo amato figlio per Psiche, esplose nei confronti di Amore con ira, minacciandolo di fargli togliere dalla Tempestanza tutti i poteri insiti negli attributi (ali, faretra e frecce) che gli aveva donato. La sequenza termina con il trasporto di Psiche da parte di Mercurio dall'Ade all'Olimpo, dove vivrà eternamente tra gli immortali e con Amore, dopo aver generato il frutto della loro passione, la Voluttà.

La favola di Psiche che si innamora del figlio di

Venere, mandato dalla madre, rivale in bellezza della fanciulla, per indurla ad invaghirsi di un brutto uomo, che per curiosità scopre le reali fattezze dell'amato e che, per tale disubbidienza lo perde, che vaga tra gli dei della terra e degli Inferi alla sua ricerca fino ad essere ricongiunta a lui con la vittoria finale dell'amore, costituisce, anche per gli scoperti risvolti allegorici neoplatonici, uno dei miti cardine del Rinascimento italiano, superbamente interpretato da Raffaello nella Farnesina e da Giulio Romano nel Palazzo Te, a Mantova.

La ricostruzione dell'esatta dimensione originale dei dipinti eseguita da Antonio Zattin nel corso dell'intervento di restauro ha consentito di riconoscere nei tre dipinti Giovanelli le tele che Paolo Farinati – uno dei protagonisti, assente il Veronese dalla sua città, della pittura veronese del Cinquecento – eseguiva, secondo la testimonianza nel suo "Giornale", per la loggia terrena di Palazzo Murari Bra in contrada San Nazaro e Celso a Verona nel 1588, completandole con un ciclo di affreschi con *Storie di Venere ed Adone*, ora illeggibili, ma documentate ancora in una splendida serie di disegni. Stilisticamente, i dipinti del soffitto, con le figure libere nello spazio, volumetricamente marcate, rinfrescano l'esperienza romana dell'artista degli anni sessanta. Su questo ricordo si sono già innestate le esperienze veronesiane, che accentuano, nello schiarimento dei toni e nella preziosità del segno, l'effetto erotico delle composizioni.

Le altre due tele cinquecentesche di villa Giovanelli erano assegnate dal Cortesi al Brusasorci e al Sartori. Si tratta di due dipinti, ora rettangolari con quattro lunette al centro di ciascun lato, che originariamente avevano una struttura poligonale. I soggetti allegorici non sono di facile identificazione, ma, seguendo la lettura del

Paolo Farinati, *Venere disarmata Amore*. (Noventa Padovana, Villa Giovanelli).

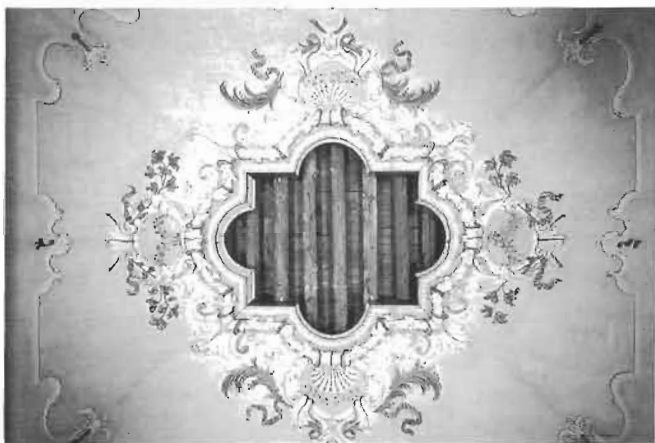


Paolo Farinati, *Zefiro e Psiche*, (Noventa Padovana, Villa Giovanelli).





Stuccatore lombardo, sovraporta. (Noventa Padovana, Villa Giovanelli).



Stuccatore lombardo, cornice. (Noventa Padovana, Villa Giovanelli).

prontuario primo-seicentesco del Ripa, sono riconoscibili come la *Giustizia*, la *Religione*, la *Pace* e la *Virtù eroica*.

Molto meno agevole e certo è il riconoscimento delle altre quattro immagini della seconda tela, che il Cortesi stesso non era stato in grado di identificare. Gli studi condotti hanno ipotizzato potersi trattare di *Atena*, *Demetra*, *Trittolemo* e *Artemide Efesina*, soggetti riferiti all'esaltazione dell'agricoltura e ai riti di fecondità della terra a quella collegati. Entrambi i dipinti sono

riferibili ad un altro protagonista della pittura veronese del Cinquecento, Felice Brusasorci: l'originaria destinazione potrebbe riconoscersi in una delle numerose commissioni pubbliche per edifici della città per le quali l'artista e la sua scuola, che interviene nella seconda tela, furono impegnati negli ultimi anni del XVI secolo.

Due dipinti, *Apollo e Dafne* e *Mitra arbitra la contesa tra Apollo e Pan* furono eseguiti da Peter de Coster, un pittore anversese documentato nella Fraglia veneziana negli anni tra il 1685 ed il 1700, ma fino ad ora noto, scomparsi i dipinti veneziani documentati, per opere eseguite in Dalmazia. Il suo stile, che rivela una formazione nell'ambito della bottega rubensiana, si adegua ai modi della corrente dei "tenebroso", ma nei dipinti Giovanelli schiarisce il colore, cercando un avvicinamento alla pittura di Sebastiano Ricci.

Il dipinto di Bortolo Litterini, *Saturno rapisce la ninfa Filira*, nel quale è apparsa dopo il restauro la data 1699, costituisce una delle prime opere documentate dell'artista, noto quasi esclusivamente per la sua produzione religiosa. Il dipinto mitologico Giovanelli, evidentemente commissionato per accompagnare tematicamente le tele del Farinati, rivela un artista quasi sconosciuto, la cui pittura si affianca alle contemporanee prove del Bambini e del Bellucci, con uno schiarimento di toni "neoveronesiano".

La presenza di affreschi di Sebastiano Ricci e Giannantonio Pellegrini nelle sale della villa Giovanelli a Noventa Padovana è attestata a partire dal 1714, quando William Kent in una lettera ricorda di aver visitato la villa, dipinta da "Rizzi e Perigrene". La notizia è confermata e precisata dal Rossetti nel 1765, che ricorda gli affreschi "a lato della sala", in "una saletta dipinta a fresco", ove "i muri centrali ed il soffitto sono di Sebastiano Ricci, e rappresentano il Convito dato da Cleopatra a Marcantonio".

I saggi effettuati nel 1999 hanno confermato quanto le fonti ricordavano, cioè che la stanza a destra del salone è affrescata da Sebastiano Ricci con figure collocate entro una loggia con finti busti, sullo sfondo di cielo, quella di sinistra da Antonio Pellegrini con la *Storia di Antonio e Cleopatra*². La corrispondenza tra i due committenti sembra riferire ad anni immediatamente successivi alla decorazione del salone, eseguita dal bolognese Ferdinando Fochi, quella dei salotti, che il 5 settembre 1702 non risulterebbero ancora iniziati.

Il recupero di questi due cicli si pone come uno dei momenti fondamentali per comprendere i modi del dipingere di Antonio Pellegrini giovane, anteriormente alla partenza per il viaggio europeo del 1708 e di Sebastiano Ricci, nel suo completo affrancarsi dal naturalismo "tenebroso" della formazione per librarsi nei cieli del rococò, prima del suo trasferimento a Firenze nel 1706.

Il recupero degli affreschi del Pellegrini è previsto per l'anno in corso con i fondi stanziati dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

Le otto stanze non affrescate del piano nobile sono tutte decorate con stucchi, bianchi e dorati, che contornano con ricche volute di rami e di nastri il plafon centrale con i dipinti. La decorazione continua sulle pareti, nelle sovraporte e nelle cornici che ospitavano una ricca collezione di quadri, documentata negli inventari e nelle poche fotografie Fiorentini che corredevano la pubblicazione più esaustiva sulla villa, quella del

Brunelli e Callegari del 1931, relativa alle ville del Brenta e degli Euganei.

La scelta dei soggetti dei riquadri figurati è strettamente relazionata iconograficamente con i soggetti dei dipinti dei soffitti e mette in campo tutti i personaggi dell'Olimpo, da Poseidon a Giunone a Mercurio, con una preferenza accordata alla figure di Adone ed Apollo, che compaiono in più stanze. Ad una maggiore magniloquenza barocca dei soffitti, eseguiti tutti entro il 1699, data emersa dal dipinto del Litterini, si accompagna, sulle pareti, una tendenza alla linearità raffinata, di un momento più avanzato.

L'esecuzione è da riferirsi a maestranze lombarde, specializzate in tutta Europa nell'esecuzione di stucchi nelle residenze nobiliari, e dovrà essere messa in relazione con l'esecuzione di alcuni dei più bei cicli di stucco dei palazzi veneziani, come palazzo Barbaro Curtis e ca' Zanobio ai Carmini, ove è stata ipotizzata la presenza dei due più famosi stuccatori attivi nel Veneto, Abbondio Stazio e Carpofofo Mazzetti Tencalla. Una più recente attribuzione degli stucchi Giovanelli a Pietro Roncaioli, che continuava l'attività del Parodi nella Cappella delle Reliquie al Santo, non sembra compatibile con i suoi impegni, documentati mese per mese nella Basilica di Sant'Antonio.

Il raffinatissimo patrimonio di stucchi presenta purtroppo un esteso degrado, con porzioni mangiate dai sali veicolati da infiltrazioni di acqua piovana ed un consistente strato di sporco depositatosi nei secoli, che offuscano la diafana trasparenza dei bianchi e l'abbaglio degli ori.

Un provvido restauro ed una definitiva destinazione della villa dovranno evitare che si perda, anche solo parzialmente, un importante episodio di committenza artistica, preludio alla grande stagione del rococò veneziano. □

Villa Giovanelli a Noventa Padovana.



A. Gaspari, scala elicoidale. (Noventa Padovana, Villa Giovanelli).

1) F. Montecuccoli Degli Erri, *Committenze artistiche di una famiglia patrizia emergente: i Giovanelli di Noventa Padovana*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", CLI (1992-1993) Classe di Scienze morali, lettere ed arti", pp. 691-752. Un primo studio sui dipinti è in G. Ericani, *Tra Padova e Verona. Dipinti e disegni inediti di Paolo Farinati e Felice Brusasorci*, "Verona illustrata", 9, 1996, pp. 69-86. Un mio studio sugli stucchi è in corso di pubblicazione: in Atti del Convegno, Udine 1999. Un accenno ne fa anche M. De Grassi, *Filippo Parodi, Pietro Roncaioli e lo stucco tardobarocco a Venezia*, "Arte Veneta", 54, 1994, pp. 55-79.

2) Per la segnalazione della scoperta si rimanda a G. Ericani, *Sebastiano Ricci e Antonio Pellegrini frescanti in villa Giovanelli a Noventa Padovana. I. La scoperta*, "Arte Veneta", 54, 1999, pp. 97-100.

VILLA MANTUA BENAVIDES A VALLE SAN GIORGIO

CLAUDIO GRANDIS

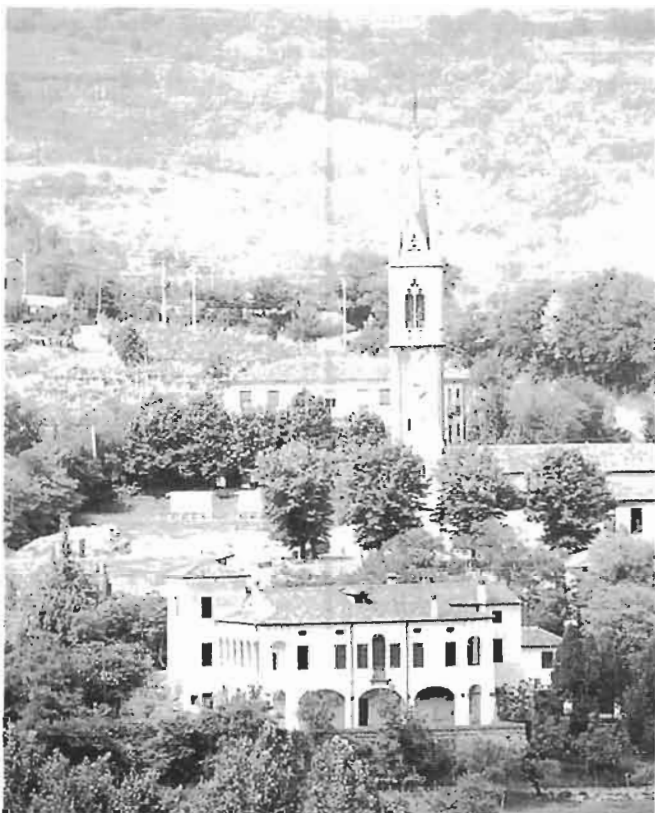
*Vicende di un rustico del sec. XV trasformato in elegante casa dominicale sul finire del sec. XVII.
Dopo aver ospitato i vescovi di Padova Rezzonico e Giustiniani,
e il veneziano Giacomo Casanova, è stato riaperto al pubblico dal Comune di Baone,
grazie ai restauri finanziati dalla Comunità europea.*

“**A**ltra deliziosa passeggiata è quella che guida da Baone a Valle San Giorgio, ove sorgono i villaggi di Val di Sopra Madonna Daria in piano e Val di Sotto Madonna Daria in monte. Ascendi per una strada scavata nel sasso, ed alla cima si veggono distendersi a guisa d’anfiteatro i colli Lozzo, Cinto, Gemmola, Rusta, Venda, Fasolo, Galzignan, Valsanzibio e i due Arquà grande e piccolo”. Sulla scorta di notizie fornite dal sindaco di Baone, così un geografo presentava ai suoi lettori, all’indomani dell’Unità d’Italia, il piccolo abitato di Valle San Giorgio, aperto sull’ampia lingua valliva bonificata nel corso del XVII secolo che dalle pendici dei colli d’Arquà termina sulla riva sinistra del Bisato. Il nome attribuito alla località è d’origine recente, essendo nato dalla fusione di Valle con il santo dell’omonima parrocchiale, il cui edificio sacro fa da quinta, scenografica e storica, alla nobile dimora che qui ci proponiamo d’illustrare brevemente: Villa Mantua Benavides. Sorvolando sulle ragioni che la tradizione porta per spiegare la suddivisione dell’abitato di collina (Valle dell’Abate), da quello di pianura (Valle di Donna Daria), va comunque ricordato che l’area fu per secoli soggetta al monastero, con il suo *abate*, della Vangadizza (Badia Polesine) e alla famiglia da Baone a cui va ricondotta quella donna *Daria*, figlia di Alberto da Baone, divenuta eroica figura femminile per aver sfidato nel 1250 la ferocia omicida di Ezzelino da Romano, raccogliendo coraggiosamente le spoglie massacrato di un congiunto, Guglielmo da Camposampiero, per deporle nel sepolcro di piazza del Santo.

La storia di villa Mantua Benavides affonda le proprie radici nel XV secolo, epoca in cui nella zona collinare di Valle troviamo, accanto a numerosi, frammentari, fazzoletti di terra detenuti dai residenti, l’attiva presenza di potenti famiglie padovane. È il caso dei Buzzacarini, rappresentati da quell’*Archuan* (o Arcoano) che, morto nel 1486, all’atto di dettare il proprio testamento nel 1476 destinò al figlio Daniele la possessione con la decima e il quartese di Ronchi di Campanile (odierno comune di Villafranca Padovana) e tutto ciò che possedeva “a Val della Be” (Valle dell’Abate). Nello stesso periodo non solo la *colonna* di Archuan deteneva beni nei paraggi: il ramo discendente dal fratello Pataro, defunto nel 1471, già nel 1437 era

titolare a Valle di Donna Daria di “sie livelli in più persone”, capaci di rendere annualmente ventidue lire e dieci soldi. Da questo nucleo iniziale, verosimilmente posseduto già in età carrarese (sec. XIV), prese avvio la lenta espansione territoriale segnata dall’acquisizione di parecchi altri appezzamenti, come ricorda una sequenza di atti notarili stipulati nel corso del XVI secolo. La decisa presenza nella zona del resto è provata anche da altri documenti. Il testamento del canonico Giorgio Buzzacarini, figlio di Pataro, steso l’8 gennaio 1501 è in proposito illuminante. Accanto a diversi lasciti, tra cui un breviario, un palio d’oro o d’argento recante l’arme di famiglia a favore della cattedrale di Padova, troviamo infatti la precisa disposizione affinché al dilecto nipote Giovanni “egregio doctori”, figlio del fratello Bonifacio, vadano sia “omnes libros dicti domini testatoris quos habet in domo vel alibi extra domum quos conservare debeat pro Bonifacio eius filio”, sia i diritti e le azioni sulla “*terras, prata, vineas, arbores, olivarios, livellos et edificia que sunt in villa Vallis Domine Dariae et Domini Abbatis, et in Arquata*”. I beni immobili lasciati al nipote erano pervenuti al testatore in forza di un accordo definito con i fratelli Bonifacio, Duse, Antonio e Vincislao nel 1479, otto anni dopo la morte del padre Pataro.

Dalla lettura degli atti notarili che interessano l’intera zona emerge la figura di Stefano de Gaiardi del fu Cristoforo “gastaldione” della famiglia, abitante in loco. L’attestazione, fornita dai documenti sull’attività di un gastaldo per l’amministrazione delle proprietà Buzzacarini a Valle San Giorgio, è di estremo interesse per l’economia della nostra ricostruzione: è questi infatti ad abitare parte del complesso che diverrà, sul finire del XVII secolo, villa Torta e, dal 1711, Mantua Benavides. Allo scadere del XVI secolo i fratelli Brunoro e Agostino Buzzacarini detengono complessivamente una frazionata superficie di terra dell’estensione di circa cento campi padovani, cui vanno aggiunti quelli dei parenti omonimi per un’ulteriore superficie non meglio precisata. I Buzzacarini, tuttavia, non sono i soli proprietari che al tramonto del Medioevo mostrano interesse per la felice posizione collinare di Valle San Giorgio. Un’altra famiglia padovana, ma di origine spagnole, i Mantua Benavides, denunciano agli estimatori cittadini beni immobili di vario genere posti nella



Villa Mantua Benavides, nel Comune di Baone. Alle spalle la chiesa di Valle S. Giorgio.

giurisdizione territoriale di Valle. L'esponente di maggior spicco dell'intero casato resta quel Marco Mantua Benavides (1489-1582) professore dell'Università di Padova, esperto giureconsulto, cui una tradizione tanto radicata quanto infondata attribuisce la paternità della villa – in seguito casa canonica – posta in prossimità della chiesa di San Giorgio. I beni di Marco, in realtà, amministrati, gestiti e amorevolmente trattati per buona parte del XVI secolo – certamente per gli anni 1523/1582 – provengono dall'eredità paterna, cioè da quel Giovanni Pietro lettore di filosofia dell'Università patavina negli anni 1492-1499 e sono i beni che lo stesso Marco con testamento del 15 settembre 1581 dispone rimangono alla sola discendenza maschile.

I Mantua Benavides ancora nel 1668 possiedono a Valle una ventina di campi di terra, articolati su cinque appezzamenti, nonché il “diretto dominio sopra una roda de molino con casa de muro coperta de coppì con quartieri tre circa terra arativa e piantata”. Tra i fabbricati spicca la casa tenuta per proprio uso “con cortivo, tezza, stalla, caneva, horto et casetta contigua, da gastaldi in contrà del Gorgo, con un pezzo di terra broliava de campi numero sette in circa compreso il detto cortivo et horto che può esser campo uno in circa, con vigne et arbori fruttiferi”, cioè il celebrato podere ricordato da Marco Mantua nella sua novella “L'Heremita, overo della Predestinatione”, dato alle stampe nel 1525 a Venezia, un podere, come si può capire, ubicato in un luogo ben diverso e distinto dall'omonima villa, sempre indicata in contrà della Chiesa.

Accanto a queste due note famiglie della Padova veneziana, altre meno conosciute sono presenti tra piano e monte, tra Valle di Sopra e Valle di Sotto. Per l'illustrazione che andiamo svolgendo è quanto meno

doveroso ricordare i Guidotti, conosciuti anche con l'abbreviativo Guiotto e nella versione singolare di Guidotto. I beni di questa famiglia, insignificanti per la prima metà del XVI secolo, s'accrescono già dalla seconda metà dello stesso secolo, raggiungendo l'apice nei primi decenni del XVII. A scorrere le polizze d'estimo presentate agli uffici cittadini si evince che la maggiore concentrazione del patrimonio immobiliare è situata tra Montagnana e Casale di Scodosia, il villaggio del Frassine e l'interno delle mura carraresi. Una fortuna durata pochi decenni, dissolta, per ragioni che al momento ci sono oscure, a partire dalla metà del Seicento, giacché sia i Mantua Benavides sia la famiglia Contessa-Torta, quest'ultima in anni più tardi, denunciano apertamente nelle polizze d'estimo l'espansione del proprio patrimonio fondiario a scapito dei Guidotti.

Nel contesto sociale ed economico sin qui descritto si colloca l'edificio civile di maggior spicco di Valle San Giorgio, cioè villa Mantua Benavides. Dall'analisi della documentazione raccolta è possibile tentare una ricostruzione dell'episodio architettonico che abbiamo di fronte. Ad onor del vero va detto che già l'esame stilistico-costruttivo delle murature aveva in passato sollevato non pochi dubbi sull'unitarietà della costruzione e in particolare sulla contemporanea realizzazione dei diversi corpi che formano la fabbrica residenziale, emersi in tutta evidenza in occasione del recente restauro. Il punto di partenza della nostra ricostruzione è comunque costituito dalla polizza d'estimo di Carlo Torta, cancelliere dell'Università di Padova, consegna-

Villa Mantua Benavides. Facciata meridionale, prima del restauro.



ta nelle mani dei Presidenti all'Estimo il 2 luglio 1685. Nell'elenco dei beni posseduti, dopo l'abitazione di contrà S. Bernardino di Padova (attuale via Zabarella), s'incontra "una casa dominicale posta in villa di Val di Daria, vicariato di Arquà territorio padovano, in contrà appresso la chiesa, con horto di quartieri tre in circa di terra di monte", seguita da "una casa di muro con molte fabbriche, e torre rovinosa e che hora vo' restaurando, con campi tre in circa terra broliiva, et arbori frutiferi, posta in detta villa, e contrà", tenute "per proprio uso" rispettivamente per dimora residenziale della famiglia e per "commodo del mio gastaldo". A questi due immobili s'aggiunge il "tezon detto il Pestrin, ruvinoso e cadente, posto in detta villa, e contrà" confinante "da due la via comune et da due le ragioni suddette", cioè l'edificio adibito a frantoio dell'olio, situato lungo la strada orientale che sale alla chiesa, ben evidenziato in un disegno del 1729 redatto dal perito padovano Lorenzo Mazi. Carlo Torta non si limita comunque alla sola descrizione, poiché di ciascun bene ne indica la provenienza, tanto che l'edificio di Valle risulta acquistato in parte da Antonio Maria Guidotti e in parte da Pataro Buzzacarin. I primi lo abitarono stabilmente fin oltre la metà del secolo XVII, mentre la porzione dei secondi appare adibita unicamente ad alloggio del gastaldo e posta a capo di una tenuta di oltre cento campi "in villa di Val dell'Abba... de quali non si ricava niente de niente", come dichiarano i proprietari nella loro denuncia dei redditi del 1668.

La presenza di Carlo Torta è decisiva per la trasformazione dell'edificio. Titolare dell'intero immobile, celibe, e in possesso di una discreta liquidità, il cancelliere dell'Università destina all'antica casa dei Buzzacarin tutte le sue amorevoli attenzioni, favorito anche dall'aiuto del fratello Nascimbene. Negli anni compresi tra il 1680 e il 1711, il solido fabbricato a pianta rettangolare, piantato a nord sullo sperone roccioso, viene ristrutturato e ampliato, dotato di loggiati sui tre fronti, con sviluppi e soluzioni diverse anche per la presenza di uno strapiombo all'angolo sud-est, e recuperato nei corpi più antichi quali la graziosa colombara dalla scala a chiocciola. Il culto di Carlo Torta per il mondo classico, la sua passione nel raccogliere le antiche lapidi romane (per sua volontà testamentaria finite tutte nel Museo Silvestri di Rovigo, dove ancora si conservano), l'amore per gli strumenti musicali, l'attenzione al collezionismo di medaglie, ben spiegano le reminescenze classiche delle chiavi di volta a teste sporgenti, che

chiudono gli archi dei loggiati, e l'adozione di merlature sul profilo estremo delle murature perimetrali. A completamento dell'edificio il cancelliere dell'Università fece costruire una scenografica scalinata che dalla sottostante strada pubblica saliva al centro dell'edificio: scalinata purtroppo demolita agli inizi del Ventesimo secolo, dopo che l'edificio nel 1862 venne scorporato dall'ampio pendio di quasi quattro campi padovani (oltre 15.000 mq) antistante il lato meridionale.

L'edificio ancora oggi mantiene inalterata la classica struttura a pianta rettangolare, ripartita su tre piani (terra, nobile, granaio) con due appendici: una sul fianco nord-est, posta a quote diverse, e una su quello nord-ovest, in corrispondenza della colombara con torretta scalare di forma cilindrica. Dal lato della chiesa di Valle (cioè il prospetto nord) la costruzione ci appare ad un piano, preceduto da un cortiletto a forma di emiciclo segnato al centro da un percorso pedonale che consente l'accesso dalla mura di cinta all'ingresso principale dell'edificio, il cui portale si presenta decorato da un timpano spezzato. All'interno di un ampio salone passante le murature laterali sono interrotte da sette porte laterali, di cui quattro sovrastate anch'esse da un timpano spezzato; una di queste è murata mentre le restanti tre non hanno particolari decorazioni. Vista dall'esterno, la parete meridionale evidenzia invece i due piani fuori terra e il soprastante granaio; il piano terra è innalzato su cinque archi di portico diseguali e da un primo piano, corrispondente al piano terra dell'ingresso nord, caratterizzato da una regolare ripartizione forometrica, contrassegnata al centro da un'ampia apertura a tre luci con poggolo. Le finestre laterali a loro volta sono sormontate da piccole aperture ovali capaci di assicurare adeguata illuminazione al granaio del piano superiore. Altri vani si sviluppano ai lati estremi del fabbricato, con funzioni ausiliarie di servizio all'abitazione centrale, accessibili anche da due ingressi laterali, uno dei quali carraio.

Tornando alla vicenda patrimoniale dell'edificio va ricordato che i Torta mantennero la titolarità dell'edificio per oltre un quarto di secolo, cioè fino a pochi mesi dopo la morte di Carlo, avvenuta il 23 luglio 1711. È infatti in forza del testamento di questi e della successiva morte del fratello Nascimbene, occorsa anch'essa nel medesimo anno, che il patrimonio immobiliare passa a Gasparo e Antonio Maria "fratelli Mantua quondam nobile signor Andrea"; un patrimonio gestito

Facciata di tramontana di Villa Mantua Benavides, prima del restauro.



Facciata di tramontana di Villa Mantua Benavides, dopo il restauro.



e mantenuto dai discendenti del giureconsulto Marco fino alla morte, poiché entrambi, diversamente dai predecessori Torta, oltre a non avere figli tanto meno si preoccupano di nominare gli eredi del cospicuo patrimonio. Il legame di amicizia che univa i Torta ai Mantua Benavides traeva origine dalla vicinanza di abitazioni poste tra San Bernardino e gli Eremitani, dai comuni interessi in Padova, nonché dalla confinanza dei beni degli uni con gli altri a Valle San Giorgio. Purtroppo la morte degli ultimi maschi dell'antico casato di origine spagnola portò ad un'insanabile spaccatura tra gli eredi superstiti, discendenti dalle sorelle degli stessi Gasparo e Antonio Maria. Dal 1762 al 1805 una lunghissima vertenza legale interessò gli eredi, smaniosi di stabilire a quale di essi spettasse la titolarità del patrimonio lasciato dagli zii: un contrasto che si chiuderà dopo oltre quarant'anni con una salomonica suddivisione dell'intero asse.

Nel 1762 la villa venne ceduta in locazione al comune rurale di Valle (incorporato in quello amministrativo e censuario di Baone nel 1810 in occasione del radicale riordino amministrativo voluto dall'autorità napoleonica) per diventare la nuova abitazione del parroco, visto che la decrepita casa canonica era da secoli dichiarata inabitabile e fatiscente poiché "tutta rovinosa e cadente", tanto da tenere lontano persino il magnanimo vescovo Gregorio Barbarigo, e ancor più i suoi successori – il card. Carlo Rezzonico nel 1747 e mons. Nicolò Giustiniani nel 1762 che per conveniente decoro trovarono ospitalità in villa Torta – che a Valle si recarono per le visite pastorali. Se la signorile dimora venne subito occupata dal parroco don Antonio Maria dottor Gozzi – rimasto nella storia per avere insegnato al giovanissimo Giacomo Casanova (1725-1798) a leggere, scrivere e far di conto – assicurando così agli eredi una rendita annua di 20 ducati, pari a 124 lire, come lo stesso Gozzi denunciò ai Soprintendenti alle decime del clero nel 1769, il resto degli immobili continuò ad essere argomento di vivaci contese.

Ma lasciando le vicende, tristi, della vertenza legale, dobbiamo ricordare che nel luglio 1777 essa ospitò Giacomo Casanova che qui si recò per far visita al suo ex maestro e alla sorella di questi Elisabetta, detta Bettina, diventata la perpetua di Valle San Giorgio: una Bettina che in gioventù aveva alternato alla scuola del fratello l'insegnamento dell'arte amatoria al giovanissimo Giacomo (tanto da lasciarvi un incancellabile ricordo) e che in quei giorni giaceva, moribonda, sul letto di

Villa Mantua Benavides, Loggia di ponente, prima del restauro.



Villa Mantua Benavides, Loggia di ponente, dopo il restauro.

morte. La venuta dell'impenitente libertino da queste parti, dopo il rientro in Venezia nel 1776 dal lungo esilio forzato, si deve non solo al legame con l'indimenticato maestro elementare e alla sorella di questi ma anche al desiderio di visitare la casa di Francesco Petrarca, poeta amato, studiato e lungamente ammirato dal Casanova sin dagli studi universitari, come ricordano le pagine autobiografiche dell'*Histoire de ma vie*.

Tornando alle vicende materiali della nostra villa, va detto che nel 1862 il comune di Baone l'acquistò definitivamente per mantenerne l'uso a canonica di Valle, scorporandola però dal brolo antistante rimasto in proprietà ad altri: una scelta funesta per le sorti del giardino che in breve fu trasformato in vigneto e che più tardi venne spogliato anche della scenografica scala d'accesso. Dopo tre lustri d'abbandono la villa ha conosciuto un salutare restauro grazie al finanziamento concesso al comune di Baone dalla Comunità Europea, così che nel 1997 essa è stata aperta al pubblico accesso e in parte adibita a sede di istituzioni collinari. Oggi ospita manifestazioni espositive e i turisti che al sabato e alla domenica si avvicinano, delicatamente, a questo angolo incontaminato dei Colli, salvato dall'attacco delle ruspe e dalla speculazione edilizia, hanno la possibilità di ritrovare in questa singolare dimora quell'atmosfera particolare che tanto attirava in passato i nobili padovani insofferenti all'afa estiva della città. □

Per ulteriori approfondimenti e per le note d'archivio che supportano questa breve ricostruzione, rinvio al mio saggio Una villa a Valle S. Giorgio. Note d'archivio su villa Guidotti, Torta, Mantova Benavides, apparso su "Terra d'Este. Rivista di storia e cultura", VII (1997), 13, p. 43-72.

VILLA NANI-LOREDAN A SANT'URBANO

MARIA BEATRICE AUTIZI

Gli affreschi e la simbologia di questo gioiello sconosciuto della pittura veneta ci riportano alla gloria della Venezia del Cinquecento.

Nel corso del '500 cambiano gli equilibri economici e politici che da secoli governavano il Mediterraneo. La Repubblica di Venezia, che era stata fino ad allora la "regina del mare", di fatto si avvia verso un lento ma irreversibile declino e il dominio del Mediterraneo è diviso tra le forze navali turche e quelle imperiali. La Serenissima continua a mantenere le colonie costiere, ma le scorrerie turche erodono lentamente i suoi possedimenti e rendono più rischiosi quei commerci delle spezie e dei prodotti di lusso che avevano fatto la fortuna dell'antica repubblica veneta. A ciò si aggiunge un colpo ancora più grave per Venezia: il trasferirsi del grande commercio europeo dal Mediterraneo all'oceano Atlantico e all'Oceano Indiano, in conseguenza della scoperta dell'America e della via marittima delle Indie.

Di qui la tendenza, da parte di numerosi esponenti del patriziato veneziano, a convertire i propri patrimoni di origine commerciale in investimenti terrieri nell'entroterra. Alla ristretta oligarchia cittadina si va così affiancando un nuovo patriziato provinciale, che valorizza i territori agricoli traendone grandi profitti.

Il Veneto, in particolare, viene interessato dal fenomeno di investimenti fondiari e dalla conseguente realizzazione di ville progettate su basi ben precise: le caratteristiche naturali del territorio, le funzioni specifiche dell'edificio e le esigenze particolari della committenza. La villa veneta, infatti, nasce dalla volontà dei patrizi veneti, consapevoli del proprio ruolo sociale e culturale, di dotarsi di residenze di prestigio, pari a quelle veneziane, che però permettano loro di occuparsi direttamente della amministrazione delle aziende agricole ad esse collegate.

Nata come centro di attività produttive legate all'agricoltura e anche come residenza signorile, dove svaghi salottieri e piaceri letterari si intrecciano armoniosamente, alla struttura residenziale della villa si affiancano le tipiche "barchesse" destinate al deposito di attrezzi e prodotti agricoli. Su tali intenti, comuni a quasi tutte le ville venete cinquecentesche, nasce anche Villa Nani-Loredan, edificio cinquecentesco situato nella serenità della pianura di Sant'Urbano, in provincia di Padova, lungo l'antico alveo del Canale

della Rottella, a circa un Kilometro dall'Adige: è questa una delle principali vie di trasporto fluviale interno di collegamento tra l'area atestina, l'area euganea e Padova.

L'edificio, elegante nella sua armoniosa semplicità, fu costruito in questo luogo dalla nobile famiglia veneziana dei Nani allo scopo di avere un accesso diretto alla via di comunicazione fluviale. La villa, a pianta quadrata come le antiche "domus" romane, è perfettamente simmetrica nella facciata, un tempo dipinta con affreschi ormai illeggibili, ma di cui si distinguono ancora i motivi decorativi della ruota e della voluta. Sull'architrave esterno del portale d'ingresso è dipinta la scritta latina "Ingenuitate", che accoglie chiunque varchi la soglia della villa. È il ricordo di quel mondo classico, tanto amato dai patrizi veneti del Rinascimento, che essi tendono a riprodurre nelle loro residenze di campagna. Tali dimore, come le ville rustiche degli antichi romani, sono centro agricolo ma anche luogo di riposo, spazio di riflessione filosofica, di "otium" e di svago. Ecco allora che "Ingenuitate", è l'invito con cui si accolgono in villa gli ospiti e i visitatori: la parola diventa un augurio a dimenticare l'ambiente cittadino, le responsabilità, i doveri serrati e a riannodare "con ingenuità" e semplicità i legami con la natura. Ed è appunto "l'ingenuità" che introduce il visitatore all'interno della villa, dove gli affreschi del piano nobile diventano un excursus simbolico attraverso la mitologia classica, la celebrazione indiretta di Venezia regina del mare e i piaceri della vita di campagna.

Il primo piano della villa è affrescato in modo sontuoso da pittori che, secondo taluni, sono diretti da Carletto Veronese, figlio del celebre Paolo Veronese. Paolo Caliari, detto il Veronese (1528-1588) fu uno degli interpreti più significativi della pittura veneziana e con i suoi affreschi spesso completò pittoricamente le architetture delle ville cinquecentesche del Palladio nella campagna veneta e influì in modo determinante nella pittura parietale. Suoi collaboratori, nella celebre bottega veneziana, furono il fratello Benedetto, i figli Carletto e Gabriele Caliari, il nipote Alvise del Friso e il veronese Francesco Montemezzano. Sulla scia della calda e luminosa pittura di Paolo Veronese, i pittori di Villa Nani-Loredan dipingono con maestria la residenza di Sant'Urbano. Nelle sale si susseguono immagini

ariose e piene di serenità, capaci di evocare la bellezza della natura e di introdurre il visitatore all'interno di visioni classiche e mitologiche che alludono alla celebrazione di Venezia come regina del mare.

Il piano nobile è dominato dal grande salone, interamente affrescato dal mito di Europa, da divinità classiche, putti e allegorie delle quattro stagioni.

Il "Ratto di Europa" raffigura, in quattro grandi scene, il rapimento di Europa, la mitica figlia di Fenice e di Perimede, amata da Zeus che, per rapirla, si trasformò in un toro bianco. Il padre degli dei portò la fanciulla da Sidoni, l'odierna Saida in Libano, in Oriente, all'isola di Creta, in Occidente. Dalla loro unione nacquero Minosse, Radamanto e Sarpedonte. Minosse creò un grande impero marittimo, eliminò i pirati ed emanò leggi così sagge da essere nominato giudice degli Inferi. Il mito di Europa, negli affreschi di Villa Nani-Loredan, non è dunque scelto a caso, ma cela il mito di Minosse, che incarna i valori fondanti di Venezia: la realizzazione di una grande potenza marittima, la difesa del Mediterraneo dai pirati, l'orgoglio di una saggia amministrazione della giustizia.

Nel primo riquadro, sopra cui trionfa un grande festone di foglie e fiori, Europa viene vestita dalle ancelle sotto lo sguardo di Diana, dea della caccia, soggetto più volte rappresentato nell'arte in riferimento alla caccia, uno degli svaghi prediletti dei nobili in terraferma. Diana, con la mano sinistra ornata da un bracciale d'oro, indica una macchia di cespugli come se



Villa Nani-Loredan a S. Urbano (Padova).

Ratto di Europa. Europa sale in groppa al toro bianco.



Il Ratto di Europa (particolare).





Europa sale all'Olimpo.

avesse visto un animale nascosto tra gli arbusti. Europa, raffigurata come una fanciulla dalle forme morbide e sensuali secondo il gusto dell'epoca, domina in primo piano, immersa totalmente nella serenità del paesaggio che la circonda. La natura è ricca di prati e di alberi, ma è soprattutto resa rigogliosa dallo scorrere delle acque, una cascatella sullo sfondo e dall'acqua in primo piano.

Sul riquadro di fronte, sormontato da un festone di frumento e ciliege inneggiante l'estate, Europa, aiutata da due ancelle, sale in groppa al toro bianco in cui Zeus si è trasformato per attirare a sé la fanciulla e rapirla. Il toro è in parte immerso nell'acqua, mentre lo sfondo è rappresentato da un paesaggio agreste con una stalla e i buoi al pascolo, una montagna con edifici arroccati e, sulla sinistra, il mare su cui si sporgono alcune penisole.

Sul terzo riquadro, sormontato da un festone di fiori, è rappresentato il momento più drammatico del rapimento di Europa e l'addio alle ancelle che si disperano. Ad attenuare la tensione dell'episodio sta il paesaggio marino con promontori e soprattutto un cielo tinto di rosa.

L'ultimo riquadro, sormontato dal festone con fiori, raffigura Europa che sale all'Olimpo portata da una figura alata sullo sfondo di un paesaggio marino contro cui si staglia una città cinta da mura. La città, forse della Dalmazia su cui Venezia estendeva i propri domini, è minuziosamente ritratta ed è affiancata da un porto

con le navi ancorate. Nel paesaggio, fuori le mura, un contadino spinge un asino carico di legname preceduto da un cane e dà alla rappresentazione un carattere di pacata quotidianità.

In tutte le scene raffiguranti il "Ratto di Europa" appare l'acqua come elemento ricorrente e attraverso l'acqua si celebra indirettamente Venezia come regina del mare.

Nel salone centrale occupano una posizione d'onore le due grandi figure di Atena, che a Roma coincide con Minerva, e di Apollo.

Attraverso di loro continua la celebrazione di Venezia. La dea Atena, figlia di Zeus, è raffigurata con l'elmo, l'asta e lo scudo. La divinità era caratterizzata da due qualità fondamentali: la prudenza e la forza, doti per le quali i veneziani andavano fieri. Dea della guerra, ma anche dell'intelligenza, aveva donato ad Atene l'olivo, simbolo della pace. A Venezia, nel Cinquecento, le rappresentazioni allegoriche della pace sono state il soggetto di molte opere d'arte. La Pace è dipinta da Paolo Veronese nella Sala del Collegio di Palazzo Ducale, il Tintoretto la raffigura nella Sala del Senato a Palazzo Ducale, Jacopo Sansovino rappresenta la pace in una scultura per la Loggetta del campanile di San Marco. La pace, simboleggiata da una donna giovane e rassicurante rappresenta l'aspirazione della classe dirigente veneziana a godere del proprio potere economico e politico in un periodo in cui la Se-

La Temperanza - sala delle virtù.





La Prudenza, Sala delle Virtù.

renissima, stanca di guerre, desidera amministrare in pace le proprie conquiste.

Apollo, figlio di Zeus e Latona, ritratto con la cetra in mano, è divinità solare, dio del sole estivo. Figura mitologica assai complessa, è anche dio dell'agricoltura, della poesia, inventore della cetra, condottiero delle Muse. Ecco allora che Apollo, a Villa Nani-Loredan, da un lato allude alla villa come centro agricolo, dall'altro agli svaghi musicali e artistici tipici della vita in villa. Il dio diventa dunque una presenza augurale per i buoni raccolti della campagna e per la piacevolezza di una vita salottiera.

Alla campagna alludono anche le raffigurazioni delle quattro stagioni poste ai quattro lati del salone, intese come scorrere del tempo. La Primavera è una giovane donna vestita d'azzurro e con un seno scoperto, recante una cornucopia piena di fiori; l'Estate è raffigurata da una donna cinta da una corona di frumento che regge tra le braccia un mazzo di frutta e di fiori; l'Autunno è un uomo vigoroso ed espressivo con un canestro di frutta e l'Inverno è rappresentato da un vecchio seduto fra i tralci del sempreverde alloro, simbolo di gloria, che suona il flauto. A rendere più dinamica la sala sono le due copie di putti alati che giocano gioiosamente con dei lunghi nastri. Tutte le scene, dipinte nel salone del piano nobile, sono racchiuse entro arcate sorrette da pilastri con marmi policromi dipinti con effetto trompe-l'oeil.

Nell'attigua Sala delle Virtù, la cui porta è sormontata da un dipinto raffigurante un busto classico di gusto

romano, sono rappresentate le quattro virtù cardinali legate a Venezia e già apparse simbolicamente nel mito di Europa. La Giustizia è una donna con una corona a raggi d'oro e con la spada alzata affiancata da due leoni (simbolo di San Marco), la Fortezza regge senza fatica una colonna spezzata, la Temperanza versa pazientemente l'acqua da una brocca all'altra e la Prudenza si guarda alle spalle con uno specchio.

Dalla Sala delle Virtù si passa nella Sala dei Paesaggi, con tre scene incorniciate da maestose architetture, pilastri, cornici, vasi e maschere dorate vagamente orientali. Anche qui, come nelle sale precedenti, ogni minimo spazio è invaso dalla pittura che nulla cede all'architettura. Su tutto trionfano i paesaggi, sempre percorsi dall'acqua, che dilatano illusionisticamente le dimensioni dell'ambiente. Nel paesaggio montano, dove ritorna il motivo della cascatella già apparso nella vestizione di Europa, è dipinta una scena pastorale con il pastore e la sua amata. Nel paesaggio collinare si intravede in primo piano, sulla destra, un soldato che prende qualcosa da un cespuglio (forse un uovo?). Nel paesaggio agreste un pastore accompagna il gregge e una donna, in primo piano, lava le stoviglie al fiume. Appare quasi metafisica l'architettura classicheggiante sulla sinistra, forse un dazio, con l'imbarcadero.

Opposte alle sale delle Virtù e dei Paesaggi, al di là del Salone, si trovano le due sale delle Grottesche, ricollegabili all'antica pittura romana. Molto di moda nel Cinquecento, dopo che a Roma era stata portata alla luce dal sottosuolo la Domus Aurea di Nerone, le grottesche di Villa Nani-Loredan si avvalgono di motivi vegetali su fondo chiaro in cui si inseriscono figure umane, centauri, leoni, mascheroni, vasi, insegne, putti e satiri. I motivi sinuosi dilatano sulle pareti come una elegante ragnatela che imprigiona lo spazio architettonico. Anche qui, come nelle altre sale, si individua lo stile raffinato di un notevole maestro della pittura della fine del Cinquecento.

Un'occasione per conoscere Villa Loredan è rappresentata dalla II edizione di "S. Urbano nella natura", durante la quale, tutte le domeniche di maggio e la prima domenica di giugno, oltre a mostre d'arte, manifestazioni sportive e musicali, sarà possibile visitare la villa dalle ore 10,30 alle 12 e dalle 15 alle 17. (Per informazioni telefonare al n. 0429.693205).

□

Particolare della decorazione nella sala delle "Grottesche".



IL GIARDINO DI VILLA BARBARIGO A VALSANZIBIO

ANTONELLA PIETROGRANDE

Celebre per l'abbondare dei giochi d'acqua e per il suo labirinto, questo lussureggiante spazio, racchiuso in un anfiteatro di colline, colpisce per la sua grandiosa teatralità che il gusto barocco ha rivestito di valori simbolici e richiami mitici.

I Colli Euganei rinserrano al loro interno, come in uno scrigno, un vero e proprio gioiello. Si tratta del giardino di villa Barbarigo a Valsanzibio che, ideato come elemento di mediazione fra il costruito e l'ambiente naturale, forma un *unicum* con il paesaggio circostante.

Realizzato nella seconda metà del Seicento dal patrio veneziano Antonio Barbarigo, fratello di san Gregorio, vescovo di Padova, il giardino può considerarsi uno dei più importanti della regione, sia per le sue notevoli dimensioni (circa 14 ettari), sia per la composizione barocca di tipico gusto veneto che lo caratterizza.

Davanti alla villa e alla gastaldia (preesistenti ai Barbarigo che ereditano il complesso da Nicolò Ferro), verso la metà del Cinquecento, si sviluppa un *locus amoenus*, con alberi da frutto e boschetti. A seguito della trasformazione seicentesca dell'impianto del giardino, l'abitazione oggi appare modesta; una veduta del sito del XVII secolo riporta però un palazzo sfarzoso, mai realizzato, in linea con la grandiosità della nuova sistemazione a verde.

In questo giardino euganeo si avvertono ormai lo stacco dalla tradizione cinquecentesca e la presenza degli elementi teorizzati da Vincenzo Scamozzi nell'*Idea della architettura universale* (1615), in cui l'autore, allontanandosi dalle norme di misura in vigore nei secoli precedenti, prescrive per i giardini dimensioni notevoli, in diretto rapporto con l'importanza del casato del committente. Il giardino Barbarigo è infatti caratterizzato da un aspetto grandioso, rispetto alla tradizione veneta precedente, ed è concepito per un uso di puro diletto.

Circondato da un anfiteatro naturale di colline, il giardino si sviluppa solo in piano e i pendii, secondo le norme adottate nel Veneto, non sono sfruttati per crearvi scenografiche scabee, come nell'Italia centrale. Lo spazio rettangolare è scandito da due assi cardinali, racchiusi tra alte pareti vegetali, che conferiscono al giardino un'impostazione cruciforme. Dall'attuale ingresso, un viale di carpini conduce all'asse principale; si tratta di una lunga prospettiva che a nord inquadra la villa – proseguendo sul monte retrostante (oltre l'emiciclo posteriore), con un doppio filare di cipressi – mentre a sud si prolunga sulla collina opposta. Perpendicolare a quello principale, l'asse est-ovest (che ha il Bagno di Diana come fondale orientale) è una spettacolare via d'acqua in leggero declivio, anziché in ripida discesa, come nei giardini

dell'Italia centrale. Dal Bagno di Diana, l'antico ingresso trionfale del giardino, si sviluppano tre ampie peschiere: dei Fiumi (con le personificazioni del Brenta e del Bacchiglione, ovvero del Po e dell'Adige), dei Venti (con Eolo e Deiopea al centro, sopra le grotticine, e ai lati Borea e Zeffiro), dei pesci rossi (realizzata nel XIX secolo). Le tre vasche sono intervallate dalle zampillanti fontane del Cigno e della Pila, quest'ultima posta all'incrocio fra cardo e decumano.

Nei vari riquadri del giardino, creati dall'intersecarsi dei viali, sono tuttora presenti alcuni interessanti elementi della strutturazione originaria, come si può rilevare da documenti cartografici del 1678 e del 1717, da una serie di incisioni di Giovanni Campana – inserite nel volume di Domenico Rossetti, (*Le fabbriche e i giardini dell'Ecc.ma Casa Barbarigo*, Verona, 1702) – e dal dipinto anonimo, a cui si è già fatto riferimento. Ancora ben conservati sono la statua del Tempo, che regge sulle spalle un pesante poliedro, il labirinto in bosso, e la garenna, o isola dei conigli, breve spazio ellittico di terra con al centro una voliera, circondato da un anello d'acqua. Ripresa dal *leporarium* del giardino di Roma antica, la garenna ha una destinazione pratica (offrire carni per la mensa), ma assume nel contempo un significato simbolico, per la presenza al suo interno di animali miti che rimandano all'idea dell'isola, e quindi del giardino, come stato felice.

Anche a Valsanzibio, come sempre nei giardini veneti, la bellezza non è mai disgiunta dall'utilità; i prati infatti producevano fieno, mentre intorno alla statua del Tempo c'era un frutteto, poi sostituito con un bosco di sempreverdi. Di fronte alla villa, a cui si accede da una gradinata con iscrizioni e giochi d'acqua, si estende una terrazza-giardino con aiuole di bosso a impianto geometrico e una serie di statue allegoriche, disposte attorno alla fontana del fungo.

In epoca barocca l'elaborazione del giardino si avvicina sempre più al coevo linguaggio teatrale. La scenografia seicentesca offre al giardino, come motivo d'ispirazione, un complesso programma iconografico, ricco di effetti a sorpresa, di trasformazioni a vista, di fantasiose prospettive. La crescente fortuna del teatro si ripercuote sull'universo del giardino che si mostra, nella struttura e negli arredi plastici, sempre più ricchi e immaginosi, come un grandioso palcoscenico all'aperto. La sistemazione teatrale del giardino di Valsanzibio discende da una pluralità di elementi che si possono così enumerare:

1) il Bagno di Diana, antico ingresso del giardino, concepito come arco di trionfo o *frons scaenae* fissa, a prospettiva centrale, che dà accesso al giardino-teatro; 2) le successive grotticine, a imitazione di quelle degli intermezzi teatrali, con gruppi scultorei che esibiscono la personificazione dei venti; 3) le cascatelle in leggero declivio che, con gli zampilli delle fontane studiati per essere dei traguardi prospettici in movimento, danno vita a un teatro d'acque, vera e propria invenzione scenografica del giardino del XVII secolo; 4) il labirinto, di ascendenza assai antica, ma molto affine alla sensibilità barocca, in quanto emblema della ricerca in cui è sempre possibile smarrirsi; 5) il teatro di verdura che (nella citata veduta del sito) riproduceva con elementi vegetali una sala teatrale stilizzata, all'insegna della metamorfosi dell'architettura in natura, gioco di contaminazione proprio dell'arte barocca; 6) il monte Parnaso (pure presente nel dipinto menzionato), elemento ricorrente, tra Cinque e Seicento, sia nell'elaborazione della scena teatrale che del giardino.

La villa Barbarigo è saldamente correlata al paesaggio circostante dalla 'vista', ampia prospettiva centrale che – muovendo in due direzioni, davanti e dietro l'edificio, con visuali che oltrepassano il recinto del giardino – conduce alla sommità delle due ali dell'anfiteatro collinare. Questo tipo di assialità, che tende a prolungare l'estensione del giardino, fondendolo con l'ambiente naturale, è caratteristico della spazialità barocca.

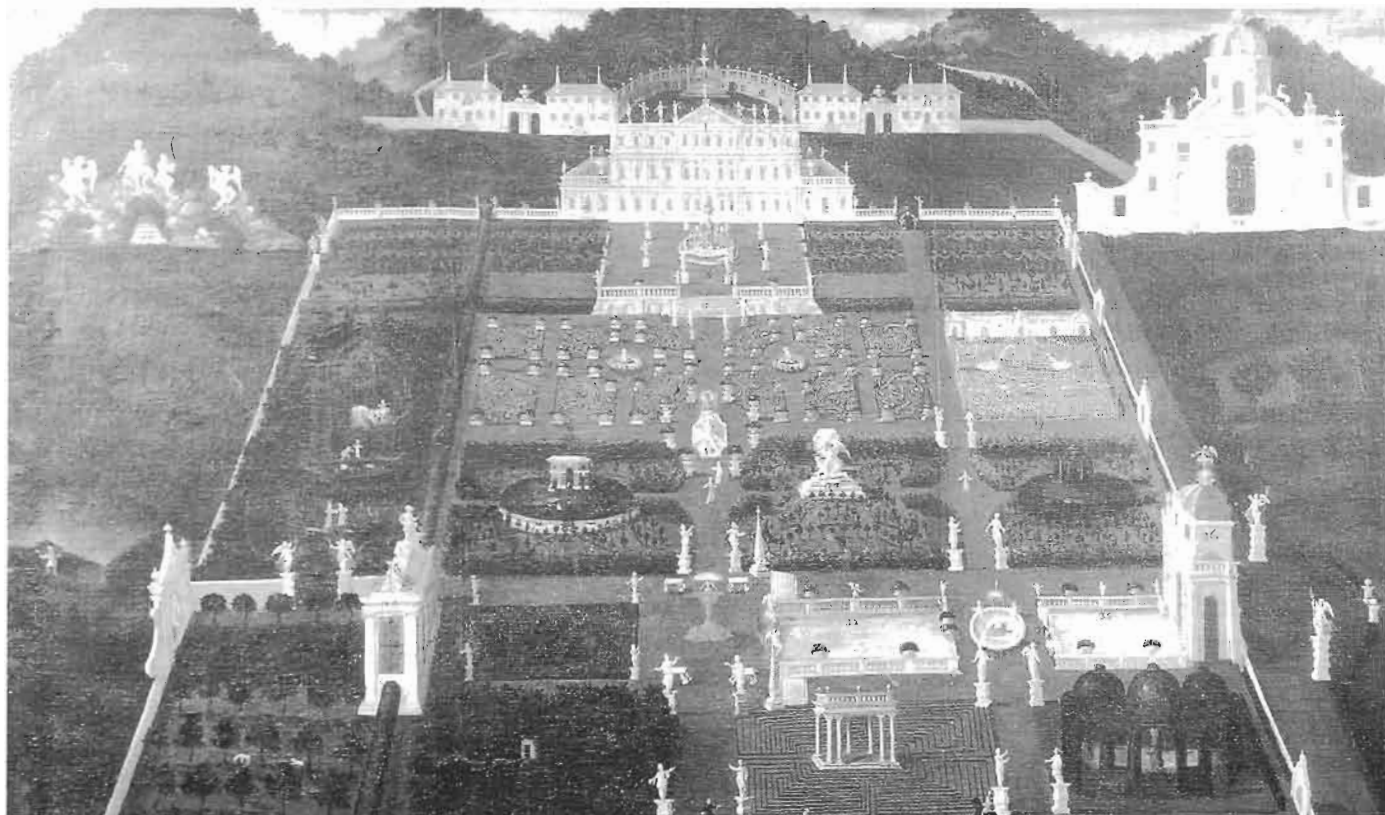
Un collegamento tra il giardino Barbarigo e i boschi limitrofi può essere rinvenuto anche da un punto di vista concettuale, penetrando in quella trama di depositi e stratificazioni culturali che hanno inciso nel paesaggio euganeo la memoria del passato lontano e dei suoi miti. Si tratta di una testimonianza che, attraverso il *genius loci*, si è perpetuata nel giardino stesso. Riemerge a

Valsanzibio, evocata dalle più remote selve paleovenete, mediante una catena mai interrotta di rimandi, la figura della Grande Madre Reitia, signora degli animali e delle piante. Nel Veneto pre-romano, la dea è venerata come simbolo di fecondità e la sua immagine si confonde con analoghe divinità femminili, adorate dalle antiche popolazioni mediterranee, e tutte ospitate nel mitico *kepos*, il giardino primordiale, grembo della nostra civiltà, spesso identificato con una sacra selva.

La divina sovrana del giardino di villa Barbarigo è Diana cacciatrice. Con la mezzaluna tra i capelli e nell'atto bellicoso di scagliare il dardo estratto dalla faretra, la dea è posta a custode del cosiddetto Bagno di Diana, cioè dell'ingresso della macchina del giardino. Da qui si entra in un luogo che, nella complessità del suo programma iconologico, è stato interpretato come rifugio agreste dalla convulsione cittadina, trionfo dell'armonia naturale sul disordine artificiale. La dea, chiamata Artemide in terra egeo-anatolica e Diana nel Lazio, è l'originaria *Potnia* mediterranea del mondo vegetale e animale. L'arco e la faretra di Diana risalgono a una lontana antichità; tali attributi compaiono infatti nelle raffigurazioni della Grande Madre sumero-akkadica e in quelle analoghe dell'età minoico-micenea. Artemide o Diana è la dea che porta la bipenne, mezzaluna con doppio tagliente, sua prima arma di difesa e di offesa nella caccia e nella guerra, utilizzata forse anche come aratro primitivo e simbolo stesso della dea.

Patrona per eccellenza della medicina e della magia femminili, per i suoi rapporti con la vegetazione, Artemide è signora di un giardino segreto in cui crescono fiori ed erbe salutari, prima fra tutte l'artemisia – la *mater herbarum* capace di guarire tutte le malattie delle donne e dei bambini – e le portentose peonie, con cui resuscita il suo "paredro" Ippolito, il giovane amante che era stato straziato dai cavalli. Esiste un intimo

Veduta ideale della villa e del giardino Barbarigo a Valsanzibio. Pittore anonimo della fine del XVII secolo (Torino, collezione privata).





Bagno di Diana, prospetto esterno.

rapporto fra Diana – adorata a Nemi e in altre località laziali – e la selva, il *lucus* (propriamente radura nel bosco), da cui deriva l'epiteto di Lucina, attribuito alla dea; il suo *sacellum* o santuario all'aperto (il recinto contenente il simulacro divino) è collocato in un luogo chiaro, ricavato nelle fitte selve. Non è difficile notare la stretta corrispondenza che lega questi remoti luoghi sacri all'idea di giardino. In particolare il giardino di Valsanzibio può essere interpretato come *sacellum* di Diana, sito iniziatico posto sotto il dominio della regina del mondo vegetale e delle selve, dove gli animali vivono ai suoi servigi.

Tale chiave di lettura ci è offerta dallo stesso Bagno di Diana, in cui, sotto la statua della dea, affiancata da due cerve, da due cani e da una serie di trofei di caccia, domina la seguente scritta: "Al Monte al Colle al Pian Diana impera". Il mito mediterraneo viene dunque rivisitato nei giardini all'italiana che – a partire dai giardini medicei fiorentini, ispirati dalla dottrina neoplatonica del circolo di Marsilio Ficino – esibiscono, come in una specie di *Wunderkammer* della cultura antiquaria, tutta una serie di temi mitici derivati dal mondo classico. Tali temi devono essere interpretati non solo come metafore profetiche della dottrina cristiana, quanto piuttosto quali esempi dell'eterno riproporsi di un'unica verità religiosa. L'idea di un collegamento fra il giardino Barbarigo e la cultura neoplatonica è già stata avanzata da Elémire Zolla (*Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità*, Venezia 1990).

Come il giardino umanistico di ambito ficiniano – considerato luogo sacro, sede iniziatica della sapienza, per il programma di costruzione mentale che lo caratterizza – così il giardino di Valsanzibio – posto sotto la tutela di Diana, dea della caccia, ma anche della fertilità, in quanto Grande Madre – è concepito quale *iter ad sapientiam*, apportatore di fecondità intellettuale, di conoscenza e di intelligenza. Ne sono esempi il labirinto, inteso come necessità di una ricerca personale, e la statua del Tempo, schiacciato dal peso degli anni (raffigurati da un grosso poliedro), che deve far riflettere sulla caducità dell'esistenza umana.

La statuaria di villa Barbarigo, attribuita in parte dalla critica a Enrico Merengo, attivo a Venezia tra Seicento e Settecento, ripropone, in una messa in scena pietrificata nel giardino, un'ampia rassegna di figure femminili. Si tratta di personificazioni di dee pagane o di virtù cristiane (riprodotte con gli attributi fissati alla fine del Cinquecento da Cesare Ripa nell'*Iconologia*), in cui è possibile individuare ancora i segni distintivi

della Grande Madre mediterranea degli animali e delle piante. Nella fontana della Pila, la Salubrità ha in mano la colomba e ai piedi l'aquila, mentre la Fecondità, che stringe al seno un nido di uccellini, ha sotto di sé una lepre e porta in testa una corona di senape.

Anche il significato dell'acqua – intesa come alimento e anima del giardino, secondo un'interpretazione datane nel Cinquecento da Pirro Ligorio – può essere ricondotto a Valsanzibio al tema di Diana e della fecondità, in quanto l'acqua è elemento primordiale, apportatore di vita. Tale aspetto ha un ruolo da protagonista nell'elaborazione di questo giardino, dominato dalla presenza dell'acqua che – proveniente dal monte Gallo – lo differenzia dal resto del territorio euganeo, in genere piuttosto arido. La linfa vitale, che in origine circondava il Bagno di Diana, a cui si accedeva in barca, fluisce lungo l'asse est-ovest del giardino.

L'acqua si manifesta in tutta una serie di immagini che evidenziano sia la gravidanza fisica dell'elemento, sia le sue implicazioni mitologiche. Le numerose fontane (del Cigno, della Pila, degli Scherzi d'acqua e dei Delfini) offrono, mediante i loro gruppi scultorei, un'espressione figurata al tema dell'acqua, esplicitandone i contenuti mitologici. Il racconto continua nelle peschiere, a ridosso del Bagno di Diana, con la personificazione dei Fiumi e, lungo il viale centrale (nord-sud), con una miriade di giochi d'acqua che, occultati dalle siepi, evocano ludicamente il tema del diluvio. Il vasto repertorio di zampilli di varie altezze, di fiotti sorgivi, di acque stagnanti o in movimento, è una vera e propria messa in scena nel giardino del grande spettacolo naturale dell'acqua, intesa come mitica anima del mondo, e della fenomenologia delle diverse

Bagno di Diana, particolare della dea con la mezzaluna e il dardo.



precipitazioni atmosferiche. La varietà in cui l'acqua si manifesta nel giardino di Valsanzibio è documentata anche dalle fonti ottocentesche:

In mezzo ai nostri colli poveri d'acqua, torna ancor più gradita l'abbondanza delle fontane che in questo sito o spruzzano o zampillano o serpeggiano o fanno empito ovunque si volga il piede (A. Cittadella Vigodarzere, *Colli Euganei*, in *Guida di Padova e della sua Provincia*, Padova 1842, p. 479).

Suscitava inoltre meraviglia la vasta gamma dei giochi d'acqua:

Ma ciò che più attira la curiosità dei visitatori sono i giochi d'acqua disposti nel mezzo delle due rotonde piazze del lungo viale fiancheggiato da spalliere di carpini, che divide il giardino e corre verticale al palazzo. Qui l'acqua spiccia a piovente salice, e là un grosso getto esce impetuoso dalla testa di marmoreo fanciullo, ed a mezzo di preparati ordigni si foggia a ventaglio, a sole irradiato, a piuma, a ombrello e ad altre gentili maniere, con tal forza che ti sostiene, se vuoi, una grossa palla d'avorio all'altezza d'un metro e mezzo (A. Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, Padova 1862, pp. 193-194).

Grazie dunque al *genius loci*, da cui ha tratto ispirazione il suo anonimo progettista, il giardino di Valsanzibio ci parla ancora di Diana, la Grande Dea che noi oggi possiamo assumere come simbolo del paesaggio euganeo.

Il giardino, così come lo vediamo oggi, è il risultato di varie trasformazioni attuate nel XIX secolo. Nel 1805, alla morte di Contarina, ultima discendente dei Barbarigo, il complesso passa ai Michiel, nel 1842 a Lodovico Martinengo e quindi al figlio Leopardo. I Martinengo apportano vari cambiamenti al sito, per conformarlo al gusto paesaggistico; in molte zone si abbandona l'impostazione formale e si introducono piante esotiche che, crescendo liberamente, interrompono le visuali, impedendo così, a chi osservi il giardino dalla villa, di abbracciarlo con un solo colpo d'occhio, come previsto nella strutturazione originaria.

Descrivendo il giardino di Valsanzibio nella citata *Guida di Padova*, Andrea Cittadella Vigodarzere (fautore dello stile informale), pur condannando il "capric-

La statua del Tempo.



Fontana della pila, all'incrocio dei due assi del giardino.

cioso secento" che imprigiona l'acqua nei marmi e sforma gli alberi con le forbici, ammette però che, "così fatte depravazioni", non tolgono a questo luogo la bellezza conferitagli "dalle copiose fontane, dalle fitte ombre e dalla varietà degli ornamenti".

In linea con i canoni estetici dell'epoca, i Martinengo vogliono fondere il giardino con il paesaggio delle circostanti coltivazioni, "l'utile al dolce maritando". I colli all'intorno, un tempo boscosi, vengono "domesticati" – grazie a una serie di terrazzamenti per la coltivazione dell'ulivo – così da riprendere, nella loro ordinata ripartizione, le linee regolari del sottostante giardino all'italiana. Tale impresa di elaborazione paesistica è descritta in *Valsanzibio. Epistola dell'ab. Barbieri al conte Antonio Martinengo* (Padova, 1847):

Qui la grand'opra fa di sé tal mostra,
Ch'altra e siffatta, non sarà, mi credo,
Che ne la vinca, o la pareggi. Il monte
Veggio, che a piani molti e paralleli
Intagliato è così, che ti rassembra
Gradinato a scaglioni, e quasi a foggia
Di teatro salir: Qui dunque in grembo
A buon pane di terra, in ampia fossa,
Come in suo letto soffice s'accoglie,
L'ulivo, che in que' sassi aprichi il mite
Ingegno coce, e fa più dolce il frutto.

Delle fonti ottocentesche (A. Bocchi, *Alcuni giorni ai colli Euganei*, Padova 1830; A. Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, Padova 1862) fanno riferimento a una serie di elementi ora scomparsi dal giardino Barbarigo che risultava circondato da una folta arcata di carpini e dotato di un castello, un palazzo, torri, sale, stanze pure di carpini. Sul lato opposto di quella dei conigli era sistemata l'isola delle tortorelle; nel giardino si trovavano inoltre grandiose serre di agrumi e aiuole di fiori svariati.

Il complesso, ereditato dai Donà dalle Rose, viene acquistato nel 1930 da Anita Pizzoni Ardemani. Si deve all'attuale proprietario, Fabio Pizzoni Ardemani, l'accurato lavoro di restauro che ha nuovamente reso leggibile uno dei nostri giardini più belli, ripristinando anche i giochi d'acqua, rimasti asciutti per decenni. □

Per un approfondimento sul giardino di villa Barbarigo, rimando al mio libro *I giardini di Reitia. Storia e tipologie dei giardini del Parco dei Colli Euganei*, Quaderni di educazione ambientale del Parco regionale dei Colli Euganei, VI, Grafica Atestina, Este 1998, e alla bibliografia ivi segnalata.

MONUMENTI DA SALVARE NEL PADOVANO

ALBERTO MORO

È il titolo di una mostra itinerante promossa dalla Delegazione di Padova del Fondo per l'Ambiente Italiano (FAI). Le finalità della benemerita Fondazione, sorta per tutelare il nostro patrimonio culturale e per la gestione di alcune delle sue più significative realtà.

Nel Settembre scorso, alla presenza del presidente della repubblica, è stata consegnata al Fondo per l'Ambiente Italiano la settecentesca Villa Menafoglio Litta Panza, situata a Varese, all'interno di uno splendido parco. Nel prestigioso complesso monumentale è collocata, tra l'altro, un'importante collezione di arte americana contemporanea.

Nel prossimo autunno, in Sicilia, il FAI porterà a termine, per incarico della Regione e in accordo con lo Stato italiano, il recupero naturalistico ambientale della Valle dei Templi.

Due eventi, dai quali appare il concreto impegno operativo messo in atto dalla predetta Fondazione al fine di concorrere alla conservazione dell'eccezionale patrimonio culturale esistente in Italia.

Il FAI è infatti una Fondazione privata senza scopo di lucro, riconosciuta dallo Stato, che opera a livello nazionale acquisendo e restaurando beni monumentali, storico-artistici e ambientali per aprirli al pubblico e per farne sede di numerose manifestazioni culturali.

La Fondazione agisce sul territorio a mezzo di Delegazioni le quali, con spirito volontaristico, si adoperano per farla conoscere e per raccogliere adesioni e fondi da destinare alla gestione dei beni che le sono pervenuti prevalentemente per donazione, eredità o comodato.

In tal modo, in venticinque anni di attività, è stato costituito il più rilevante complesso di beni di proprietà privata in Italia, complesso che comprende castelli come quello della Manta, nell'omonimo paese presso Cuneo, di Masino, vicino ad Ivrea, di Avio, nel Trentino, di Rivalta, nel piacentino, di Grumello, in Valtellina; dimore sfarzose come la villa del Balbianello a Lenno, sul lago di Como, e le ville varesine Porta Bozzolo a Casalzuigno e Litta Panza Menafoglio; e ancora il Monastero di Torba a Gornate Olona, l'Abbazia di San Fruttuoso a Camogli, la Baia di Ieranto, a sud di Napoli...

Altre operazioni immobiliari hanno riguardato l'acquisto di prestigiose collezioni di opere d'arte, nonché di immobili meno rilevanti e tuttavia caratteristici in relazione ad un sito o ad un'epoca: tra questi, un piccolissimo teatro, costruito dagli abitanti di un borgo tra le montagne della Lucchesia e la più antica bottega da barbiere di Genova.

Il prossimo obiettivo, per il cui raggiungimento la

Delegazione di Padova si sta particolarmente impegnando, in accordo con le altre delegazioni operanti nella Regione, riguarda l'acquisizione di una villa veneta di rilevante interesse storico, architettonico, paesaggistico. L'attenzione sembra essersi rivolta in particolare sopra una prestigiosa villa del padovano.

Anche in tale prospettiva, e naturalmente con l'obiettivo di far conoscere ed apprezzare il ruolo finora svolto dal FAI, la Delegazione di Padova nello scorso anno ha elaborato ed avviato un progetto culturale tendente ad evidenziare situazioni di rischio e di degrado riguardanti ville ed altri complessi monumentali nel nostro territorio.

L'iniziativa – denominata “Monumenti da salvare nel padovano” – è stata resa possibile per l'appoggio della Provincia di Padova e per la collaborazione di numerose amministrazioni comunali. Il programma si è sviluppato attraverso una prima fase, costituita da conferenze informative sugli immobili prescelti nei comuni aderenti, mentre la seconda fase è stata attuata attraverso una mostra itinerante che ha illustrato la documentazione raccolta, mettendo a frutto le indicazioni emerse nel ciclo di convegni in precedenza effettuati. Oltre ad una diffusa sensibilizzazione dell'opinione pubblica locale sull'importanza dei beni situati nei rispettivi territori, è stato possibile, in accordo con le amministrazioni dei comuni interessati, fare il punto sullo stato manutentivo e sulle caratteristiche del degrado, nonché sulle concrete possibilità di recupero e destinazione.

I “monumenti da salvare” individuati nella nostra provincia e fatti oggetto della mostra (si tratta ovviamente di una campionatura meramente indicativa, a macchia di leopardo, che abbraccia situazioni diverse per tipologia, epoca e pregio artistico e documentario) sono: le ville Correr a Casale Scodosia, Draghi a Montegrotto, Baglioni a Massanzago; palazzo Gradenigo a Piove di Sacco e il palazzo del Capitano, compreso nella cinta muraria di Cittadella; la Chiesa del Carmine ad Este e di Santo Stefano a Monselice, e infine l'oratorio di S. Maria in Volparo, vicino a Legnaro.

Prossimamente, in una riunione conclusiva della manifestazione presso la Provincia di Padova, si farà il punto sulle concrete prospettive di finanziamento degli interventi, sulla base degli elaborati progettuali redatti dagli Enti e dai privati proprietari dei beni, valutando le concrete possibilità di reperimento dei fondi necessari.



Villa Correr a Casale di Scodosia. Il restauro riguarda anche l'adeguamento degli impianti tecnologici.

Essere aderenti al FAI significa partecipare ad iniziative concrete per la salvaguardia del nostro patrimonio artistico-culturale, a fianco di quanti hanno la responsabilità del possesso di un bene, la cui conservazione non può non essere considerata di comune interesse.

Proprio allo scopo di richiamare l'attenzione degli italiani, e specie di chi risiede nei pressi, su immobili poco conosciuti e frequentati, vengono organizzate ogni anno le giornate FAI di Primavera. In circa 150 città, grandi e piccole, quest'anno sono stati resi accessibili al pubblico oltre 320 monumenti, permettendo a tutti di visitare e di scoprire luoghi trascurati e atmosfere spesso dimenticate. E questo grazie all'impegno

di oltre 3500 volontari, una parte dei circa 50.000 aderenti al FAI.

La realtà del FAI, che continua sempre più ad espandersi, è stata resa possibile dalla generosità di molte persone che hanno voluto legare la memoria della propria famiglia ad una fondazione con finalità di interesse collettivo; d'altra parte il FAI non potrebbe portare avanti questa splendida "avventura" senza la disponibilità e il sostegno di ogni aderente. □

La segreteria della Delegazione di Padova è aperta dalle 17 alle 19 di ogni Giovedì, in via Roma 71 (presso la sede dell'A.N.L.A., tel. 049 654488).

Palazzo Gradenigo a Piove di Sacco. Ha bisogno di interventi urgenti per la conservazione dell'eccezionale ciclo di affreschi.



DIMORE STORICHE DA SALVARE

ALBERTO LONIGO

*Le finalità dell'Associazione Dimore Storiche Italiane (A.D.S.I.),
da oltre un ventennio attiva nel Veneto, promotrice di una mostra fotografica
aperta a Padova nel mese di maggio.*

Dal 12 al 26 maggio nella splendida cornice dell'Oratorio di San Rocco è stata ospitata la mostra fotografica "Ville e palazzi veneti in abbandono", comprendente una settantina di opere fotografiche, in bianco e nero e a colori, che riprendevano scorci, particolari, vedute interne ed esterne delle dimore storiche venete in stato di degrado.

Le fotografie in mostra sono state selezionate tra le molte che hanno partecipato all'omonimo concorso fotografico nazionale proposto dalla sezione veneta dell'Associazione Dimore Storiche Italiane (ADSI), e realizzato grazie ai contributi dell'Assessorato alla cultura del Comune di Padova e dell'Istituto regionale per le Ville venete.

Il concorso e la mostra intendevano sensibilizzare l'attenzione su quella consistente fetta di patrimonio artistico-culturale - le dimore storiche - affidate alla cura e all'interesse dei proprietari. Un immenso tesoro culturale che rischia il completo deterioramento se non intervengono adeguate politiche culturali, finanziarie, fiscali e conservative.

L'Associazione Dimore Storiche Italiane (membro dell'Union of European Historic Houses Association), si è costituita nel 1973 per riunire e rappresentare i proprietari privati di edifici assoggettati a vincolo artistico (50 mila realtà in Italia, 5 mila nel Veneto) che desiderano cooperare alla salvaguardia di questa importante parte del patrimonio culturale italiano.

Un patrimonio privato di indiscusso interesse pubblico, portatore di valori culturali e tradizionali unici, preziosa documentazione storica di epoche passate. Si tratta di dimore patrizie, cappelle gentilizie, costruzioni rustiche e cittadine di elevato pregio, ma anche di ville, castelli, parchi e giardini. Realtà architettoniche preziose che si accompagnano ad altrettanto pregiate opere d'arte conservate all'interno: quadri, affreschi, statue, collezioni, arredamenti. Strutture che per il fatto stesso di essere "vincolate" necessitano di adeguati e specifici procedimenti per eventuali interventi di restauro e recupero e che vedono i proprietari poco "aiutati" e sostenuti dallo Stato.

L'Associazione Dimore Storiche Italiane si adopera quindi moltissimo, unitamente ad altre associazioni a carattere regionale e nazionale, per aumentare la conoscenza e favorire la tutela di questi edifici, nonché per sensibilizzare l'opinione pubblica sull'importanza culturale, storica e artistica che essi racchiudono.

Il concetto di base deve essere che chi possiede questi beni ha un ruolo importante e oneroso nei confronti di tutta la comunità, in quanto è custode di una parte della nostra storia che non si deve trascurare o disperdere.

Partendo da questo presupposto, che comincia ad essere accettato e condiviso da molti, così come lo è da sempre in tanti altri paesi europei, si capisce che solo coinvolgendo i privati in questa gigantesca opera di conservazione, valorizzazione ed utilizzo si potranno ottenere dei risultati soddisfacenti.

Per opporsi a tanto scempio sono sorte e si sono battute per decenni, varie associazioni e raggruppamenti di cittadini, consci del problema e desiderosi di diverse e più lungimiranti politiche. Tra queste l'A.D.S.I. che rappresenta i proprietari di edifici artistici portatori di un interesse che riguarda tutta la comunità nazionale. Si tratta di una vastissima parte del patrimonio artistico nazionale, di beni diversi tra loro, contenitori di valori culturali non rinvenibili in analoghi edifici in mano pubblica e, soprattutto, dell'elemento maggiormente caratterizzante il patrimonio culturale italiano rispetto a quelli stranieri, proprio per la molteplicità delle esperienze storiche che hanno generato tali beni.

La concentrazione di beni culturali, caratteristica dell'Italia, rispetto agli altri paesi europei, non è infatti solamente dovuta ai beni archeologici, ai castelli, alle fortezze o alle grandi residenze urbane e di campagna, ma soprattutto alle dimore patrizie minori, alle cappelle gentilizie, alle costruzioni, rustiche e cittadine di elevato pregio architettonico.

E la vastità di questi beni, frutto della particolare storia del paese, ricco di realtà locali e municipali, per grandissima parte tuttora di proprietà privata, che ne marca la differenza da altre nazioni e ne costituisce la ricchezza.

È indubbio, e la situazione attuale lo dimostra, che lo stato non può riuscire a gestire in prima persona il patrimonio artistico data la vastità dello stesso che, come sappiamo, rappresenta larga parte dell'intero patrimonio mondiale.

Probabilmente in quest'ottica vi fu l'emanazione nel 1982 della legge 612 che aveva la funzione concreta di incentivare i proprietari di edifici artistici, attraverso consistenti detrazioni fiscali, al restauro ed alla conservazione degli stessi, e la conseguenza positiva fu un incremento degli interventi, fino a giungere ad un totale di 660 miliardi nel decennio successivo per lavori riguardanti immobili e giardini storici.

Purtroppo dal 1992 ci fu un'improvvisa inversione di tendenza, in quanto una nuova legge veniva a ridimensionare drasticamente le agevolazioni previste, e quindi i proprietari non erano per nulla invogliati ad interventi che nella gran parte dei casi venivano effettuati solo per necessità inderogabili.

Publicando nel 1999 un interessante "Libro bianco" sui problemi delle dimore storiche private a cui ci siamo rifatti, l'A.D.S.I. sottolineava che pure le sponsorizzazioni non sono assolutamente sufficienti a coprire l'impegno, ma semmai ad assicurare il recupero isolato di alcuni edifici di particolare notorietà, quasi sempre collocati in zone urbane.

La situazione è aggravata, si ribadiva, dalla generale mancanza di una cultura inerente la gestione di un patrimonio artistico. Eppure una simile cultura è indispensabile per evitare un uso del bene che non tenga conto della sua innata fragilità e deperibilità, dei costi insiti nella sua conservazione, che consideri i beni culturali non solamente come oggetti suscettibili di produrre un reddito, ma anche come un mezzo di elevazione dello spirito.

Proprio per stimolare un dibattito sul problema ed evidenziare in modo palpabile lo stato di degrado del nostro patrimonio artistico la Sezione Veneto dell'A.D.S.I. ha deciso di organizzare un Concorso Fotografico dal titolo "Ville e Palazzi Veneti in abbandono".

Tale Concorso, che si è tradotto in una Mostra di fotografia aperta presso l'Oratorio di San Rocco, messo a disposizione dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Padova, è stato realizzato con l'aiuto dell'Istituto per le Ville Venete e della Provincia di Padova.

Benché l'obiettivo primario sia la documentazione del degrado di ville e palazzi, è stato considerato fondamentale anche l'aspetto artistico delle opere presentate da numerosissimi concorrenti, che hanno tutte raggiunto un ottimo livello, rendendo arduo il lavoro della Giuria.

Questa iniziativa peraltro, che si vorrebbe ripetere in altre città nei prossimi anni, si inserisce tra molte similari che si stanno sviluppando in tutto il Veneto. Il problema della conservazione dei Beni Artistici viene analizzato da angolazioni diverse, e questo non può far altro che piacere per coloro che hanno a cuore la salvaguardia del nostro passato, vivendolo quasi come una missione.

La speranza a tutt'oggi è che la classe politica e dirigenziale imbocchi una strada di collaborazione tra pubblico e privato, legiferando ed attivando dei meccani-



Villa in abbandono in località Vò vecchio. Foto di Alberto Cortez.

smi che, come sta peraltro facendo la Regione Veneto e l'Istituto Regionale per le Ville Venete, siano di impulso a restaurare, riutilizzare, conoscere e far visitare stupende ville, palazzi, castelli.

A conferma dell'utilità e della necessità di leggi in tal senso, l'Associazione Dimore Storiche Italiane ha eseguito nel 1993 un'indagine statistica fra i propri soci, dalla quale si rileva che, a fronte di una detrazione fiscale per lavori, lo Stato aveva un ritorno superiore del 10%, senza considerare il vantaggio in termini di occupazione e di impulso alla formazione nel settore artigianale del restauro nonché nel campo del turismo.

Il patrimonio artistico italiano è un giacimento a cielo aperto, che attende semplicemente che ci si accorga delle sue grandissime potenzialità artistiche e culturali, ma anche economiche, che interventi legislativi mirati potrebbero facilmente attivare. Questo si augurano tutte le persone che credono nella funzione educativa dell'arte e nell'importanza di conservare quel patrimonio del passato che tanto ci viene invidiato, per trasmetterlo ai nostri figli e per onorare chi ci ha preceduto. □

Un'immagine emblematica del degrado del nostro patrimonio artistico documentato nella mostra di Padova. Foto di Enrico Campana.



LA CROCIFISSIONE DI STEFANO DELL'ARZERE NELL'ORATORIO DI S. BOVO

CLAUDIA ZANNINI MENEGHETTI

Si confronta l'affresco, recentemente restaurato, con la grande pala raffigurante il medesimo soggetto che l'artista dipinse nello stesso periodo la chiesa di S. Giovanni da Verdara, ora conservata nel Museo civico di Padova

Non tutti i Padovani, forse, sanno che esiste in città un Oratorio dedicato a S. Bovo. Si tratta di una delle tante "scolette" erette da confraternite di laici dediti alla preghiera, all'insegnamento della dottrina e alle opere caritative. Specialmente nel '500 in esse lavorarono assiduamente, spesso in collaborazione, artisti locali come Domenico Campagnola e Stefano dell'Arzere. Nel nostro caso, oltre ad essi, compaiono anche pittori giunti più da lontano, come Sebastiano Florigerio e, secondo la critica più recente, Lambert Sustris.

L'Oratorio è poco noto anche perché non facilmente accessibile: la sala affrescata del capitolo si trova infatti sopra al Patronato del Torresino (nella via omonima, al n. 1), ed è utilizzata come sala-prove dall'Orchestra di Padova e del Veneto. È possibile comunque visitarla su richiesta, compatibilmente con le esigenze dell'Orchestra.

L'edificio, ricostruito nel 1908 identico a quello quattrocentesco, a poca distanza dal sito originale, che era all'angolo fra Via Memmo e Via Seminario, ospita al primo piano gli affreschi superstiti, staccati con una tecnica non certo sofisticata come quelle di oggi. Solo alcuni di essi erano stati restaurati, negli anni '60, e rinfrescati nel '76 per la mostra "Dopo Mantegna". Il restauro effettuato nel 1998 da Enrichetta Emo, promosso dall'ingegner Carrisi per onorare la memoria della moglie, ne ha reso finalmente leggibili alcuni altri.

Tra di essi è degna di particolare interesse la Crocifissione di Stefano dell'Arzere.

Quest'affresco, pur presentando vaste lacune, offre particolari di grande bellezza, e sicuramente risulterà un tassello utile a rendere più completa la conoscenza della pittura padovana del '500. Esso mostra infatti una sorprendente somiglianza con la grande pala, firmata, che Stefano eseguì per la chiesa di S. Giovanni da Verdara nello stesso periodo, il sesto decennio del '500, ora esposta al Museo Civico, (dove era giunta nel 1866). Le analogie sono tali che l'affresco di S. Bovo si può comprendere e gustare molto meglio proprio accostandogli una riproduzione fotografica di questa pala, che suggerisce come esso doveva apparire nella sua integrità.

L'impostazione della scena è identica, pur essendo la

pala più sviluppata in senso verticale. Questa differenza fa sì che a S. Bovo la parte alta, con il cielo e le tre figure in croce, risulti meno ampia e meno separata dalla parte bassa, caratteristica che viene accentuata dalla distribuzione del colore (nella pala si addensa quasi tutto in basso, mentre nella zona superiore prevalgono tonalità chiare e luminose; a S. Bovo queste caratteristiche quasi scompaiono). Gestì, figure, disposizione di alcuni particolari, tutto, nell'affresco, risulta come compresso, nella pala più slanciato e verticale.

Ma vediamo le analogie, che balzano subito all'occhio con la massima evidenza.

Strettissima la somiglianza della figura del ladrone a destra del Cristo: uguali la posizione, l'atteggiamento. Solo la veste è diversa: nell'affresco, una fascia rossa sui fianchi e una corta blusa gialla, lacerata, su una camicia bianca, mentre nella pala il torace è nudo, e bianca è la fascia sui fianchi, come un lembo di veste che pende, agitata dal vento, dietro la croce.

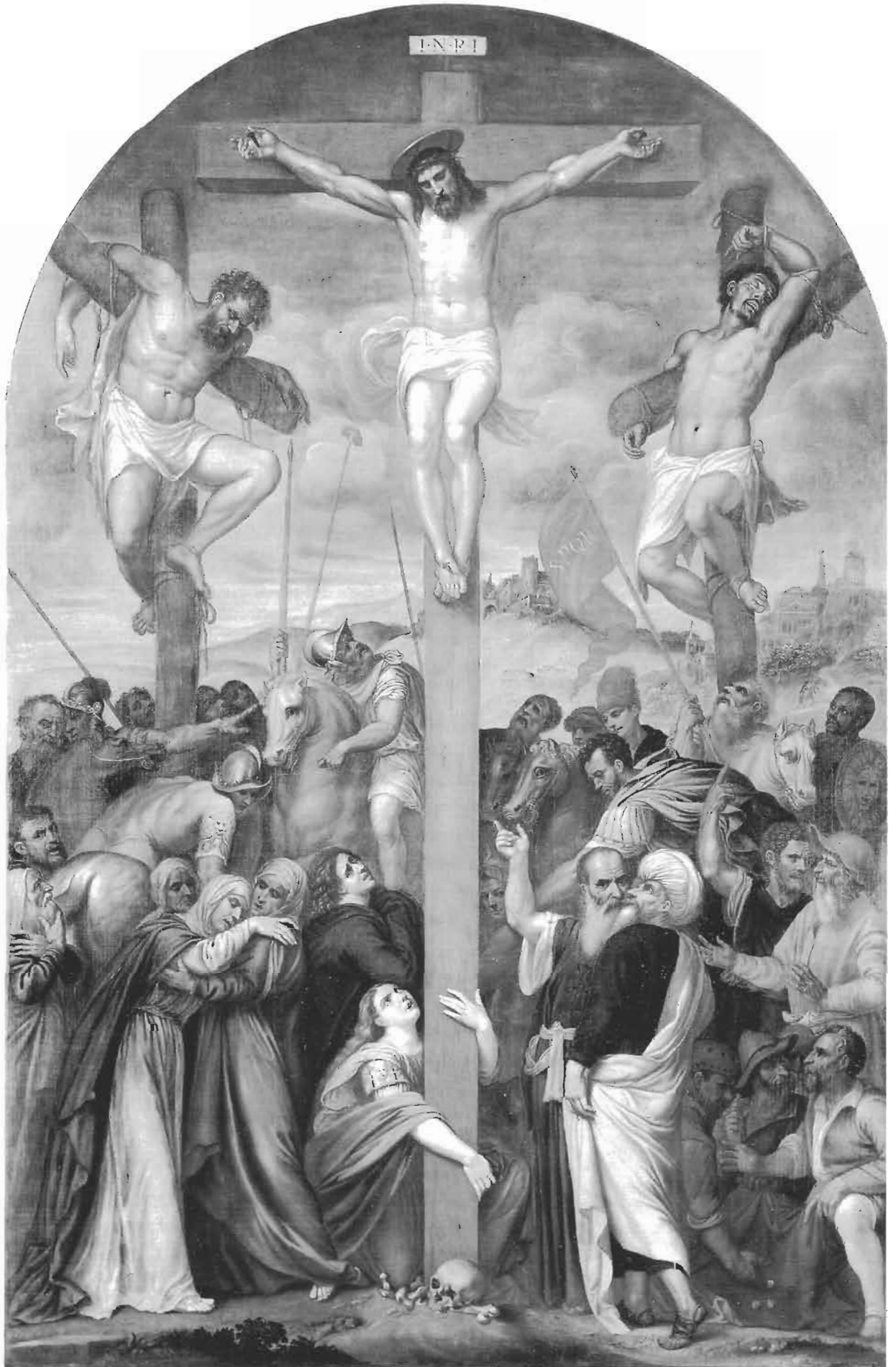
Molto simile il Cristo: uguale il particolare del perizoma svolazzante (lievemente sfumato di violetto a S. Bovo, bianco nella pala); le braccia sono appena più distese nel nostro Oratorio, dove la scena ha più spazio per svilupparsi in larghezza.

Identico, anche nei colori, il gruppo delle Pie Donne abbracciate, anche se nella pala è evidentemente più accurata l'esecuzione dei volti e delle vesti; come nel resto della scena, le figure hanno un maggiore slancio verticale.

Molto simili il muso del cavallo, la parte visibile del guerriero con l'elmo e la lancia, più inclinata nell'affresco.

Qualche particolare dietro al gruppo delle Pie Donne appare diverso (come la lancia con la spugna, in posizione un po' mutata); ma anche alcuni frammenti di colore in primo piano, ai piedi della croce e a destra, suggeriscono l'ipotesi di altre analogie che purtroppo non potranno mai essere verificate.

La scena della Crocifissione è l'ultima delle tre (Cristo incontra la Veronica, Cristo inchiodato alla croce, Crocifissione) realizzate per l'Oratorio di S. Bovo da Stefano dell'Arzere nel quinto decennio del Cinquecento, quando il pittore si è appena sganciato



La pala di Stefano dell'Arzere al Museo civico. Alla pagina seguente, l'affresco restaurato nell'oratorio di S. Bovo.

dall'ingombrante tutela del capo-bottega Campagnola (a fianco del quale aveva lavorato, seguendo un percorso parallelo, fin dalla seconda metà degli anni '30), tanto da ricevere, ormai libero, l'incarico di ritrarre il committente nel primo riquadro, in cui appare l'incontro di Cristo con la Veronica¹.

Per quanto riguarda la seconda scena, che raffigura Cristo inchiodato alla croce, già erano stati rilevati dal Lucco gli stretti legami con la pala di S. Giovanni da Verdara (la città sullo sfondo quasi identica, il corteo degli armigeri)².

In questa grande, bellissima pala e nelle altre opere realizzate da Stefano nel sesto decennio del '500, gli studiosi rilevano il persistere di influssi manieristici del Porta accanto a quelli delle novità che si manifestano in quel periodo a Venezia. Come osserva la Saccomani³, già nel '700 De Lazara e Brandolese consideravano quest'opera "dell'ultima e migliore maniera di Stefano" e ne avevano rilevato la novità rispetto al passato. Infatti la studiosa sottolinea uno scostarsi dalla produzione precedente nel "mutamento della scala cromatica, giocata sui toni freddi del grigio, verde e giallo e nella luce livida che colpisce gli incarnati..." come nella composizione, non del tutto organica, con l'intreccio dei corpi degli astanti sullo sfondo del paesaggio. Successivamente la Saccomani, come Lucco, accosta a questo dipinto il Cristo inchiodato di S. Bovo, definendolo "ancora per certi versi assimilabile stilisticamente" ad esso. Mi sembra che questo valga ancor di più per la Crocifissione appena restaurata.

Il confronto tra i due dipinti, per quanto è consentito

dallo stato di conservazione dell'affresco di S. Bovo, evidenzia che la pala è senza dubbio un'opera di maggiore impegno, come è logico, data la destinazione. Pur tenendo conto del deperimento dell'affresco, mi pare che la maggior finezza dell'esecuzione della pala sia indiscutibile. Essa appare, per la sua stessa forma, protesa verso l'alto, più imponente, più raffinata e aristocratica. Il biancore delle vesti e delle carni del Cristo e dei ladroni, lo sfondo ampio del cielo, velato di nubi luminose dai toni bianco-grigio di perla, creano una zona di luce nella parte alta del dipinto, che si contrappone a quella densamente colorata, in basso, che sfuma nella lontananza del paesaggio. Cielo e terra appaiono come contrapposti.

La scena di S. Bovo, per quel poco che è ancora visibile, appare più quotidiana, più semplice. Le donne, avviluppate nel dolente abbraccio, sembrano più dimesse, popolane, in confronto a quelle della pala, così eleganti, nelle pieghe avvolgenti delle vesti, con quello slancio verticale di sapore manieristico: a S. Bovo siamo davanti a una pittura più rude, essenziale.

È bellissimo il particolare, intensamente drammatico, del ladrone avvinghiato ai bracci della croce in uno spasmodico tentativo di reggersi per respirare; la gamba, puntellata sul legno, appare ancora più contratta di quella corrispondente della pala. La pelle scurita dal sole, i colori vivaci della veste, una veste più "data" e vera del perizoma bianco senza tempo, rendono il ladrone più umano, sanguigno, mentre il bianco luminoso dei perizomi, il pallore delle nudità, fanno apparire meno terrestre e più eroica l'immagine del Cristo e dei ladroni della pala. Anche la fascia che cinge i fianchi del Cristo è colorata, tendente al violetto. Sembra essere insomma, se non è azzardato, considerata la perdita del paesaggio e di quasi tutta la metà destra dell'affresco, non essere così netta, nel nostro Oratorio, la contrapposizione fra la parte alta, anch'essa ricca di colore, e quella terrestre della scena.

I devoti confratelli di S. Maria del Pianto (la venerazione di S. Bovo si aggiungerà probabilmente nella prima metà del '600) dovevano certo sentirsi profondamente toccati e coinvolti da una rappresentazione della Passione così carnale, terragna, vicina alla loro quotidianità.

□



1) F. Cessi, *Ancora sui restauri degli affreschi dell'Oratorio di S. Bovo*, "Padova e la sua provincia", 10, 1961, p.10.

2) M. Lucco, *Il Cinquecento in Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza, 1984, p. 158.

3) E. Saccomani, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano, 1996, p. 599.

ANTONIO BERTOLLI “RIPARATORE” DI AFFRESCHI

LISA MORELLO

L'attività padovana del pittore-restauratore Antonio Bertolli, esaminata nel contesto della politica di tutela dei monumenti a Padova nell'ultimo trentennio dell'Ottocento.

Il sig. Bertolli, per capacità distinta, per illibata onestà e per vero sentimento dell'arte, di che io stesso ebbi prova indubbia in non poche occasioni, riesce l'uomo eminentemente adatto a questo importantissimo ufficio. Così Andrea Gloria, in una lettera inedita datata 9 dicembre 1880¹, esprime il clima di stima ed ammirazione che si era creato attorno all'attività di questo instancabile restauratore.

Pittore padovano, formatosi artisticamente in ambito locale, il Bertolli diventa, fra il 1872 e il 1902, il più celebre e attivo 'riparatore' di affreschi della sua città, a servizio non solo della Commissione Conservatrice locale, ma anche del Ministero della Pubblica Istruzione, che lo occupò in importanti e prestigiosi cantieri del nord Italia. La ricostruzione delle vicende relative ai suoi numerosissimi interventi, che in questa sede non possono essere trattati dettagliatamente, si deve ad un'approfondita ricerca d'archivio, che mi ha permesso di aggiungere elementi importanti alla storia conservativa di molte opere d'arte esistenti a Padova, con interessanti notizie sulle metodologie d'intervento e sui criteri che guidavano i cosiddetti 'esperti d'arte' nella scelta dei monumenti più meritevoli di essere conservati².

L'atteggiamento che il XX secolo ha riservato alla controversa figura del restauratore ottocentesco, spesso liquidato come "ciarlatano" totalmente irrispettoso delle opere affidategli, merita di essere ridiscusso, ed è propria degli ultimi anni la tendenza a riabilitarne l'immagine, grazie anche ad un approccio più approfondito sia sul piano storico-critico che su quello documentario.

Subito è importante sottolineare come questo tanto bistrattato professionista non fosse poi così libero di agire, contrariamente a quanto si è portati a credere, ma che, operando all'interno di strutture locali organizzate, si trovasse spesso a dover sottostare a rigidi regolamenti, sia municipali, che, in un secondo tempo, ministeriali.

Il problema del restauro a Padova nell'ultimo trentennio dell'Ottocento si inserisce, quindi, in una complessa rete di avvenimenti, legati in parte al lungo e travagliato processo, cominciato all'indomani dell'Unificazione, che portò solo nel 1902 al varo di una legge

di tutela dei monumenti, e in parte al vivace clima culturale che si era instaurato a Padova in quegli anni, grazie alla presenza di personalità come Giovan Battista Cavalcaselle, Pietro Selvatico e Andrea Gloria³.

La nascita del "servizio" di tutela dei monumenti in Italia deve senza dubbio moltissimo anche all'esperienza dei numerosi ed eterogenei organismi locali che, nel periodo successivo alla Restaurazione, si organizzarono autonomamente in molte città della Penisola. A Padova, ad esempio, come reazione all'immobilismo austriaco, nel 1818 venne istituita la *Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti e Antichità* che iniziò ad operare solo quando la Delegazione Provinciale, con il decreto del 7 marzo 1829, ne approvò il regolamento. Tuttavia, l'efficacia di questa struttura si dimostrò piuttosto blanda, sia per la lentezza con cui si prendevano i provvedimenti, sia per la mancanza di fondi che limitava qualsiasi iniziativa.

L'indifferenza austriaca di fronte a questa materia durò fino al 1850, quando, sul finire di quell'anno, il Governo di Vienna istituì la *Imperiale e Regia Commissione Centrale per lo studio e la conservazione dei monumenti artistici e storici*, sull'esempio della *Commission* francese. A tre anni dalla sua costituzione, nel 1853, venne emanato un regolamento che, organizzando l'attività di una fitta rete di conservatori, venne a rappresentare, se pure ad uno stato ancora embrionale, un tentativo di fornire una normativa per il restauro dei monumenti.

Se a questi presupposti si unisce anche la presenza in quegli anni a Padova di uomini come Pietro Selvatico, che rappresentava, nell'arretrato panorama storico-artistico italiano, l'esempio più aggiornato e più vicino ai nuovi fermenti d'oltralpe, e di Giovan Battista Cavalcaselle, viaggiatore e conoscitore 'europeo', attento ai problemi relativi alla conservazione e al restauro, è facile capire come proprio in questa città si venisse ad istituire l'esempio più evoluto ed interessante di struttura periferica per la tutela dei monumenti.

Discostandosi dal prototipo che si stava diffondendo nel resto del Paese⁴, il complesso modello padovano rappresentò il punto più alto di concretizzazione di quella duplice esigenza che stava alla base della nasci-



Girolamo dal Santo, la Deposizione: affresco proveniente dall'ex convento di Santa Giustina staccato dal Bertolli nel 1886. È interessante sia perché sono ben evidenti i segni del "distacco a pezzi", sia perché si tratta di un intervento finora mai datato.

ta e della proliferazione degli organismi periferici: l'acquisizione di tutte le conoscenze sui monumenti e sulle opere d'arte della provincia, indispensabili per un'efficace azione di consulenza verso gli organi centrali dello Stato competenti, e, contemporaneamente, la configurazione di una struttura dotata di tutte le conoscenze tecniche, di autorità scientifica e di mezzi concreti per intervenire direttamente nella valorizzazione del patrimonio storico-artistico della provincia.

Ideata nel 1867 da Pietro Selvatico, con il sostegno del direttore del Museo Civico Andrea Gloria, entrambi già attivi nella vecchia Commissione Consultiva, la nuova *Commissione Provinciale Conservatrice dei Pubblici Monumenti*, che operò autonomamente fino al 1876⁵, nasceva principalmente dalla necessità, più volte espressa dai due autorevoli membri, di riordinare questo organismo su basi più efficaci, in particolare dotandolo della facoltà deliberante. Senza la possibilità di poter prendere decisioni, infatti, la Commissione era assolutamente impotente di fronte alle numerose emergenze che le opere d'arte cittadine manifestavano e questo consentiva ai privati o alle fabbricere di gestire

a modo loro la conservazione delle opere. Mai gli organismi preunitari erano stati dotati di un fondo annuo per affrontare le urgenze e mai ci si era davvero impegnati per impedire la dispersione del copioso patrimonio artistico che sempre più andava a rimpinguare le gallerie e le collezioni private d'Europa. Questo tema delicato era stato affrontato anche dal Cavalcaselle nell'opuscolo che il celebre *connoisseur* inviò al Ministero nel 1862 e che pubblicò nel 1863 nella "Rivista dei Comuni italiani", dove, con lucidità e competenza, propose metodologie d'intervento nel settore della tutela artistica, che interessavano prioritariamente il catalogo delle opere d'arte, il riordinamento dei musei e la normativa sulla conservazione e il restauro. La presenza del Cavalcaselle a Padova⁶ prima e dopo i suoi incarichi ministeriali fu senz'altro uno stimolo positivo per l'ambiente artistico cittadino e le sue istanze innovatrici in materia di tutela furono totalmente appoggiate da Pietro Selvatico, che ne fece la base ideologica della *Commissione Provinciale Conservatrice dei Pubblici Monumenti*. Il nuovo organismo trovò la sua sede nel Museo Civico cittadino; si dotò di uno "Statuto" che conteneva tutte le disposizioni relative all'organizzazione, al controllo, alla catalogazione e al restauro, nonché si impose di pubblicare su un giornale locale, al termine di ogni anno di attività, una dettagliata relazione di tutti i progetti e gli interventi realizzati dalla Commissione⁷. Leggendo la *Relazione* del 1868 pubblicata sul "Giornale di Padova" nel gennaio dell'anno seguente⁸, è interessante notare l'appendice posta in calce, con le *Norme fondamentali che dovevano servire da guida alla Commissione nel fissare e nel vegliare i restauri dei monumenti pubblici posti sotto la sua giurisdizione*. In dieci punti sono ribaditi i concetti fondamentali sostenuti dalla nuova Commissione, in particolare il principio del rispetto dell'originale che non doveva mai essere pregiudicato da restauri troppo invasivi; mentre, se il monumento si fosse mostrato "...così malconco da non essere possibile il farvi riparazioni le quali valgano ad arrestarne la rovina senza tramutarlo, la Commissione dovrà dichiararlo, non restaurabile".

Inoltre, fondamentale era applicare norme diverse a seconda del manufatto artistico da restaurare, fosse questo un edificio, una statua o una pittura. I restauri da effettuarsi sui dipinti erano considerati i più difficili e i più rischiosi, in particolare quando si trattava di pitture murali, per l'estrema delicatezza delle superfici e soprattutto per i metodi d'intervento, che dovevano attenersi a precisi modelli di riferimento: per il trattamento delle lacune era prevista l'integrazione "in tinta neutra", secondo l'esempio, lodato dal Selvatico, del restauro di Ernst Forster sugli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio⁹, mentre per il consolidamento degli intonaci, si dovevano adottare i metodi collaudati dal celebre restauratore pisano Guglielmo Botti¹⁰. L'ammirazione e la fiducia riposta dal Selvatico nei metodi impiegati dal Botti, si spiega anche con il consenso che questo restauratore aveva ricevuto da parte di G.B. Cavalcaselle, che, sin dal 1862, in occasione del restauro degli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, ne aveva ammirato l'abilità e i criteri operativi e che, come lui, si dichiarava assolutamente contrario alle ridipinture e agli interventi in stile nell'opera di restauro.

È importante conoscere i metodi e i materiali da lui utilizzati, perché è proprio sulla sua esperienza che si formerà ed opererà il più famoso restauratore padovano del secondo Ottocento. Guglielmo Botti, come specificò in due opuscoli pubblicati rispettivamente nel 1858 e nel 1864¹¹, si riteneva l'inventore di un nuovo metodo per consolidare gli intonaci sollevati, consistente in una preliminare indagine di carattere storico, che gli permetteva, datando l'opera, di riconoscere la presenza o meno di parti date a tempera, e nel successivo fissaggio di queste parti con cera punica sciolta in poco olio mista ad acquaragia rettificata che, scaldata con un fornellino a riverbero, volatilizzava, lasciando penetrare la miscela nell'intonaco, rendendo così “aderenti e ben fissati i colori”. Solo dopo questo intervento procedeva, se necessario, al distacco dell'affresco, anche se il più delle volte preferiva intervenire con “stacchi parziali”, con un procedimento che consisteva nell'isolare, mediante un'incisione, la parte di affresco rigonfia o cadente, che veniva quindi asportata e sottoposta a una pulitura e ad un trattamento a base di cera. Infine, questa porzione di pittura veniva riapplicata al suo posto su un nuovo arriccio, cercando di rendere impercettibili le linee di incontro.

L'uso della cera, sulla scia degli studi settecenteschi della pittura antica, divenne nel corso dell'Ottocento una pratica diffusissima, tanto da essere preferito ad altri trattamenti di lucidatura o di protezione delle superfici affrescate. Sui danni provocati dall'alterazione che nel tempo poteva subire questo materiale c'era una certa consapevolezza già in quegli anni, se si pensa all'attenzione particolare creatasi attorno ai “saggi” del Botti sugli affreschi del Camposanto pisano. Uno dei membri della commissione collaudatrice, infatti, in una relazione inviata alla Deputazione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze¹², riconosceva nelle parti trattate con la cera una certa alterazione delle tinte, ma giustificava comunque tale pratica, che aveva lo scopo principale di fissare il disegno, ritenuto l'elemento più importante degli affreschi dei “primitivi”.

Anche a Padova si diffuse presto la fiducia nei confronti di questo metodo, così come di tutto ciò che il professor Botti aveva sperimentato e canonizzato nei suoi scritti riguardo al restauro degli affreschi, (l'analisi storica, il metodo di stacco, il rispetto delle lacune e soprattutto l'utilizzo della cera) tanto che, sin dal 1867, la Commissione Conservatrice, per iniziativa di Pietro Selvatico, si affidò in più di un'occasione alla competenza e all'abilità del restauratore pisano. Tra il 1867 e il 1872 lo ritroviamo impegnato nei più importanti cantieri padovani, dalla Cappella degli Scrovegni¹³, dove restaurò la parete del *Giudizio*, alla Chiesa degli Eremitani, dove procedette ad un'operazione di consolidamento, mediante encausticazione, del *Martirio di San Cristoforo* di Andrea Mantegna¹⁴. Nonostante l'unanime stima che si era conquistato, i rapporti con la città di Padova s'interromperanno bruscamente nel 1872, quando, durante il restauro degli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di S. Giorgio, usò chiodi di ferro al posto delle solite “brocche” di rame, con l'evidente rischio della ruggine¹⁵. La Commissione Conservatrice e la Presidenza dell'Arca del Santo non tollerarono questa leggerezza, troncando con lui ogni rapporto di lavoro. Diventava così impellente, di fronte ai numerosi cicli di

affreschi da restaurare e in particolare per ‘rimpiazzare’ il Botti nell'Oratorio di San Giorgio, trovare un bravo artista locale che sapesse applicare correttamente i nuovi metodi e che si dimostrasse sempre disponibile in caso di necessità. Fra i numerosi artisti selezionati ed esaminati dalla Commissione Conservatrice padovana nel 1872, si distinse per l'abilità dimostrata nell'applicare il “metodo” del professore pisano, il pittore Antonio Bertolli. Come costui si fosse avvicinato al restauro delle pitture murali non ci è noto, ma senz'altro ebbe occasione di conoscere da vicino le tecniche del Botti, a giudicare dall'entusiasmo dimostrato dalla Commissione quando esaminò i suoi primi lavori.

Nell'adunanza del 22 luglio 1872¹⁶, infatti, il vicepresidente Pietro Selvatico riferì agli altri membri l'esito delle prove a cui il restauratore padovano era stato sottoposto. Compiaciuto per i risultati, informò che il Bertolli aveva eseguito un saggio nella Sala Superiore della Loggia del Consiglio, staccando e riattaccando parti di affresco sia sane che danneggiate dall'umidità. Infine, sempre come prova, aveva dovuto staccare, tutto in un pezzo, l'affresco di Luca Ferrari da Reggio, allora ritenuto di Luca Giordano, raffigurante una *Madonna col Bambino e due Santi*, esistente sull'arcata del sottoportico del palazzo dei marchesi Dondi dell'Orologio al Teatro Nuovo che, per regolamenti municipali, “dovea... esser tolto dal sito...”¹⁷. Al termine della seduta, come saggio finale, prima di decidere se affidargli o meno il restauro dell'Oratorio di S. Giorgio, venne commissionata al Bertolli la pulitura di uno dei comparti del ciclo di affreschi della “Scoletta” del Carmine, anch'esso destinato ad un intervento di restauro previsto per l'anno seguente¹⁸.

Questi dunque gli esordi del restauratore padovano, definito dagli stessi contemporanei un instancabile lavoratore, ammirato e apprezzato soprattutto per la sua modestia e per la sua scrupolosità. A differenza di Guglielmo Botti, non dimostrò velleità letterarie, non pubblicò opuscoli né si ritenne l'inventore di nessun metodo, limitandosi a registrare in un quaderno, purtroppo non rintracciato¹⁹, tutti gli incarichi affidatogli in trent'anni, con alcune annotazioni riguardanti i metodi impiegati.

La fortuna di Antonio Bertolli è strettamente legata alla figura del Botti, dal quale ereditò non solo il ruolo di protagonista nell'ambito del restauro a Padova, ma anche tutta la sua esperienza tecnica maturata in molti anni di attività. I metodi utilizzati dal pittore padovano sono per lo più analoghi a quelli impiegati dal suo predecessore, sia nei criteri-guida generali, sia nella scelta dei materiali. Bisogna comunque ricordare che, se prima della riorganizzazione degli organismi periferici avvenuta nel 1876 sotto il dicastero di Ruggero Bonghi²⁰, la scelta delle procedure d'intervento e dei materiali era lasciata alla libera iniziativa del restauratore o al massimo della commissione locale, a partire dal 1877 vennero emanate importanti circolari ministeriali, che imponevano in ciascuna provincia del Regno l'applicazione di norme specifiche per ogni tipologia di restauro. Elaborate dal Cavalcaselle, dopo la sua nomina ad Ispettore presso il Provveditorato artistico, le *Norme generali da seguirsi nei restauri degli affreschi*, promulgate ufficialmente dal Ministero nel 1879, sancirono la scelta di un preciso orientamento nel restauro

delle pitture murali: un restauro che doveva in primo luogo "conservare" il manufatto artistico e che vietava rigorosamente i "ritocchi di pennello"²¹.

La maggior parte dell'attività di Antonio Bertolli si svolse successivamente a tale regolamentazione, tuttavia, data l'affinità tra le nuove disposizioni governative e i principi da sempre sostenuti dalla Commissione padovana, non si verificò alcun significativo stravolgimento rispetto alle pratiche di restauro utilizzate in precedenza. A differenza del professore toscano, che prediligeva gli "stacchi parziali", il Bertolli si specializzò nel "distacco" totale degli affreschi, perfezionando negli anni il metodo inventato da Gaetano Bianchi²².

Queste drastiche operazioni venivano deliberate dalle autorità competenti solo in caso di estremo degrado del supporto murario o qualora il locale affrescato fosse destinato alla demolizione, come nel caso delle pitture attribuite a Pietro da Rimini, ora conservate al Museo Civico, staccate in fretta e furia dal Bertolli nel 1873²³ da una parete della Caserma degli Eremitani, che doveva con urgenza essere abbattuta. Come è possibile appurare dall'esame delle fonti archivistiche, al restauratore padovano spetta la paternità di quasi tutti i "distacchi" realizzati nell'ultimo trentennio dell'Ottocento a Padova: dai già noti interventi sul *Martirio di San Cristoforo* e sull'*Assunta* di Andrea Mantegna nella

Jacopo da Verona, Il Cenacolo. Affresco staccato nel 1882 dalla parete occidentale dell'Oratorio di San Michele. Anche qui sono ben evidenti i "tagli" praticati dal Bertolli per effettuare lo stacco. Le notizie relative a questo intervento sono inedite. Questo affresco e quello staccato, sempre dal Bertolli, dalla parete nord dello stesso edificio, raffigurante l'Ascensione del Redentore, si trovano ancora presso i depositi del Museo Civico in attesa di essere ricollocati nelle originarie pareti.



Cappella Ovetari²⁴ (1886-1891) e dall'ancora più celebrato distacco di due riquadri di Giotto nel corso del suo più importante incarico nella Cappella degli Scrovegni²⁵ (1880-1900), a quelli sugli affreschi di Jacopo da Verona nell'Oratorio di San Michele (1875-1884)²⁶, sul "lunettone", oggi conservato nello Studio teologico per laici al Santo, raffigurante la *Fondazione dei tre ordini francescani*, staccato dal Chiostro del Capitolo nel 1885²⁷; sulla *Deposizione*²⁸ di Girolamo del Santo proveniente dall'ex convento di Santa Giustina e trasportata al Museo fra il 1885 e il 1889; e ancora, il distacco nel 1887 della *Madonna con Bambino* attribuita a Jacopo da Montagnana da casa Obizzi, ora al Museo Civico²⁹, e molti altri ancora.

Il Bertolli usava dividere l'affresco da staccare in varie sezioni, che tracciava col gesso in modo da rispettare le figure e le parti più importanti della composizione, ottenendo in tal modo come dei quadri a sé stanti. Poi, su ciascuna porzione incollava saldamente delle tele e con un "maglietto" di legno imbottito e foderato di pelle, batteva sulla superficie finché non avvertiva, dalla diversa risonanza dei colpi, che l'intonaco si era del tutto staccato dalla parete. Successivamente fissava la tela ad una tavola avente la stessa forma della parte da staccare e, con una sottile sega a manico lungo, incidendo tutt'intorno il riquadro che, aderente alla tavola, veniva asportato intatto. L'operazione veniva ripetuta per tutti gli altri campi dell'affresco, finché questo risultava interamente tolto dalla parete. Quindi i pezzi venivano liberati dalle tavole, accostati e ricomposti a rovescio sopra un grande tavolato, contornati tutti insieme dal bordo di una cornice e infine riuniti con gesso da presa o con intonaco forte, mediante l'applicazione di un'incanniciata o di un graticcio di fili di rame e di un altro grande telaio di legno. L'affresco così ricomposto era successivamente rovesciato e liberato dalle tele con acqua calda, dopodiché, le fenditure prodotte dalla sega, si stuccavano con gesso e colla, rimanendo però visibili all'occhio dell'osservatore. Queste ed altre informazioni ci sono note grazie alle "relazioni" dettagliate che la Commissione Conservatrice richiedeva ai restauratori prima e dopo ciascun intervento. Questi, preliminarmente a qualsiasi operazione, dovevano descrivere minuziosamente le condizioni delle opere, anche con l'ausilio di schematici disegni, precisando la natura e l'esatta collocazione del degrado, che, spesso, consisteva in macchie, efflorescenze, muffe e sollevamenti causati dalle inadeguate condizioni ambientali e quindi dalla presenza e dal ristagno dell'umidità nei locali affrescati. Tuttavia, se il Bertolli spesso si dilungava nella descrizione del metodo di stacco, precisando materiali e misure, meno spazio dedicava alla pulitura degli affreschi, omettendo il più delle volte di specificare quali preparati utilizzava per questa importantissima operazione. Dalle poche testimonianze scritte sull'argomento, emerge come l'utilizzo della "molluca di pane" fosse per lui il sistema più innocuo, fra le varie alternative proposte al tempo³⁰, per eliminare la polvere dagli affreschi, in quanto evitava di inumidire ulteriormente l'intonaco pregiudicato. Questo metodo venne di sicuro utilizzato, oltre che sulle pitture di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, sugli affreschi del Pellegrino nella Chiesetta di Sant'Antonio a S. Daniele al Tagliamento, il cui restauro gli era stato affidato nel

1883³¹. Un'altra delle rare occasioni in cui il Bertolli ha trattato di metodi di pulitura, risale alla perizia che nell'ottobre del 1891 il Ministero gli ordinò di eseguire sull'affresco di Tiziano raffigurante *San Cristoforo* nel Palazzo Ducale di Venezia³². Mentre infatti la Direzione delle RR. Gallerie del Museo Archeologico del Palazzo Ducale e della Villa Nazionale di Stra aveva stabilito di utilizzare per la pulitura e il fissaggio una soluzione composta da albumina diluita in quattro parti d'acqua, il Bertolli, giudicando dannoso questo metodo per l'imbianchimento che ne sarebbe derivato, proponeva la semplice mollica di pane.

Prima dello stacco quindi il Bertolli operava una 'diligente' pulitura con metodi che probabilmente variavano a seconda della quantità della sporcizia da eliminare ma anche della condizione stessa della pellicola pittorica. L'operazione successiva era il fissaggio del colore mediante encausticazione, dopodichè si procedeva allo stacco. Dove invece gli intonaci presentavano sollevamenti, veniva iniettato del cemento liquido finissimo, mentre per fermare parti meno pericolanti adottava le ormai collaudate grappe di rame o le formine di cemento a forma conica con la base rivolta verso l'esterno. Le lacune venivano invece stuccate con una malta fatta di calce di ciottolo e marmorino, che armonizzava con una tinta neutra ad acquerello, come previsto dalle norme ministeriali per non "offendere" l'occhio del riguardante e per garantire la reversibilità dell'intervento. Se doveva liberare gli affreschi dalle scialbature a calce, come nel caso delle Cappelle Dotto e Sanguinacci agli Eremitani (1873)³³, coperte in epoca precedente da molte mani di bianco, utilizzava i "pastelli di cera", un sistema, consigliato nel capitolo VII del Manuale di Ulisse Forni, ritenuto innocuo rispetto ai soliti metodi aggressivi come il solfato di ammoniaca o altre sostanze corrosive e che permetteva, attraverso lo sfregamento di questi pastelli sulla superficie, di asportarne con facilità la calce, senza apportare danni alle sottostanti pitture.

Per finire, era sua consuetudine stendere sulla superficie dipinta già restaurata un preparato a base di cera ed olio per fissare le tinte e per ridonare lucentezza ai colori. Pratica, come abbiamo visto, largamente impiegata nel secolo scorso e che, proprio a causa dei gravi danni provocati dall'alterazione di quelle sostanze sulle superfici dipinte, ha fornito un ulteriore elemento di accusa per coloro che condannano *in toto* i restauri ottocenteschi. In realtà, l'uso della cera era al tempo giudicato una pratica "innocentissima", e non gli si attribuiva solo una valenza estetica. Emblematica in tal senso è una relazione, datata 19 luglio 1889³⁴, che il pittore Augusto Caratti, membro della Commissione conservatrice e incaricato di sorvegliare i lavori del Bertolli, presentò in occasione dello stacco dell'affresco di Girolamo del Santo, raffigurante la *Deposizione*, trasportato dalla Caserma di Santa Giustina al Museo Civico di Padova. Così scrive il Caratti "...la cera è cosa innocentissima e serve ad isolare la pittura dal contatto con l'atmosfera. Per mezzo di essa si toglie quel ch'è di opaco alla pittura, risvegliando il colore, ma più che tutto serve a conservarla, perchè con questo isolante si impedisce all'atmosfera di depositare l'umidità, che accumulata sulla superficie senza dubbio farebbe che il salso rigermogliasse e continuasse l'opera sua di distruzione..."

Seguendo scrupolosamente le procedure finora esaminate, Antonio Bertolli restaurò nel corso dell'ultimo trentennio dell'Ottocento moltissimi affreschi esistenti in chiese e palazzi della città e della provincia di Padova, ma non solo. Lo ritroviamo per incarichi ministeriali a San Daniele del Friuli, a Pordenone, a Trieste³⁵, dove restaurò gli affreschi dell'abside di San Giusto, a Verona dove staccò un affresco di Pisanello nella Cappella Pellegrini a Sant'Anastasia³⁶, infine a Mantova dove, pur non esente da aspre polemiche, restaurò i celebri dipinti di Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi³⁷.

Se fu celebre soprattutto come restauratore di affreschi, non bisogna dimenticare anche la sua intensa attività come 'riparatore' di dipinti, in particolare di quelli custoditi nel Museo Civico di Padova, a partire dal 1877. L'abbondante documentazione rintracciata relativa ai suoi numerosi interventi,³⁸ fornisce interessanti spunti riguardo i metodi di restauro adottati alla fine del secolo scorso e soprattutto permette di conoscere il reale stato di conservazione delle opere. □

1) Archivio di Stato di Padova, Comune di Padova, Atti amministrativi, B.2977, Tit. XIII. Il presente contributo è ricavato dalla mia tesi di laurea *Antonio Bertolli, restauratore di affreschi. Progetti e vicende del restauro a Padova nell'ultimo trentennio dell'Ottocento*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia; relatore: Elisabetta Saccomani, Anno accademico 1998/99.

2) Sulla figura di Antonio Bertolli, del quale non si conosce la data di nascita, non vi sono studi che ricostruiscono tutta la sua attività. Sui suoi metodi di restauro si veda: A. Moschetti, *Per l'integrità della Cappella Ovetari e di un affresco del Mantegna*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XXIII, n. 1-2, 1930; L. Gaudenzio, *Restauri e restauratori nella Padova dell'Ottocento (con documenti inediti)*, Padova 1935; A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX, 1961, n.1, pp. 3-224; A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, (II ed.), Milano 1988, pp. 291; 303 e note pp. 355-356.

3) M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni Parte prima. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia (1860-1880)*, 1987, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Firenze e Pistoia; Id., *Monumenti, Parte seconda, Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia (1880-1915)*, 1992.

4) Id., *Monumenti...cit.*, 1987, pp. 203-208.

5) Anno del R.D. 5 marzo 1876, n. 3028, emanato dal ministro Ruggero Bonghi, che determinò un ritorno al valore esclusivamente consultivo della Commissione.

6) D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione*, Torino 1988; A. M. Spiazzi, *Giovanni Battista Cavalcaselle a Padova*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno internazionale di Studi, Legnago 28 novembre 1997 - Verona 29 novembre 1997, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 139-151.

7) Oltre agli inserti sul "Giornale di Padova", nel 1872 vennero pubblicati i già noti opuscoli *Commissione Conservatrice dei Pubblici Monumenti della Città di Padova, I. Statuto, II. Relazioni del quadriennio 1868,1869,1870,1871*, Padova 1872, e *Relazione dei*

più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla Commissione Conservatrice de' monumenti pubblici della città e provincia di Padova negli anni 1872-1873, Padova 1874, contenenti i resoconti dei lavori eseguiti, ma non di quelli lasciati in sospenso, che compaiono invece nelle pagine del succitato quotidiano.

8) "Giornale di Padova", supplemento al n. 15 del 18 gennaio 1869.

9) E. Forster, *I dipinti della Cappella di S. Giorgio in Padova, traduzione dal tedesco di Pietro Estense Selvatico, con note e aggiunte*, Padova 1846.

10) Sulla figura di Guglielmo Botti (1829-?) si veda Prosdocimi, *Il Comune...cit.*, 1960, pp. 28-47, Conti, *Storia...cit.*, 1988, pp. 250, 290-95, 297. Per le notizie biografiche E. Bassi, *Botti Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIII, Roma 1971, pp. 446-447.

11) G. Botti, *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa*, Pisa 1864.

12) Botti, *Ibidem*. All'interno di questa pubblicazione sono inserite anche lettere e relazioni che testimoniano i giudizi degli esperti d'arte e i pareri della critica del tempo.

13) Prosdocimi, *Il Comune...cit.*, 1960, pp. 28-47.

14) Moschetti, *Per l'integrità...cit.*, 1930. L'intervento commissionato al Botti viene aspramente criticato dal Moschetti, ben cosciente dei danni provocati dall'uso della cera, che in presenza di sali nitrosi tende a saponificarsi e a distruggere il colore.

15) A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e di arte francescana, vol. I, Basilica e Convento del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova 1983, pp. 863-865. Il Sartori riporta le notizie solo fino all'aprile del 1872 (documenti conservati presso l'Archivio dell'Arca). Le notizie relative agli interventi del Bertolli, sono inedite e si riferiscono ai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Padova, Comune di Padova, Atti amministrativi, B. 2499, Tit. XIII.

16) Il contenuto della seduta è riportato in Prosdocimi, *Il Comune...cit.*, p.50.

17) *Relazione dei più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla Commissione Conservatrice de' monumenti pubblici della e provincia di città di Padova negli anni 1872-1873*, Padova 1874, p. 10.

18) L'abbondante documentazione inedita, da me trascritta nel già citato lavoro di tesi (v. nota 1), riguardante i restauri della 'Scoletta' si trova smembrata in diversi archivi: la prima parte, che comprende gli avvenimenti del 1871-72, è conservata presso l'Archivio di Stato di Padova (Comune di Padova, Atti amm., tit. XIII, B. 2499 e B. 2582); la seconda parte, riguardante il progetto di restauro del 1889 e il contenzioso con la Fabbriceria del Carmine fino al 1891, è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, (AA.BB.AA., Il versamento, B. 151, fasc. 2477); la terza ed ultima parte che comprende i verbali e le relazioni dei restauri compiuti dal Bertolli nel 1895-96, è conservata presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali di Venezia, (B. A-15). Quest'ultima parte si trova già descritta in A.M. Spiazzi, *Il restauro degli affreschi della Scuola del Carmine*, "Padova e il suo territorio", 1988, pp. 8-11.

19) L'esistenza di questo quaderno è segnalata da Prosdocimi, *Il Comune...cit.*, p. 51.

20) Vedi nota 6.

21) Per i testi integrali di queste circolari si veda V. Curzi, *G.B. Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, "Bollettino d'Arte", LXXXI, serie VI, 1996-97, pp. 194-198.

22) Per il metodo di Gaetano Bianchi, Forni, *Il manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866, pp. 21-24; per l'attività del restauratore toscano, Conti, *Storia...cit.*, 1988, pp. 270-271.

23) Musei Civici degli Eremitani, nn. da 1530 a 1547. E. Cozzi, in *Da Giotto al Tardogotico Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Padova, Musei Civici, 29 giugno-dicembre 1989, Roma 1989, pp.57-64, con bibliografia precedente. Documentazione inedita relativa all'intervento del Bertolli in *Antonio Bertolli...cit.*, Tesi di Laurea, v. nota 1.

24) Moschetti, *Per l'integrità...cit.*, pp.1-40; G.P., *Nuovi documenti sui restauri della Cappella Ovetari*, "Padova", VI, n.5, 1932,

p. 12-13; *Ancora dei restauri della Cappella Ovetari*, in "Padova", VI, n. 8, 1932, pp. 6-16; A. Moschetti, *L'ultima parola intorno all'integrità della Cappella Ovetari e di un affresco del Mantegna*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", VII, (XXIV-1931), IX, 1933, pp. 153-163; Gaudenzio, *Restauri...cit.*

25) Prosdocimi, *Il Comune...cit.*, pp. 3-225. Per i restauri pittorici del 1961-1963 si veda G.F. Colabich, A. Prosdocimi, G. Saccomani, *I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni. 1961-63*, Padova 1964. Per un'analisi più recente dei restauri del XIX e del XX secolo, si veda A.M. Spiazzi, *I restauri della Cappella degli Scrovegni nei secoli XIX e XX*, in *Giotto a Padova. Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova*, "Bollettino d'Arte", LXIII, 2 serie speciale, 1982, pp. 16-58; G. Basile, *Vicende del restauro e della conservazione*, in *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, a cura di G. Basile, Milano 1992, pp. 377-381, con bibliografia precedente.

26) I restauri ottocenteschi dell'oratorio di S. Michele, per la ricchezza della documentazione inedita da me raccolta, meritano di essere affrontati in uno studio a parte.

27) Si veda Sartori, *Archivio...cit.*, pp. 625, doc. 88-93 e inoltre il recente studio di R. Callegari, in *Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli*, a cura di G. Lorenzoni e E.M. Dal Pozzolo, Padova 1995, pp.99-101, dove però non si forniscono notizie certe circa la data, la paternità e le circostanze dello stacco. L'attribuzione del lavoro al Bertolli emerge dall'esame del materiale archivistico da me condotto presso l'Archivio di Stato di Padova, Comune di Padova, Atti amministrativi, B.3265, Tit. XIII e trascritto in *Antonio...cit.*, tesi di laurea, v. nota 1.

28) Musei Civici di Padova, nn. 623, 618,620,622,624,628. La paternità dello stacco è attribuita al Bertolli da L. Grossato, *Affreschi del Cinquecento a Padova*, Milano, 1966, pp. 108-111, dove però l'episodio è solo frettolosamente accennato senza alcun riferimento cronologico. Si veda anche E. Saccomani, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla prima metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 - 17 maggio 1992, Roma 1991, pp. 120-123.

29) Musei Civici di Padova, n. 402. Per l'opera cfr. Furlan, in *Da Bellini cit.*, pp. 69-70 (con bibliografia prec.). Anche in questo caso non ci sono indicazioni utili riguardanti la data e le circostanze dello stacco. I documenti inediti riguardanti il lavoro del Bertolli, da me rintracciati, si trovano presso l'Archivio Generale del Comune di Padova, Cat. IX, Cl. XI - 1886 - Fald. 5, f. 508.

30) I metodi di pulitura delle pitture murali conosciuti nella seconda metà del XIX secolo, sono quelli descritti nei due manuali del Forni e del Secco Suardo.

31) Prosdocimi, *Il Comune...cit.*, p. 56 per il restauro degli affreschi a S. Daniele del Friuli (la lettera dell'Ing. Maestri al Sindaco di Padova riguardo questo restauro, citata solo in parte dal Prosdocimi, si trova presso l'Archivio di Stato di Padova, Comune di Padova, Atti amm., B.3265, Tit. XIII).

32) Il carteggio relativo a questo restauro si trova in Archivio Centrale dello Stato di Roma, AA.BB.AA., II versamento, I serie, B. 322, fasc. 5521/6.

33) Episodio riportato già nella *Relazione dei più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla Commissione Conservatrice de' monumenti pubblici della e provincia di città di Padova negli anni 1872-1873*, Padova 1874, pp. 12-15.

34) Archivio Generale del Comune di Padova, Cat. IX, Cl. XI - Fald. 5, f. 508.

35) Ho trovato cenni riguardanti questo restauro fra i documenti relativi ai lavori nella Scoletta del Carmine in Archivio Centrale dello Stato di Roma, II versamento, I serie, B. 151, fasc. 2477, in una lettera inviata dal Bertolli al Ministero della P.I., datata 22 gennaio 1892, dove il restauratore informava di aver da poco concluso i lavori a Trieste.

36) Brugnoli, *I Restauri e gli interventi di tutela sull'affresco di Pisanello in Sant'Anastasia. La documentazione archivistica (1868-1901)*, in *Pisanello*, a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 186-196.

37) Cordaro, *Vicende conservative dei dipinti murali*, in *Mantegna. La Camera degli Sposi*, Milano 1992, pp. 232-241.

38) A questi verrà dedicata una trattazione specifica in altra sede.



PAROLE PADOVANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

ASIARE. “Mettere a posto”: “El ga asià ben el fosso, ‘la corte”. Il verbo, già registrato nel vocabolario padovano (e veneziano) del Patriarchi (1775), è largamente diffuso nel Veneto e sporadicamente anche in altre parti d’Italia, sempre col senso fondamentale di “preparare, acconciare, accomodare”: “me ‘lo àsio” (Faedo, riferito ad un motore). – Corrisponde all’italiano *agiare* (di cui si usa più frequentemente il participio passato *agiato*) e si rifà al latino *adiacens* “adiacente, contiguo”, da cui il francese *aïse*, passato in Italia nella forma *agio* (in veneto *àsio*, di cui si è già parlato nel n. 34 di questa stessa rivista e poi in *Itinerari dialettali veneti*) col verbo derivato (*a*)*siàr(e)*.

ASTIARE. “Disturbare, molestare, stuzzicare”: “no astiare e bestie quando che e ‘sé a ‘la grùpia”. Così a Galzignano, riferendosi ad un cane, un nido di vespe e simili, mentre a Brugine corrisponde a “seccare”: “no astiarne, va al diavolo” (1927, risposta al raccoglitore per l’atlante linguistico italiano). Nella Bassa Padovana: “el musso el xé astià da le mosche” (Zanin). – Da *astio* (di origine germanica), non popolare in Veneto (però, *as-cio* è abbastanza noto), come l’italiano antico *astiare* “trattare malamente, con astio” come chiaramente si ricava dal seguente passo dello Zibaldone dell’Andreini del XIV secolo: “la moglie sempre astiava la fante, perché era più bella di lei”.

DENTO’LARE. “Masticare non più con i denti, che sono caduti, ma con le gengive”. – Certo da *dente* con il suffisso verbale *-olare*, che esprime un’azione ridotta rispetto al verbo primitivo, in questo caso *dentare* “dar di denti”.

DONCÀDE. Questo avverbio compendia l’affermazione: “Adesso bisogna (proprio che te lo spieghi)”. – Probabilmente risale a *donca cade* “dunque bisogna”, dove i due *ca* vicini si sono fusi in uno.

MARÉNGA. Una “matrigna” particolarmente cattiva. – Probabilmente da *maregna* contaminata con *raménga*, offesa forte, che è anche forma di metatesi della parola in questione.

MASÀDEGO. “Fieno di primo taglio, maggengo”, ridotto in vicentino e veronese a *mazègo*. – Da *maso* (anticamente *mazo*), esito del latino *maius* “maggio”, come, del resto, anche l’italiano *maggengo* e, con diverso suffisso, *maggese*.

MATERIA GRAVE. “Seria malattia”: “questo ga la materia grave” = “è gravemente malato”. – Espressione propria della definizione di peccato nella teologia cristiana, trasmessa attraverso l’insegnamento della dottrina.

MUMARE. Come *dento’lare*, “masticare con le gengive”. – Verbo onomatopeico. La funzione della sequenza delle labiali *m – m* è stata da tempo riconosciuta tra le più elementari e si ricorda, a questo proposito, l’esempio universale di *ma-ma* “mamma”, come ha ampiamente illustrato R. Jakobson.

OSTARO. “Bettoliere” in confronto di *osto*; – Composto di *ost(o)* e *-aro*. La sfumatura negativa di *ostaro* è probabilmente dovuta al

suffisso *-aro*, che di solito indica un mestiere locale; spesso umile, mentre *osto*, a parte l’adeguamento della finale ai maschili in *-o*, conserva il prestigio di una parola assunta dall’italiano.

PERÒNO. Nome di una località, dalla quale proviene un vento primaverile, leggero e profumato: “el vento che vien da Peròno”. – Di origine sconosciuta dal momento che pare non esistere un toponimo reale con quel nome. Secondo lo stesso Ugo Suman, potrebbe trattarsi di una deformazione del platonico *iperuranio*, luogo delle idee al di là del mondo sensibile, introdotto probabilmente in qualche predica.

SEQUÈRI. Come sostantivo maschile entra nella locuzione *te canto el sequèri* “ti risolvo il problema, ti do un aiuto”, ma indica anche, a seconda delle circostanze, un “rimprovero”. – Dalle prime parole (“Si quæris miracula”) dell’antifona di Sant’Antonio da Padova, che solitamente si recita, cercando un oggetto smarrito (“el santo che se tirava la tònega pi’ de tuti jèra Sant’Antonio da Pàdoa: quando che se perdéa calcosa e no’ se jèra boni de catarla el se invocava recitando ‘na preghiera in latin che i ghe dise i sequèri”, Montagnana: Lazzarin). Nella Bassa Padovana pare distinguersi *sequeri* “il canto religioso” da *sequeris* “la preghiera propiziatoria”. Ma un *sequeris* poteva essere anche una “persona lamentosa” (per la monotonia della preghiera in latino) e, come nella Bassa Padovana, una “sgridata”, senso che sopravvive nel Veneto di Dalmazia (*ciapàr un sisqueris*).

SICUTERA. In espressioni del tipo *essere sempre in sicutera* “essere sempre in miseria, senza soldi; non rispettare, come il solito, gli impegni”. A Candiana *sicutera* vale “come prima” (Manfrin). – È l’accezione antica (*tornare al sicut erat, essere al sicut erat*) di tante locuzioni riconducibili al versetto del *Gloria*: “Sicut erat in principio et nunc et semper”. La locuzione è così diffusa che Gian Luigi Beccaria l’ha scelta come titolo (*Sicuterat*, Milano, 1999) di un volume su Bibbia e liturgia nell’italiano e nei suoi dialetti.

RINVII BIBLIOGRAFICI:

- M. Lazzarin, *La terra, la vita, le stagioni*, Montagnana, 1981.
S. Manfrin, *Candiana nei miei ricordi*, Paderno Dugnano, 1995.
G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano-padovano*, Padova, 1775.
G. e M. Zanin, *El cao del zhucàro*, Stanghella, 1997.

Tutte le voci trattate in questa puntata, in uso nel territorio di Conselve, ci sono state gentilmente segnalate dal noto scrittore Ugo Suman, che ringraziamo.

TESTIMONIANZE

Tullio Bertotti: una vita per gli altri



Tullio Bertotti non era padovano. Veniva da Mantova, dove era nato nel 1924, e aveva studiato alla Cattolica di Milano, laureandosi in Letteratura latina medievale con Ezio Franceschini. Insegnante di latino e greco nel liceo di Urbino, poi di Este, dove dimorò prima di trasferirsi a Padova, quando passò al prestigioso liceo Tito Livio, che ha annoverato docenti come Sigfrido Troilo e Federico Viscidi. Incaricato di un insegnamento di latino presso il Magistero di Padova, prese la libera docenza nel 1971 e rimase a insegnare in quella Facoltà come professore associato finché una lunga e penosa malattia lo costrinse a una pensione anticipata: la malattia che lo ha portato alla morte, l'8 dicembre del 2000.

Tullio Bertotti fu, prima di tutto, un cristiano: integrale ma non integralista, senza compromessi ma senza rigorismi. Amava la buona compagnia e la buona tavola (di qualche peccato di gola subito si pentiva), amava la vita. Ma quello che caratterizzava la sua religiosità era la dimensione: non la dimensione verticale che fa della fede un rapporto individuale con Dio, ma quella orizzontale che si realizza nel quotidiano contatto con gli uomini, nel continuo spendersi per gli altri. Questo suo atteggiamento, e vorrei dire vocazione, ha condizionato e illuminato tutta la sua attività: quella politica, che lo vide impegnato con un disinteresse e un rigore morale insolito per quei tempi e in quegli ambienti, e l'attività didattica, esercitata con una inesauribile disponibilità verso studenti e colleghi, alla quale ha sacrificato la sua produzione scientifica e la sua carriera accademica. A lui, ottimo conoscitore delle lingue classiche e del metodo filologico, la ricerca non importava tanto per i suoi risultati quanto per il modo di comunicarli, e perciò la sua opera più duratura è la *Sintassi normativa della lingua latina*, cui collaborò con me negli anni 60 (quante ore passate insieme a soppesare sintagmi); ma quel che avrebbe potuto fare nel campo della pura ricerca lo mostrano le voci, puntuali e inappuntabili, da lui redatte per l'*Enciclopedia Virgiliana*. Una pubblicazione in più gli avrebbe procurato la cattedra. Ma non era questa la sua ambizione.

Pochi uomini, fra i tanti che ho conosciuto, dentro e fuori l'università, sono stati amati come lui: perché in

pochi, come in lui, si sentiva l'interesse per l'altro, il calore della *caritas*, mai disgiunta da un combattivo amore per la giustizia. Era un "giusto": e del giusto patì la sofferenza, che lo scarnì e inchiodò negli ultimi anni della sua vita. Che del giusto abbia anche la pace.

Alfonso Traina

* * *

Gli interessi di Tullio Bertotti non erano circoscritti nell'ambito, per quanto ampio e coinvolgente, della lingua e della letteratura latina; egli era aperto anche ai problemi sociali e politici del nostro tempo e ad essi ha dedicato una parte significativa delle sue attenzioni e della sua attività.

Nella città di Este, alla quale era approdato come insegnante nel liceo "G.B. Ferrari", si era fatto stimare dal sindaco di allora, il non dimenticato on. Antonio Guariento, che gli aveva affidato la presidenza dell'ospedale civile. L'ospedale, a cavallo tra gli anni '50 e '60, era l'unico importante presidio per la cura degli ammalati e cominciava ad aprirsi ad alcune categorie di lavoratori fino ad allora praticamente escluse: si pensi, per esempio, ai coltivatori diretti, ai quali le cure ospedaliere si erano da poco rese accessibili sulla base di una mutua "volontaria", opera anche questa di un parlamentare degno di memoria per la sua sensibilità sociale, l'on. Fernando De Marzi.

Tullio Bertotti presiedette il consiglio di amministrazione dell'ospedale di Este dal 1960 al 1965, subentrando alla gestione di Eugenio Travetti, nel momento cioè del suo nuovo sviluppo, e si dedicò ad adeguarlo ai nuovi compiti che le mutate condizioni sociali ed economiche richiedevano.

Quella sua esperienza fu riconosciuta e apprezzata quando, trasferito al liceo "Tito Livio" di Padova, fu eletto a far parte, in rappresentanza del Comune di Padova e del partito della Democrazia Cristiana, dell'Assemblea generale dell'Ulss n. 21, appena costituita sulla base della legge n. 833/1978 di riforma sanitaria. Era il dicembre del 1979, e nell'Ulss n. 21 Bertotti fu attivo fino al dicembre del 1986. Nell'ottobre 1982 era entrato a far parte del Comitato di gestione, nel quale aveva assunto il "referato" dei settori sanitari interessanti l'età materno infantile e l'età adulta nonché delle Scuole e della formazione del personale. Particolarmente vigile il suo impegno per la convenzione tra Ulss e Università (Facoltà di medicina) e puntuali le sue precisazioni sulle rispettive competenze: l'assistenza da un lato, la formazione e la ricerca dall'altro, sia pure con alcuni utili, ma controllati, ... sconfinamenti.

Nel partito visse un momento di notevole impegno e responsabilità dopo lo scioglimento del gruppo che faceva riferimento all'on. Gui: partecipò al Congresso provinciale della D.C. del 1977 capeggiando una lista che portò nel Comitato provinciale una piccola, ma significativa e vivace rappresentanza, contribuendo così a mantenere viva nel partito la sensibilità morotea. Ai principi e ai valori del cattolicesimo democratico restò sempre fedele, continuando coerentemente la sua militanza nelle file del partito popolare.

Anche per questa sua franca e coerente presenza politica, oltre che per la sua attività amministrativa nei settori della sanità, Tullio Bertotti merita ricordo e gratitudine.

Antonio Prezioso

Bibliografia di Tullio Bertotti

a cura di Luigi Santo

- A. Traina-T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina, I: Le concordanze. Il nome; II: Il verbo; III: Il periodo*, Bologna 1965-66.
- Consul Albinus*, "Latinitas" XV 1967, pp. 191-198.
- M.T. Ciceronis, *Epistularum ad Familiares liber XVI*. T.B. recognovit, "Centro di Studi Ciceroniani", Milano 1967.
- Rec. a: G. Bernardi Perini, *L'accento latino (cenni teorici e norme pratiche)*, Bologna 1964. "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica", XCV 1967, pp. 195-199.
- M.T. Ciceronis, *Epistularum ad Familiares liber XV*. T.B. recognovit, "Centro di Studi Ciceroniani", Milano 1968.
- Rutiliana*, in R. Nordera, T. Bertotti, L. Bezzi, E. Pianezzola, A. Lunelli, *Contributi a tre poeti latini (Valerio Flacco, Rutilio Namaziano, Pascoli)*, Bologna 1973, pp. 93-134.
- A. Traina-T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, 3^a ed. corretta, Bologna 1973.
- Rec. a: G. Petrone, *La battuta a sorpresa negli oratori latini*, Palermo 1971. "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica", CIII 1975, pp. 213-216.
- Rec. a: G. Pascoli, *Senex Corycius (Cilix)*. Introduzione, testo e traduzione, commento a c. di C. De Meo, Bologna 1974. "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica", CVII 1979, pp. 101-105.
- A. Traina-T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua italiana, I: Teoria; II: Esercizi*, Bologna 1985.
- voce *Superlativo*, *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV (1988), pp. 1076-1079.
- voce *Supino*, *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV (1988), pp. 1083-1085.
- Rec. a: G. Pascoli, *Ultima linea*. Introduzione, testo e commento a c. di M. Tartari Chersoni, Bologna 1989. "Rivista Pascoliana" I 1989, pp. 211-213.
- Rec. a: G. Pascoli, *Agape*. Introduzione, testo, traduzione e commento a c. di M. Bonvicini, Bologna 1989. "Rivista Pascoliana" II 1990, pp. 194-197.
- voce *Ubi/unde/ubique/undique*, *Enciclopedia Virgiliana*, vol. V (1990) pp. 344-346.
- voce *Umquam/numquam*, *Enciclopedia Virgiliana*, vol. V* (1990), p. 387.

Incontro con Camillo Semenzato

Ebbi l'occasione di conoscere il professor Camillo Semenzato un paio d'anni fa per porgergli alcune domande relative ad un suo intervento sulla rivista bergamasca "Emporium" di cui mi occupavo per la mia tesi di laurea.

L'articolo, pubblicato nel novembre 1956, era dedicato al pittore mantovano Pio Semeghini in occasione di una sua personale alla Gran Guardia di Verona. La recensione alla mostra, che non si limitava alla descrizione delle opere esposte, ma le contestualizzava all'interno del percorso artistico di Semeghini, faceva intuire l'interesse e la competenza di Semenzato nei confronti di un epigono dell'Impressionismo che solo in tempi recenti è stato rivalutato in modo concreto da pubblico e critica. È solo del 1998 la prima "personale" di Semeghini accompagnata da importanti studi sulla sua arte. La mostra si tenne a Verona, a Palazzo Forti.

Il colloquio con il professore fu fissato telefonicamente: Semenzato mi diede l'indirizzo e mi spiegò quale campanello avrei dovuto suonare.

Quando entrai nell'appartamento, rimasi affascinato da un'enorme libreria con centinaia di volumi, soprattutto d'arte, raccolti in anni di appassionato lavoro.

Il professore mi offrì da bere, mi chiese informazio-



ni sulla tesi e chi fosse il mio relatore; poi cominciammo a parlare di "Emporium".

L'articolo di Semenzato era stato pubblicato sotto la direzione di Attilio Podestà (1946-1964). In quegli ultimi vent'anni di vita, i lunghi articoli monografici dedicati ad artisti contemporanei, che avevano reso il mensile unico nel panorama editoriale italiano ed europeo sin dall'anno di fondazione (1895), si erano ridotti a recensioni di mostre, solo in pochi casi interessanti dal punto di vista critico. Al professor Semenzato chiesi come era entrato in contatto con Podestà e come giudicasse la sua direzione del periodico. Non fu solo pronto a rispondere alle mie domande: era curioso di conoscere da me particolari sulla vicenda complessiva di "Emporium" che avevo appreso documentandomi per la tesi.

Colmate le reciproche curiosità, iniziammo a parlare di arte e di esposizioni. Si mostrò molto interessato alle lezioni di storia dell'arte che tenevo in una scuola elementare e soprattutto alla visita guidata con i bambini di quinta alla mostra, allora allestita a Palazzo Zabarella, dedicata a Francesco Hayez.

Semenzato mi espresse il suo parere negativo a proposito di esposizioni organizzate al solo scopo di attirare il grande pubblico e quindi denaro, senza alcun fondamento critico.

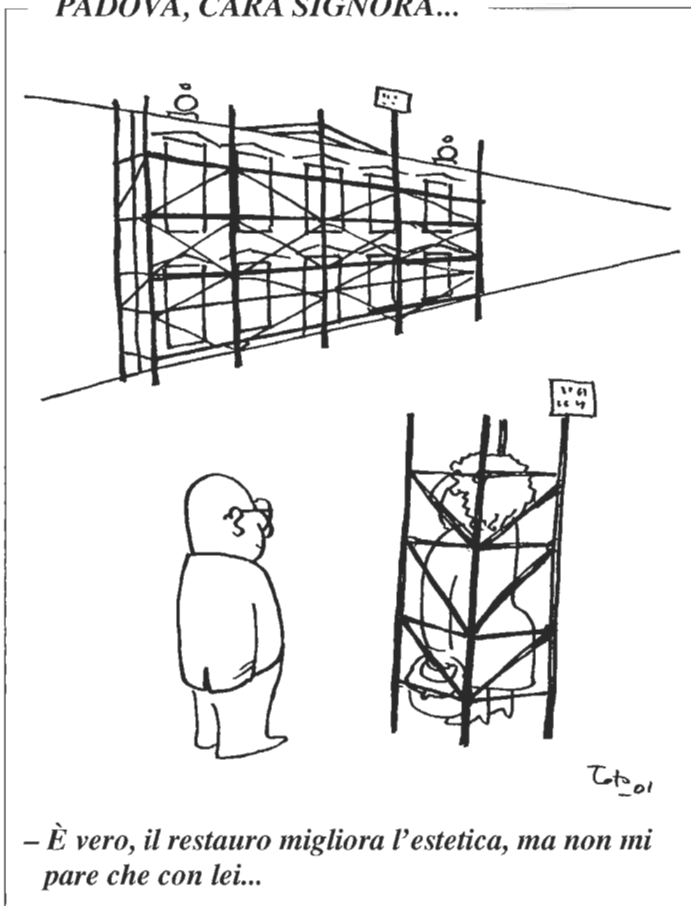
Oltre all'estrema disponibilità nei miei confronti, un laureando che nemmeno conosceva, mi affascinò il modo in cui riusciva ad esprimere contrarietà e delusione nei confronti di alcuni studiosi e critici, senza abbandonare il suo tono pacato ed una certa ironia di fondo.

Nella mia tesi il nome del professor Semenzato compare solo come autore nell'elenco degli articoli che "Emporium" ha dedicato ad artisti contemporanei nei suoi settant'anni di vita, perché nel saggio mi sono concentrato sui primi vent'anni della rivista.

Di quest'incontro rimane in me il ricordo di uno studioso capace di comunicare non solo nozioni con una competenza indiscutibile, ma anche una passione per l'arte e la cultura non comuni, a cui va la mia stima e la mia riconoscenza.

Curzio Gretter

PADOVA, CARA SIGNORA...



BIBLIOTECA

ADRIANA CHEMELLO
 LUISA RICALDONE
**GEOGRAFIE
 E GENEALOGIE
 LETTERARIE**
 Erudite, biografie, croniste,
 narratrici, épistolières,
 utopiste tra Settecento
 e Ottocento

Il Poligrafo, Padova 2000, pp. 252.

Le due Autrici (Adriana Chemello è docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova, Luisa Ricaldone insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino), introducendo la loro opera citano quasi provocatoriamente un verso di Petronilla Paolini Massimi, dove si rievoca una delle più celebri eroine della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso: *Sdegna Clorinda a i*

femminili uffici/chinar la destra, e proseguono affermando che (p.5) *Lo sdegno di Clorinda...diventa simbolo di intelligenza, forza, tenacia e determinazione, modalità con cui le donne, in forme differenti e spesso personalissime, hanno saputo superare, nel corso del secolo XVIII, le condizioni limitative e mortificanti per intraprendere vie nuove e liberatorie... I saggi raccolti in questo volume intendono mostrare il cammino di avvicinamento alla scrittura e ai codici letterari compiuto da donne tra il XVIII e il XIX secolo per accedere alla "Repubblica delle lettere"*.

Apri i lavori un ponderoso saggio di Luisa Ricaldone, *Il secolo XVIII come laboratorio della modernità*, che evidenzia in primo luogo la felice coincidenza che ha portato all'incontro tra due docenti, impegnate entrambe nell'ambito degli *Women's Studies* anglosassoni nell'impresa della pubblicazione della *History of Womens writing in Italy*, e che affermano (p.7): *Leggendo e rileggendo la produzione in versi e in prosa di queste letterate, analizzando con animo sgombro da pregiudizi le loro fatiche erudite, abbiamo avuto la sorpresa - gradita e*

appassionante - di scoprire nei loro versi, nelle loro parole, la ricerca di una genealogia letteraria di segno femminile. Per una ulteriore fortuita coincidenza, la nostra personale collocazione geografica e gli ambiti geo-politici delle "donne di lettere" cui stavamo dedicando le nostre indagini (il Regno Sabauda e la Terraferma veneziana) hanno finito per intersecarsi in un imprevisto gioco chiasmico.

Il saggio prende le mosse ricordando che negli ultimi decenni nel Novecento la critica sulla *question des femmes* aveva dapprima centrato la sua attenzione sugli aspetti sociali, ideologici e pedagogici, mentre negli anni Novanta l'attenzione si era spostata soprattutto sulla componente specificamente letteraria. Il tutto nella logica di rivalutare da un lato l'importanza del sesso femminile, da sempre subordinato anche in tale settore, dall'altro di cambiare i tradizionali canoni di maggiore o minore grandezza. In altre parole la Ricaldone rivolge la sua attenzione sia a breve termine (che agli scritti delle donne venga riservata una esplorazione a sé, distinta da quella degli autori, sembra opportuno in una fase iniziale di scoperta e riscoperta di opere dimenticate o finora mai venute alla luce (p. 13) che nel medio e lungo periodo: occorre proiettare il lavoro nel futuro; integrare le nuove cognizioni acquisite in una storia della civiltà letterarie del Settecento, che risulterebbe in tal modo più veridica e bilanciata, potrebbe costituire uno stadio intermedio in vista di un progetto generale - su cui il pensiero delle donne sta peraltro riflettendo già da tempo - di rivedizione del canone. E i tempi sembrano ormai maturi (ibidem).

Così nel Settecento, nell'ambito della crescente alfabetizzazione, aumenta progressivamente il numero delle donne che scrivono e che si occupano dei più svariati argomenti, il che naturalmente non sempre è visto di buon occhio da cattolici e reazionari, che vi scorgono un attentato alla struttura familiare e ai valori dell'obbedienza e della sottomissione femminile, ma allarma anche riformisti e rivoluzionari, che si affrettano a pilotarlo in direzioni socialmente utili: la rimoralizzazione dei costumi, l'educazione dei figli, la responsabilità coniugale (p.16).

Dopo aver proposto una serie di esempi convincenti sul lavoro letterario delle donne nel Settecento, la Ricaldone può felicemente concludere questa parte del discorso, a nome anche della collega, sostenendo come (p.45) *il secolo XVIII è stato proprio questo: il primo grande tentativo attuato da un gruppo, riconoscibile nelle donne della nobiltà e successivamente dell'alta borghesia, di darsi una identità culturale di cui fino a quel momento era privo.*

La strada è così pronta per affrontare la prima sezione dell'opera, *Specchiarsi nel passato*, che presenta tre saggi, ad opera di Adriana Chemello, che propone le sue riflessioni acute e precise, secondo la capacità che le è riconosciuta unanimemente, su come nel *Secolo dei Lumi* le donne prendano progressivamente coscienza del loro essere culturale, proprio rivendicando una continuità tra loro e la precedente tradizione poetica femminile.

Si inizia con il primo saggio, *Le ricerche erudite di Luisa Bergalli*, che studia i *Componenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*, divise in tre categorie (114 dall'antichità fino al 1575; 81 dal 1575 al 1726, data di pubblicazione dell'opera; 56 Autrici viventi nel 1726): una vera e propria opera enciclopedica ed accuratissima, come si può intravedere solo dal puro e semplice richiamo ai numeri.

Luisa Bergalli era moglie di Gaspare Gozzi, contro la quale il cognato Carlo *infierisce con un perfido giudizio*, descrivendola come *una femmina di fervida e volante immaginazione, e perciò abilissima a poetici rapimenti* e stroncando tutte le sue imprese come poetiche bestialità, giudizio negativo ribadito più volte anche nell'Ottocento da





molti critici, tra i quali Niccolò Tommaseo, che la definisce *la seconda piaga del Gozzi dopo la madre*, fino all'inizio del Novecento quando il Molmenti parla di lei come di una *tabaccosa verseggiatrice* (pp. 52-53). Di fronte a ciò, la Chemello dimostra con dovizia di argomenti come, al contrario, Luisa Bergalli fosse conosciuta per antonomasia come emblema delle donne colte di Venezia, scrivendo (p. 57) *una storia letteraria sui generis: una storia letteraria al femminile, dove l'orientamento critico, anziché privilegiare le istituzioni letterarie, insiste su una parzialità intrinseca al soggetto di enunciazione, la declinazione del nome sul paradigma del femminile*.

Adriana Chemello prosegue nella sua feconda fatica con il secondo saggio della sezione, *Omaggio a Clio: Diodata Saluzzo*, una donna piemontese che nel 1840 viene inserita nella *Biografia degli Italiani Illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei*, dopo che il suo valore era stato riconosciuto più volte da Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri e Melchiorre Cesarotti, e che la Chemello definisce (p. 91) *figura esemplarmente virtuosa, che ha saputo suscitare ammirazione e devozione presso i contemporanei, sì che la sua biografia letteraria sembra deputata ad assolvere una consapevole funzione simbolica come indica la fitta corrispondenza con donne e letterate del suo tempo*. Nella sua carriera poetica, Diodata Saluzzo ha modo di incontrare anche Madame de Staël, Ludovico di Brême, Alessandro Manzoni, venendo così coinvolta anche nella polemica letteraria tra classici e romantici e ribadendo più volte la sua filiazione poetica con Vittoria Colonna e Veronica Gambara.

La prima sezione si conclude con un altro ottimo lavoro

della Chemello, *La biografia come rispecchiamento: La vita di Vittoria Colonna di Isabella Teotochi Albrizzi*, una delle protagoniste del *salotto letterario settecentesco, che aggrega* (p. 116) *figure di uomini di lettere, dotti ed eruditi, tra loro disomogenee ma accumulate da una fervida curiosità intellettuale, da una forte tensione al confronto, alla comparazione e all'incontro*. Uno dei frequentatori del salotto di Isabella Teotochi Albrizzi fu, come sappiamo, Ugo Foscolo che ebbe con lei una feconda corrispondenza; tra l'altro l'Albrizzi fu definita da Byron come la *Stäel veneziana*.

Dopo aver ricordato i *Ritratti*, l'opera dell'Albrizzi più famosa nell'Ottocento, la Chemello passa a considerare la biografia di Vittoria Colonna, che Isabella Teotochi vede come il *modello e l'emblema della scrittura poetica femminile* (p.12); la poetessa del Cinquecento viene vista in modo del tutto particolare: la Chemello afferma (p.127) che si nota *una non imprevedibile empatia tra la poetessa e la sua biografia, attraverso uno dei meccanismi propri della scrittura biografica che è il processo di identificazione tra biografo e biografato*.

Si passa così alla seconda sezione, *Scritture della memoria*, che presenta due saggi; il primo è di Luisa Ricaldone dal titolo *Il carteggio d'amore tra biografia e finzione letteraria: le lettere di Elisabetta Mosconi Contarini all'abate Aurelio De' Giorgi Bertola (1783-1797)*. Lei è una nobildonna, animatrice di uno dei più famosi salotti della Terraferma, dove il tema più trattato è l'evoluzione letteraria tra l'Arcadia e il Preromanticismo. Lui è (p.143) un *irresistibile ammalatore*: tra i due nasce un profondo amore che culminerà nel 1785 con la nascita di una figlia, Lauretta, per poi svanire progressivamente, lasciando intatta però l'amicizia. Di tutto ciò resta a testimonianza un ricco carteggio, che si basa *sulla fisicità del discorso, che investe non solo la dimensione dell'eros, ma anche la narrazione delle malattie, dei rischiati aborti, delle gravidanze* (p.145), non solo, ma si sposta poi nella dimensione onirica, senza trascurare la finzione letteraria in base ai modelli precedenti che l'hanno ispirata.

Il secondo saggio di Adriana Chemello propone *Il Giornale di Ottavia Negri Velo: una scrittura tra "privato" e*

"pubblico", un'opera che passa in rassegna in due tomi gli avvenimenti che vanno dall'aprile 1797 al marzo del 1814: *il resoconto delle vicende politico-militari sancisce e dà valore all'esistenza dell'antico che vede, osserva, registra e scrive. I fatti diventano "memorabili" perché sono filtrati, ripensati e riordinati dallo sguardo di un'osservatrice che riconferma così la propria presenza nel mondo, nonostante il grande caos e le gravi incertezze sul futuro* (p.163). È un'opera che mescola insieme il mondo privato dell'autrice con quello *pubblico* degli avvenimenti in una dimensione di suggestiva coesione, che richiama indubbiamente l'atmosfera de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, un'opera che vuole presentare (p.167) *il piano dell'enunciazione come quello del "discorso", in quanto chi scrive non è estraneo alla narrazione dei fatti, lascia intendere la sua presenza "come testimone, come partecipante"; la presenza dell'io e della prima persona assume allora una valenza soprattutto testimoniale*.

Il volume, di cui raccomandiamo la lettura non solo agli "addetti ai lavori" dato il suo alto valore, si conclude con la terza sezione, *Figure*, due saggi di Luisa Ricaldone, che presenta due donne rimaste un po' in penombra nel loro tempo e ora valutate. *Una utopista nel Piemonte della seconda metà del Settecento: Giuseppina di Lorena Carignano* rievoca una principessa che si misura con un genere letterario un po' particolare e non molto "frequentato", come il romanzo utopico, proponendo un proprio confronto personale con i filosofi stoici e con gli autori francesi del Sei-Settecento, recuperando comunque l'attualità di figure classiche, come Epiteo, Tito Livio e Plutarco.

Chiude *Una maestra novelliera: Lucia Caterina Viola*, vissuta tra il 1740 e il 1825 e rimasta orfana a 10 anni; fu educata in un Ospizio per esercitare poi l'attività di maestra fino quasi alla morte. Accanto alla professione principale, essa si misurò anche nel campo letterario, sia nel settore delle lettere critiche che in quello della novellistica, dove eccelse particolarmente facendosi portavoce (p.6) *dei valori morali e religiosi di un milieu borghese tra città e campagna*.

GIUSEPPE IORI

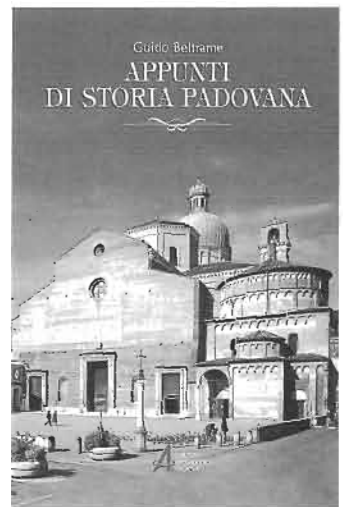
GUIDO BELTRAME APPUNTI DI STORIA PADOVANA

Edizioni Messaggero, Padova
2000, pp. 528

Infaticabile e benemerito indagatore e illustratore di tante vicende storiche di Padova e di località vicine, l'ex parroco di San Tommaso Martire in Padova tiene dal 1995 con grande impegno il rettorato della chiesa cittadina di San Luca. Ad altri lavori redatti nella nuova veste pastorale ha aggiunto, come egli stesso la definisce, "una specie di miscellanea" (p. 7) di vari scritti minori, in gran parte inediti. Il libro risulta composto di sette capitoli, dei quali gli ultimi due costituiscono un'appendice riservata a spunti per omelie e a ricordi di viaggi dettagliatamente narrati.

L'opera è aperta da un saggio sui tre volumi del *Diarium Itineris Romani* del gesuita Daniele Papebroch (1628-1714) che negli anni 1660-1662, muovendo dalla natia Anversa, attraversò terre tedesche e austriache e giunse in Italia, sostando anche a Padova, di cui descrisse attentamente alcune importanti chiese con accenni ad altri edifici. Del *Diarium* il B. dà testo latino e nitida traduzione.

Ricco di dati è il paragrafo intitolato al Castello Ezzeliniano (cominciato nel 1242), che però dà motivo al B. di ricordare due castelli anteriori: uno a difesa del vescovado, uno (Castelvecchio) a difesa della città. Egli poi precisa che è erronea la corrente opinione che Castelvecchio fosse il castello Ezzeliniano e poi Carrarese. Esso, "anche se antico, casomai potrebbe qualificarsi come 'Castelnuovo', non mai come Castelvecchio" (p. 35). Datane un'essenziale descrizione storico-artistica, il



B. le fa seguire utili pagine sulla situazione idrografica padovana e su antiche case e famiglie (Conti, Malvestio, Piva, Pettenazzo-Grosoli, Montin, Dalla Valle, Scovin, Ongarello, Bonandini), non mancando di segnalare pregi artistici o memorie storiche.

Più dettagliato è il discorso sulle chiese: Santi Arcangeli (poi San Michele), San Girolamo in Brondolo (oratorio), Santa Maria del Pianto con la sua confraternita (oggi assai più nota come chiesa e parrocchia del Torresino), San Giovanni delle Navi, San Prosdodimo (ora Duomo dei militari), San Benedetto (complesso monastico dalla lunga e ricca storia, che il B. ripercorre con dovizia di precisa informazione), Santa Sofia (di cui sono ricostruibili gli elenchi dei priori e dei prepositi, dopo il rettore Arderico [?] morto nel 1123, mentre altri dati si ricavano dagli archivi, con interessanti particolari su artisti, fra i quali il Mantegna e il Dall'Arzere, e artigiani), Santa Caterina.

Hanno giusto rilievo nel libro le vicende di alcune istituzioni religiose: il monastero delle clarisse all'Arcella, distrutto al tempo della guerra di Cambrai e continuato da un oratorio a ricordo della morte di Sant'Antonio all'Arcella; un altro monastero delle clarisse, oggi sede della Questura; il Circolo 'Sant'Antonio' della Gioventù cattolica, sorto nel 1868 e promotore di iniziative benefiche; il Collegio Barbarigo in contrada dei Rogati, con sede in un palazzo dove si succedettero notevoli famiglie (Rogati, Passera da Genova, Da Panico, Sacchetto). Non manca poi la trattazione di qualche personaggio significativo nella storia religiosa di Padova: Sant'Alberto Magno, domenicano tedesco (1193?-1280), "grande naturalista, filosofo e santo" (p. 225), professore di teologia nel convento di Sant'Agostino e quasi certamente scolaro nell'Università; Nicolò Boccasini, papa (1303-1304), nato in terra trevigiana (non si sa se proprio a Treviso o a San Vito di Valdobbiadene, che era ed è però in diocesi di Padova: articolata discussione del problema da parte del B. a pp. 238-252) e salito al soglio pontificio con il nome di Benedetto XI; Nicolò Grassetto (c. 1414-1497), vicario della diocesi e suo importante riformatore, oltre che per undici anni rettore della chiesa di San Michele; la tragica figura di Vittoria Accoramboni, uccisa in Padova nel 1585 a seguito

di una torbida vicenda di matrimoni e rivalità fra nobili casate dell'Italia centrale con delitti ed esecuzioni capitali al tempo del papa Sisto V; San Pietro Nolasco (sec. XII-XIII) fondatore dell'ordine di Nostra Signora della Mercede in Spagna, finalizzato al riscatto degli schiavi e presto estesosi nel mondo anche in assistenza ai carcerati e agli ex-detenuti, com'è appunto nel caso di Padova città, mentre due oratorii e un capitello confermano tale estensione in Arsego, Santa Giustina in Colle e Bertipaglia di Maserà.

Sotto il titolo "Varie" sono riunite nove trattazioni su argomenti che stanno particolarmente a cuore al B.: la peculiare devozione a Sant'Antonio nella parrocchia di San Tomaso Martire, ossia Tomaso Becket arcivescovo di Canterbury, assassinato nel 1170 nella sua cattedrale per ordine del re Enrico II; l'inno della carità di San Paolino di Aquileia (sec. VIII) con testo latino e versioni italiane letterale e libera (opera, la seconda, di Giacomo Pagani a lungo docente nel Liceo classico 'Tito Livio'); curiosità storico-ecclesiastiche, fra le quali aspetti liturgici, detti papali, l'anonima lista di profezie attribuita a San Malachia (1094-1148), ma redatta nel 1590 e consistente in laconicissime definizioni delle personalità dei pontefici dal 1143 al futuro successore di Giovanni Paolo II, un presagito Pietro Romano, papa fra molte tribolazioni seguite dalla distruzione di Roma e, a quanto pare, dal Giudizio finale; la paternità donatelliana del crocifisso ligneo nella chiesa di San Tomaso Martire; la possibilità che sia di un giottesco (Giusto de' Menabuoi) un affresco venuto in luce nel 1778 nell'odierna chiesa di San Luca e rappresentante la Vergine con il Bambino Gesù; le opere d'arte esportate o importate riguardanti la chiesa di San Tomaso Martire; la grossa e anche recentemente dibattuta questione del corpo acefalo dell'evangelista Luca conservato nell'omonima cappella della Basilica di Santa Giustina, mentre il capo sarebbe stato portato a Roma nel 586 dal futuro papa Gregorio I (poi detto Magno) e collocato nella basilica o Memoria degli Apostoli presso le catacombe di San Sebastiano; l'identificazione del San Massimo titolare delle omonime chiese di Borghetto, frazione di San Martino di Lupari, e in zona Ognissanti di Padova con il San Massimo che fu

vescovo di Cittanova d'Istria; la proposta di costituire un salterio (raccolta di salmi) nel Nuovo Testamento.

All'appendice si è già accennato in apertura. Si può aggiungere che il primo capitolo di essa, oltre a essere utile a celebranti riti religiosi, chiarisce e approfondisce tutti gli aspetti e significati del battesimo, del matrimonio e del funerale dal punto di vista della fede e dell'etica cristiana, offrendo materia di apprendimento e di meditazione anche ai laici, persino ai non credenti. Il successivo capitolo contiene precise e vivaci narrazioni di pellegrinaggi del B.: in Terrasanta; al santuario di Oropa presso Biella, al duomo di Torino per l'omaggio alla Sindone (sulla quale sono fornite numerose notizie, specialmente a proposito dell'autenticità non di rado ancora discussa), alla Piccola Casa della Divina Provvidenza fondata da San Giuseppe B. Cottolengo, alla basilica di Superga, a quella tortonese in Nostra Signora della Guardia, a quella di San Pietro di Ciel d'Oro di Pavia e alla Certosa a cinque chilometri da questa città; a famose chiese inglesi, anche con visite a importanti istituzioni culturali laiche; alla Santa Casa di Loreto; a varie località della Grecia antica e moderna; a edifici religiosi e ad altri notevoli monumenti in Olanda, in Francia (ovviamente con occhio particolare a Lourdes), in Spagna e in Portogallo.

Ampia informazione su costante base documentale, sempre desto spirito critico, risultati di personali fatiche di ricerca fanno di questo libro un efficace strumento culturale da raccomandare alla lettura di molti, non solo padovani.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

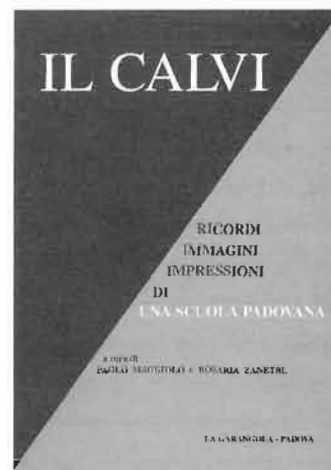
PAOLO MAGGIOLO
ROSARIA ZANETEL

IL CALVI
Ricordi, immagini,
impressioni
di una scuola padovana

La Garangola, Padova 2000, pp. 184.

Il volume, che fa parte della collana "Scuole padovane", vede la luce - come viene precisato nella premessa - a cinque anni di distanza dal primo della serie, quando l'Istituto Commerciale "Pier Fortunato Calvi" (la scuola appunto in questione) registra il settantottesimo anno della propria attività istruttiva e formativa.

È un'antologia costituita da



diversi capitoletti, alcuni più e altri meno lunghi, stilati principalmente da ex alunni del medesimo Istituto, ma talora anche da professori e da persone che, dopo aver ricoperto il ruolo di studenti, si sono trovati quivi ad esercitare l'insegnamento o a ricoprire incarichi di segreteria.

I ricordi che affiorano sono molti, tinti il più delle volte da gaia spensieratezza, di rosa, ma talora permeati anche d'un velo di amarezza, di rimpianto, a seconda delle diverse esperienze, delle differenti sorti, di quel che più ha colpito, o magari ferito, allora l'animo. Sono fatti spesso strettamente personali, quali una simpatia, un fidanzamento, un matrimonio, ma non poche volte anche di gruppo, di tutta un'intera classe. Rientrano particolarmente in questi ultimi le gite scolastiche (eventi pionieristici negli anni Sessanta), quelle allegre escursioni che offrivano alle scolaresche l'opportunità d'impatto con altri ambienti, con nuove realtà, oppure le accademie pubbliche - recite, esecuzione di brani musicali, balletti - e le competizioni sportive che hanno fruttato alla scuola, nel corso degli anni, un grandissimo numero di premi, di medaglie, targhe e coppe.

Assai interessanti appaiono le valutazioni e i giudizi espressi nei confronti dei professori e dei presidi che si sono succeduti lungo i decenni. Due sono le qualità emergenti: la straordinaria preparazione e competenza didattica, la grande umanità. Si rileva poi pieno accordo nel riconoscere al corpo docente un viscerale amore per la scuola e sincera affezione nei confronti degli studenti, anche quando il costume dei tempi imponeva disciplina ferrea e grande rispetto. Tra i tanti nomi colpiscono in modo tutto speciale quelli dei professori Durante,

Balasso, Aliprandi, Pertile, Fede, Schiavon, De Marco, Zaramella, autentici miti, e quelli ancora dei presidi Simioni, Cestaro, Cigliolo e Terribile, ai quali sono storicamente legati evoluzione e sviluppo dell'Istituto in un arco di tempo di quasi mezzo secolo. Assumono perciò tali riferimenti carattere di autentica documentazione per cui, anche se non era affatto nelle intenzioni dei promotori del lavoro realizzare un libro con la storia (storia intesa nel senso tradizionale, più genuino del termine) del "Calvi", essi costituiscono ugualmente un fatto molto importante per poter affermare ciò che è stato e che cosa ha rappresentato questo Istituto per Padova e per buona parte della sua provincia a partire dagli anni Venti del secolo testè conclusosi.

Gli elaborati, ordinati sapientemente da Paolo Maggiolo e da Rosaria Zanetel (curatori del resto dell'intera opera in tutto il suo insieme, ovvero dalla selezione dei brani alla veste editoriale) si propongono con garbo, con sottile grazia, ma nel contempo anche con brio e determinazione. Non mancano anzi pagine di singolare finezza letteraria, di toccante poesia.

Splendide e, a volte, assai curiose appaiono infine le foto, tutte in bianco e nero, tutte in perfetta sintonia con i testi, tratte in parte dagli archivi del "Calvi" e in parte dai cassetti dei ricordi di diligenti vecchi alunni della medesima scuola. Una carellata di immagini con strutture edilizie e aule di lontana memoria, con le figure di docenti e di alunni in abbigliamenti che fanno oggi sorridere, ma con volti e atteggiamenti anche che suscitano tenerezza, che inducono a riflettere, soprattutto nei ritratti degli anni Trenta-Quaranta, specchio fedele di tante realtà ora scomparse, di tutto un mondo che non esiste più. Ma che ha pur lasciato dei ricordi, tante memorie utili ad affrontare meglio, con maggior sicurezza le realtà del tempo presente.

PAOLO TIETO

LINO SCALCO

IL TEMPO DELLE CIMINIERE. Storia dell'economia padovana 1866 - 1922.

Esedra. Padova, 2000, pp. 449.

Il volume di Lino Scalco, dal titolo appropriato e suggestivo *Il tempo delle ciminiere*, apporta un importante e

ampio contributo all'analisi dello sviluppo economico del Padovano dal 1866 al 1922, periodizzazione giustificata da due eventi determinanti: la liberazione dal dominio austriaco e la crisi del primo dopoguerra, in cui l'istituzione della Fiera dei Campioni rivela il segno di una volontà di ripresa nel bel mezzo del crollo della produzione e dell'occupazione.

La problematica che Scalco affronta e analizza non è univoca né limitata a una semplice esposizione dei risultati di una ricerca puramente conoscitiva, ma l'autore approfondisce criticamente le cause dell'attardato sviluppo di un moderno sistema capitalistico che nel contempo modifica anche l'assetto sociale.

Il quadro iniziale di riferimento è quello dell'economia padovana gestita dal ceto borghese-nobiliare, grande beneficiario della rivoluzione francese e del periodo napoleonico, che alla base della propria egemonia poneva la proprietà fondiaria, liberata dai vincoli e dai privilegi di ancien régime: un'economia prevalentemente agricola, alquanto arretrata per l'insufficiente utilizzo di nuove tecniche agronomiche, per l'eccessiva parcellizzazione della piccola proprietà contadina, per la durezza dei contratti agrari.

D'altra parte, alcuni casi di occasioni mancate, che Scalco esamina dettagliatamente, per uscire dall'arretratezza e dare l'avvio a un processo di modernizzazione, provano una diffusa mancanza d'imprenditorialità, a cui soltanto pochi si sottraggono.

Tant'è che i dati statistici dal 1870 al 1890 evidenziano il modesto sviluppo di attività industriali, comprese quelle applicate all'agricoltura. La diffusione di macchine e attrezzi agricoli si rivela lenta e limitata a poche grandi tenute. Il quadro d'insieme non cambia, il decollo non avviene, persiste l'arretratezza agronomica, lo sviluppo capitalistico dell'industria muove appena i primi timidi passi. A fronte dell'ammodernamento dei mezzi di produzione e dell'organizzazione del lavoro, permangono alcune cause del ritardo (scarsità di materie prime, modesto utilizzo di forza motrice, alto costo dei trasporti) e, determinanti la prevalenza di un'attitudine mercantile-speculativa, il conservatorismo politico, la diffidenza verso gli investimenti a rischio, il timore di un turbamento sociale derivante dal processo d'industrializzazione.



D'altra parte, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, sul piano politico avanzano nuove forze democratiche, radicali, repubblicane, a cui si affiancano le prime rappresentanze del movimento socialista e cattolico.

L'amministrazione comunale passò dall'egemonia moderata alla guida di una coalizione democratica liberale. Al mutamento politico non seguì, nell'età giolittiana, un rapido sviluppo economico; persistevano alcuni motivi di relativa stazionarietà, determinata da fattori negativi già presenti nel periodo anteriore. Di un vero e proprio take off non si può parlare: giustamente Scalco definisce "industrializzazione debole" quella attuata nel Padovano, come tra l'altro dimostra la distribuzione della ricchezza privata nell'industria (1,20% che nel 1914 pone Padova tra gli ultimi posti nel Veneto).

Non mancò, tuttavia, il rinnovamento del tessuto urbano; nuove vie di comunicazione e linee ferroviarie dettero impulso all'attività commerciale; macchine e fertilizzanti accrebbero la produzione agricola; nuove attività industriali sorsero in città e in provincia. Con un accentuato ottimismo, che trascurava le ombre di una stentata modernizzazione, nel 1908 una relazione della Camera di Commercio, citata da Scalco, affermava che la provincia aveva raggiunto "un posto ragguardevole tra le più cospicue province consorelle".

Con lo scoppio della prima guerra mondiale alcune fabbriche furono militarizzate; la manodopera era composta da operai avventizi con forte componente femminile. La guerra mostra le tragiche conseguenze: paralisi delle attività agricole e industriali, impoverimento della classe lavoratrice, peggioramento della situazione igienico-sanitaria. Con la fine della guerra il ritorno dei soldati smobilitati

determina l'emergenza lavoro: la disoccupazione aumenta e Padova è coinvolta nella crisi economica, sociale, istituzionale del Paese. L'attenzione di Scalco si concentra prevalentemente sui conflitti sociali e sulle tumultuose vicende politiche che portarono all'avvento del fascismo.

Tuttavia nella disastrosa situazione economica del dopoguerra spicca la fondazione della Fiera internazionale dei campioni che intendeva contribuire alla ripresa economica superando l'ambito locale e nazionale per raggiungere un livello internazionale. Con questo avvenimento si conclude il periodo studiato da Scalco.

L'ampia e particolareggiata indagine, condotta su originale documentazione archivistica, sull'analisi dei dati statistici dei censimenti e la pubblicistica locale, conferma nella sostanza "i caratteri originali" dell'economia padovana già altre volte indicati, e qui riesaminati con attento approfondimento. Come sottolinea nella prefazione Giorgio Roverato "mancò la capacità di pensare in grande e di ricollocare l'investimento mercantile nell'attività di rischio". Quella che Scalco definisce "industrializzazione debole" di Padova consiste soprattutto nella persistenza di una mentalità conservatrice sul piano economico, politico sociale del ceto dirigente che non seppe (non volle) cogliere alcune opportunità, ritardando in tal modo il processo di modernizzazione.

Che tutto questo sia stato intenzionalmente perseguito con lo scopo di evitare l'esperienza socialmente traumatica della grande fabbrica e della concentrazione industriale e in seguito contribuire allo sviluppo del cosiddetto "modello veneto", può apparire allo stato attuale, una scelta lungimirante, un fatto positivo e promettente, ma come ogni modello, neppure quello veneto può considerarsi assolutamente perfetto e definitivo.

Il volume è corredato da oltre cento riproduzioni d'immagini, alcune rare o uniche, pazientemente ricercate, che offrono una visualità di tempi remoti, un po' malinconica, sempre interessante.

GIULIO MONTELEONE

PAOLO TIETO
MADRE DI DIO

Panda Edizioni, Padova 2000, p. 108.

Il volume consta di ventidue capitoletti (preceduti da

una acuta e puntuale introduzione dell'arcivescovo di Gorizia, mons. Dino De Antoni) ognuno dei quali illustra un dipinto della Madonna, tra le tante e tante conservate a Piove di Sacco e realizzate a partire dal 1326 fino ad arrivare ai primi anni del secolo testé conclusosi. Sono dipinti di artisti vari, ora celeberrimi e altre volte sconosciuti, effettuati su tela, su tavola di legno, ma anche su pareti e perfino su foglio membranaceo. È il caso della prima immagine, che raffigu-



ra la Madonna con il Bambino in braccio nell'atto di porgere una candida ostia ad un devoto, confratello della fraglia del SS. Sacramento. Una miniatura particolarmente significativa, in quanto prima immagine assoluta in cui le sacre specie eucaristiche vengono raffigurate sotto forma di bianca particola.

Altrettanto rilevante esteticamente e concettualmente appare quindi la seconda raffigurazione, una *Dormitio Virginis* di scuola giottesca con forti richiami ai caratteri più specifici del grande maestro toscano. Un affresco di notevoli dimensioni, già inserito nel contesto delle storie della Madonna che un tempo ornavano la chiesa più antica di Piove, quella di Santa Maria de' Penitenti.

Conquistano successivamente l'attenzione le tavolette, sempre con la Vergine e il Bambino, di Jacopo da Valenza, di Pietro Duia e più ancora di Giovanni Bellini, le quali trovano esemplari molto simili in collezioni prestigiose (ad esempio, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia). Invece altri dipinti, quali la *Madonna del latte*, conservata al Santuario delle Grazie, o la *Madonna con il Bambino* della chiesa di San Rocco, entrambe di autore ignoto, manifestano carattere più popolare, anche se non mancano di una certa bellezza e di peculiarità emblematiche, soprattutto per quanto concer-

ne i tratti somatici e i colori delle vesti.

Del Sei-Settecento sono le Madonne di Pietro Muttoni, di Sante Piatti, di Antonio Parolo e, meraviglia delle meraviglie, di Giambattista Tiepolo. Particolarmente preziosa quest'ultima, tanto che si è voluto riprodurla (in dettaglio) anche nella sovracoperta del volume. Sono dolcissimi infatti i tratti dei volti di Gesù e di Maria, e sono accattivanti i colori, dal rosso scarlato del vestito all'azzurro-ciolo del manto, al giallo-oro del velo che dal capo scende sul grembo, incoronando l'intero viso della "Madre di Dio". L'autore ha voluto questo titolo perché così è chiamata Maria nella preghiera dell'Ave, ed ancora perché ad un siffatto concetto si ispira, invocandola, San Bernardo nel canto trentesimotercio del *Paradiso* di Dante.

La figura della Madonna è, in tutte le immagini qui raccolte, letta e interpretata dapprima sotto il profilo storico, quindi da un punto di vista artistico e religioso. Si ha pertanto modo di conoscere fatti curiosi di epoche lontane e più ancora le ragioni di determinate forme e posture della Vergine e dei personaggi raffigurati, nonché la simbologia dei colori delle loro vesti, tante volte radicalmente diversi, perché diversi gli autori e quindi differenti la cultura, la formazione, i modi di fare.

Costituisce un fatto eccezionale, probabilmente fin qui unico, la riproduzione in questo libro del polittico dell'*Incoronazione della Vergine* del Guariento, eseguito nel 1344 per la Pieve di San Martino, ma di proprietà oggi del Norton Simon Museum di Los Angeles, e quindi custodito in quella sede. Anche di questa opera Tietò traccia una breve storia mettendo in risalto la singolare bellezza dei volti della Madonna e di Cristo, profondamente legati ancora agli schemi giotteschi, imperanti a Padova nella prima metà del Trecento.

Piacevole nell'insieme la veste editoriale di questo volume, anche per la ricchezza di immagini, tutte ovviamente a colori.

GIANNI PATELLA

GIULIO MOZZI
**IL CULTO DEI MORTI
NELL'ITALIA
CONTEMPORANEA**

Einaudi, Torino 2000, p. 102.

A conclusione di *Il male naturale* Giulio Mozzi aveva dichiarato che sarebbe stato il

suo ultimo libro di racconti, ed è stato finora fedele a quella sua promessa. Anche se l'ampiezza e l'impegno narrativo di molti dei racconti de *Il male naturale* avrebbero potuto far presagire la misura del romanzo, Mozzi percorre ora la via della poesia, dopo che proprio tra i testi di quel libro comparivano anche due liriche.

Il culto dei morti nell'Italia contemporanea, l'ultimo lavoro dello scrittore padovano, è un poemetto diviso in 13 sezioni. Quella propensione a raccontare, e attraverso il racconto a confessarsi, che è senz'altro una delle cifre più interessanti della scrittura di Mozzi, non viene meno neppure in questo libro, per tanti aspetti originale e imprevedibile. E lo stesso Mozzi che propone, benchè in modo dubitativo, di avvicinare la sua poesia al genere oratorio. Molte parti del testo, d'altro canto, hanno quasi una dimensione recitativa (la nona sezione del poemetto si intitola non casualmente *Recitativo: cadaver talks*); e dal *Culto dei morti* è nato una *pièce* teatrale, il *Canto dei morti*, rappresentata già più volte. Anche il titolo del libro, col suo sapore saggistico un poco straniante, sembra volutamente scartare ogni tentazione di abbandono a una voce solamente lirica.

Ma occorre forse prendere sul serio la chiave di lettura che l'autore ci indica fin dall'inizio: allora il poemetto appare certamente una riflessione sulla morte, ma non meno anche una rappresentazione, per squarci, per frammenti come la poesia sa fare, della perdita di senso da attribuire alla morte nella società contemporanea, in Italia in particolare. Non deve meravigliare questo intreccio: infatti, se è concesso un paragone di questa levatura, anche il carne sepolcrale di Foscolo si interroga sulla morte a partire dalla percezione che il suo tempo aveva di essa. Nei suoi precedenti libri Mozzi, attraverso i suoi personaggi e l'io narrante di tanti suoi racconti, si era scontrato col mistero della morte, talora toccando corde elagiche come in *Ti ricordi quanta neve, l'anno scorso* de *La felicità terrena* o altre volte lasciando scoperte le ferite come in *Un male personale* de *Il male naturale*. Questo tema diviene centrale nelle poesie de *Il culto dei morti*. Ancora una volta Mozzi sembra rispondere a un bisogno di spiegare e di parlare per liberarsi da un incubo, da un'ossessione che lo tormenta. È significativo che al

testo che conclude il poemetto, *Lieta fine: risorgimento (un anno dopo)*, venga affidata quasi una funzione catartica, dopo un inabissarsi nel vuoto della morte e delle sue rappresentazioni più disperate: rovesciando il senso dell'inizio del *Coro dei morti* leopardiano, Mozzi si affida a questa certezza: "Sicura no, ma lieta / è la vita presente, / è la mia vita futura. / Ho la mia gioia, e / le parvenze sono parvenze"; certezza per la quale il poeta può giungere a una conclusione decisiva: "Lascio i morti al loro destino (per quanto mi riguarda). D'ora in poi si seppelliranno da se stessi. / Io sono quieto e operoso. / Non li vedo più aggirarsi. / Ho fatto il becchino per un po' di anni: può bastare" (quest'ultima ammissione, del tutto legittimata dal contenuto del poemetto, potrebbe anche essere letta quasi come una dichiarazione poetica rivolta a ritroso ai lavori precedenti di Mozzi).

Ma prima di approdare alla conquista di una "letizia" intimamente posseduta, sebbene l'essere felici sia pur sempre una "litote", le forme in cui la morte si manifesta nel nostro tempo devono essere rappresentate senza chiudere gli occhi di fronte al macabro e all'orrido che le accompagnano: Antonio che "crolla / dietro le quinte del *Maurizio Costanzo Show*", la pubblicità televisiva di "Moana a gambe larghe, le unghie laccate di rosso" dopo al sua morte, l'agonia dello scrittore inglese Malcom Skey sono immagini di un incubo che si compongono in una paradossale *Petite dance macabre* a cui partecipano, a ben vedere, i vivi, non i morti: "Ho visti, ho visti i morti. / Erano tanto allegri. / Erano bianchi bianchi, / e neri neri. // Ho visto il presidente / e la presidentessa, / ho visto il cocodrillo / e la cocodrillesa".

In questa condizione di assenza di senso diventa irrinunciabile chiedersi dove sia Dio, se abbia abbandonato gli uomini o se, infine, riveli un volto malefico. In questa poesia di Mozzi è presente un senso religioso che, pur tra dolore, tormento e pietosa ironia, appare irrinunciabile. Questa domanda di Dio e su Dio si esprime nelle forme di un discorso estremo come in *Invocazione*: "Tu che esisti: tu che non esisti: tu che puoi essere pensato solo come esistente [...]"; o nelle *Quartine* di *Bis Tertullianus: de resurrectione*: "risurrezione dei morti è la fede / ma se il volgo se ne prende gioco / la verità ci impone di credere /



«eppure offre sacrifici funebri».

Mozzi ha voluto dare voce a quell'indicibile assenza che è la morte e l'ha fatto con una lingua poetica estrema, pervicacemente antilirica, come dicevamo, frutto della combinazione di stili e linguaggi diversi: ne deriva al lettore una sensazione di smarrimento, che solo la conclusione del poemetto sembra pacificare.

MIRCO ZAGO

AMELIA BURLON SILIOTTI DUBBIANDO

Gregoriana, Padova 2000, pp. 37.

L'intuizione è come una grande torcia elettrica che illumina ogni cosa nel buio. Dicono che sia dote spiccatamente femminile, e può essere. Se poi questa dote viene applicata alla poesia può apparire un pregio, specie se unita a immagini corpose. Questo è venuto in mente leggendo la minuscola raccolta di poesie religiose, meglio di ricerca religiosa, della poetessa Amelia Burlon Siliotti dal titolo *Dubbiando*, edito dalla Gregoriana e distribuito a Natale assieme al settimanale della diocesi padovana. Curiosa del mondo la Siliotti, della sua Padova come della Namibia e della Libia (per fare degli esempi recenti di viaggi), lo è anche del mistero religioso. Come scrive infatti nella prefazione don Donato Valentini, dell'Università pontificia salesiana di Roma, la poetessa «ama tuttavia più l'intuizione che la concettualità», e queste particolari poesie, scritte con i suoi consueti moduli anche formali, appaiono «quasi un cespuglio di intuizioni originali e di concetti piuttosto ardati». Un esempio? «Ma tu sei il figlio?/ E tuo padre dov'era/ quando fanciullo/ imparasti la

vita/ e la morte, veloce,/ ti tolse dagli occhi?// Dovemmo pagare il prezzo di amarti/ la fuga illunè/ d'Egitto, le stragi/ che ancora mietono il campo, // la bocca di fiele».

Dopo i colloqui poetici, più dolci che forti in verità, con il poeta veronese Catullo e con lo spagnolo Garcia Lorca, questi versi rivolti al Redentore fanno certo pensare a «una storia di salvezza decisamente amata e gridata», ma nello stesso tempo propongono la nostra poetessa come voce universale di chi cerca di risolvere i tanti perché della nostra vita in questa valle di lacrime.

GIANLUIGI PERETTI

RINO FERRARI

ALI TESE

Parma 2001, pp. 49

Cifra fondamentale nel linguaggio simbolico cristiano delle origini sono le braccia alzate. I cristiani le tenevano alzate come gli uccelli in volo, che tendono a formare il segno della croce.

Rino Ferrari leva le sue 'ali' in un volo che sa d'offerta e di preghiera, giro fatale, lento e maestoso di un falco leggiadro colpito a morte. Il sentore incombente della consumazione ormai ineluttabile lo solleva in alto, ad ali tese, volendo cogliere in rapida sintesi visiva quanto sensi e mente possono restituire, sollecitati da estremi impulsi vitali.

Le immagini scorrono veloci, s'accalcano, il libro della memoria sembra sfogliarsi a caso, sollevate le delicate pagine da soffi improvvisi di vento; ma ciò che il verso restituisce, con ritmi ora quieti e lineari ora impazienti e scattanti, sono le tessere scelte a comporre il veridico ritratto d'un uomo che ha vissuto a lungo, nella gioia e nell'angoscia, in pace ed in guerra, assaporando i frutti dolci-amari dell'albero della vita. Le rimembranze care ai Leopardi, consolatrici nonostante la dolorosa noia interiore, si mescolano col sensuale approccio di pascoliana ascendenza ad una natura esplorata nei sapori e negli odori, colorata tavolozza a ridipingere un paesaggio amicale, i luoghi dell'infanzia, l'euganeo profilo monseliciano che ritorna incantevole ed incantato per sciogliere i grumi fangosi e grigi delle anonime periferie cittadine, là dove i sentimenti inaridiscono come l'erba d'un prato ammorbato.

Per fortuna esiste l'amore in ogni sua espressione a

restituire forza e desideri; soprattutto le inebrianti esperienze carnali, prolungate nel tempo e nella fantasia con foga inesaurita, ritemprano il cuore dolente, filtrano melliflue quali luminosi spiragli di sole nel buio d'una stanza, profumano i ricordi, sembrano suscitare per un attimo ancora guizzi giovanili nel corpo rinsecchito. È ciò che basta a Rino Ferrari per riconciliarsi con un'esistenza che l'ha duramente colpito.

La poesia è dunque il suo umile grande dono, fatto a sé e agli altri senza calcolo d'egoistico tornaconto, distillando in strofe dal musico costruito metrico quanto di prezioso ha saputo produrre la sua esondante ispirazione; e lo depone chino ai piedi del Creatore, confessando in liriche commosse e nostalgicamente pregnhe di terrestrità le vicende di un'anima che ad *ali tese* si sperderà in fine nell'immenso azzurro del Cielo.

ROBERTO VALANDRO

SARAH REVOLTELLA

IL CERCHIO ROTTO

Land Italia, Padova, pp. 92.

L'esordio nella narrativa di Sarah Revoltella, giovane giornalista specializzata nella ricerca cinematografica, si pone al punto d'intersezione tra la letteratura e la rappresentazione sociologica, come testimoniano le pagine di Sabino Acquaviva che introducono il volumetto. Sembra anzi legittimo sostenere che l'interesse suscitato dal breve romanzo (o racconto lungo) *Il Cerchio Rotto* consista nella possibilità che offre di esplorare una *tranche* di vita giovanile devianta e brutale senza la mediazione inevitabilmente determinata dalla levigatezza formale e dalla cura stilistica.

Impassibile e asciutta, l'autrice inquadra nell'impersonalità del suo obbiettivo l'intreccio di relazioni che unisce un gruppo di ragazzi della provincia di Padova: oltre lo schermo della normalità apparente, oltre i consueti vincoli famigliari e sociali, sconfessati soltanto, all'inizio, da un senso di tedio soffocante e da velleitarie trasgressioni, avviliti sconfinamenti nell'ebbrezza offerta dagli stupefacenti e da un eros meschino, si annida però il germe della follia, assurda e pronta a esplodere con violenza tanto più crudele quanto più occultata dalla generale connivenza e complicità. Le più usuali (e spesso già degradate) forme di aggregazione che scandivano la vita in co-

mune degli amici – la discoteca, il bar, lo spinello – vengono infatti sostituite, dietro istigazione di Fabio, trascinatore nell'effefferatezza di sodali inerti a tutto fuorché a subire l'impatto del male, da un ripetuto rituale di uccisione e cannibalismo. Se Francesca, la prima vittima imbandita sul tavolo dei compagni di un tempo, va incontro al suo destino del tutto ignara di ciò che l'attende, il succedersi degli assassini viene in seguito ammantato da un "galateo" della morte agghiacciante per la fredda esaltazione con cui è realizzato: legati dalla colpevolezza comune, i ragazzi si impegnano periodicamente in una sorta di cervelotica *roulette* russa, il cui vincitore, ucciso da un'iniezione letale di droga, è destinato con la sua carne a nutrire i sopravvissuti, cementandone così l'alleanza.

La Revoltella, che comunica la spaventosa naturalezza con cui i personaggi scivolano nel male mutuando fin nelle minime pieghe il gergo espressivo tipico di alcuni ambienti, non cerca, correttamente, di prospettare alcuna attenuante o giustificazione anche solo plausibile: si limita a riprodurre gli eventi, la spirale dell'orrore innescata quasi per gioco, la lucidità nel furore di Fabio, lo smorzarsi delle prime resistenze inorridite dei compagni. Il suo libro, volutamente disturbante e aggressivo nell'apparente semplicità, rappresenta i possibili inferi di un mondo giovanile senza alcun punto di riferimento, in cui l'umanità stessa viene rinnegata perché non è veramente conosciuta.

Soltanto la scena conclusiva, in cui riaffiorano, dapprima con difficoltà, poi con forza maggiore, sentimenti autentici capaci di fraporsi al meccanismo della morte assegnata a sorteggio per il diletto del gruppo, lascia penetrare nella tenebra spaventosa che pervade questi giovani un tenue spiraglio di luce. L'amore per Chiara spinge Andrea, il protagonista (per quanto sia forse improprio impiegare tale definizione a proposito di un'opera che rende tutti i personaggi singoli frammenti, leggermente diversificati, della stessa incapacità e dello stesso disagio) a offrirsi al sacrificio, a desiderare di morire per la ragazza che scopre di amare, svelando d'un tratto l'insensatezza del barbaro "gioco": il cerchio vergognoso è stato dunque infranto, e si profila una speranza di salvezza interiore.

Tale aspettativa, o possibile preludio a una svolta, rimane

peraltro inevitabilmente sospesa, nella conclusione aperta di una vicenda che non può ottenere esiti definiti o tantomeno rassicuranti, ma soltanto esporsi alla sensibilità e allo sguardo, nell'angoscia degli interrogativi che suscita, come una piaga sanguinante inferta a un tessuto sociale di cui la cronaca, del resto, ci comunica quotidianamente i colpi e le ferite molteplici e assurde.

FRANCESCA FAVARO

TERRA D'ESTE

Anno IX, n. 18, luglio-dicembre 1999.

Merita senz'altro di essere segnalato quest'ultimo numero di "Terra d'Este" a carattere monografico sullo stimolante tema "Viaggiatori stranieri sui Colli Euganei e nel Veneto".

Francesco Selmin nel suo saggio introduttivo *I Colli Euganei nel "Grand Tour"* indica gli sviluppi di questo importante fenomeno culturale che fu il "Grand Tour": soprattutto nel Settecento molti intellettuali, inglesi prima, poi francesi, tedeschi e ancora inglesi in piena età romantica nonché americani, furono spinti a viaggiare in Italia per completare la loro formazione culturale attraverso il contatto con le bellezze artistiche e naturalistiche del Bel Paese. Il modo in cui questi viaggiatori, ben diversi dai turisti del nostro tempo, guardarono l'Italia corrispose ai gusti, alle propensioni culturali, allo spirito della loro epoca. Selmin osserva che i Colli Euganei vengono solo lambiti dal "Grand Tour", le cui direzioni preferenziali in Veneto sono quelle che da Verona, attraverso Padova, giunge a Venezia e quelle che da Venezia va verso Ferrara e Bologna per arrivare a Roma. Tuttavia il paesaggio dei Colli appare agli stranieri affascinante: Battaglia, Montselice, Abano e, per influsso di Byron, Arquà sono i luoghi privilegiati.

Una delle presenze più famose all'inizio dell'Ottocento nei nostri Colli fu Lord Byron, che dedicò alla casa di Petrarca ad Arquà i famosi versi del *Childs Harold's Pilgrimage*. A Byron in Veneto e alla permanenza presso la villa "I cappuccini" di Este di Shelley con la sua complessa famiglia dedica un interessante intervento Francesco Rognoni.

A molti viaggiatori stranieri nel Veneto la campagna appare un vero e proprio giardino, superiore per bellezza a qualsiasi altra creazione naturalistica dell'uomo, anche ai giardini delle più famose ville venete.

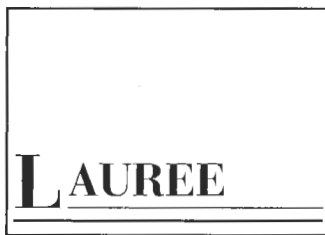
Antonella Pietrograndi in *Il paesaggio-giardino veneto nella memoria dei viaggiatori del passato* segue la percezione, da parte degli intellettuali stranieri, di un paesaggio ameno e nello stesso tempo rigoglioso, che resiste fino all'inizio dell'Ottocento per essere poi sacrificato alla industrializzazione diffusa.

Molti scrittori americani fin dai primi decenni dell'Ottocento viaggiarono e soggiornarono in Italia, ambientandovi alcuni loro libri: per scegliere due nomi su tutti, Henry James e Ernest Hemingway. Tra questi merita attenzione il meno noto, ma il non meno significativo, William Dean Howells. Luciano Morbiato evoca, ponendo sullo sfondo i complessi rapporti tra cultura americana e cultura europea e italiana in particolare, la figura di Howells, che ebbe tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo un ruolo molto importante nel mondo letterario americano per essere stato il propugnatore di una letteratura verista. Lo scrittore americano seppe dare descrizioni della realtà veneta tutt'altro che di maniera, allontanandosi dal colore folcloristico comune a tanti altri suoi compatrioti.

Luigi Urettini, infine, presenta la vicenda amorosa del dottor Pietro Pagello con la scrittrice francese George Sand, che nel 1835 si trovava a Venezia in compagnia del poeta (e fino ad allora suo amante) Alfred de Musset. Il racconto che Pietro Pagello scrisse sulla sua storia d'amore viene qui pubblicato integralmente per la prima volta.

Chiude il fascicolo della rivista la documentata ricostruzione di Aldo Pettenella di un procedimento giudiziario del Seicento a Padova.

MIRCO ZAGO



ANTONIETTA COLOMBATTI
**LA PERSECUZIONE
ANTIEBRAICA
A PADOVA (1938-43)**

Relatore prof. Stuart J. Woolf, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1999-2000.

La grande tragedia che nei campi di concentramento e

sterminio nazisti coinvolse dall'8 settembre del 1943 all'inizio del maggio del 1945 migliaia di ebrei italiani è stata oggetto di libri, articoli giornalistici, trasmissioni radiofoniche, servizi televisivi e opere cinematografiche che hanno offerto chiara percezione delle enormi sofferenze inflitte ai deportati e molto spesso concluse con le loro morti. Minore attenzione è stata invece rivolta alle vicende degli ebrei italiani nel quinquennio precedente, a partire dal 22 agosto del 1938, quando venne effettuato il censimento della popolazione ebraica, compresi coloro che, per effetto di imparentamenti, conservassero anche solo tracce di sangue ebraico e magari avessero reso insigni servizi nell'ambito della vita pubblica. Contro una tesi risalente a Renzo De Felice sulla minore virulenza antisemitica delle autorità italiane in confronto all'estremismo spietato di quelle tedesche la C., sulla scorta di una documentazione non sempre facile da raggiungere e di vari studi critici, attenua l'impressione corrente di moderazione e concentra la sua indagine sul caso di Padova, inquadrandolo giustamente nella vicenda nazionale.

Sono così esaminate le ripercussioni locali dei provvedimenti governativi in relazione ai temi propagandistici: gli ebrei come nemici interni dello Stato, la difesa della pura razza ariana, la necessità di un censimento mediante schede dettagliate a cura degli uffici comunali. In Padova si censirono 706 persone, negli altri comuni della provincia ne risultarono 55. Casi singoli vennero poi registrati per ragioni particolari e nell'insieme il lavoro compiuto dall'amministrazione comunale appare frutto di zelo indubbio, dimostrato anche dall'impegno fuori orario, festivo e notturno (p. 25).

La prima area ad essere colpita dalle nuove norme fu quella della cultura, specialmente negli aspetti scolastico e universitario. Furono espulsi i docenti ebrei, perché avrebbero potuto influire sugli scolari secondo ottiche non gradite al regime fascista; e si vietò l'iscrizione a ogni tipo di scuola da parte di ragazzi ebrei, per non consentire loro il futuro accesso a professioni da riservare soltanto a italiani razzialmente puri. Analoga misura riguardò poi il mondo giudiziario e, più in generale, quello delle pubbliche amministrazioni, nonché lo stesso apparato sanitario.

È ben comprensibile che i



più avveduti fra i colpiti pensassero a una tempestiva emigrazione (Palestina, Americhe, Svizzera, Inghilterra). Per quanti restavano le rispettive comunità cittadine cercavano di sopperire alle necessità con iniziative autonome, per esempio nel campo scolastico con il ricorso ai docenti estromessi dagli insegnamenti statali. In Padova si ebbero diversi casi, ma soprattutto fecero notizia gli esoneri di alcuni docenti universitari, le restrizioni imposte a studenti dell'Ateneo e l'attivazione in esso di corsi a dichiarata impostazione razzistica.

Molto circostanziata è l'indagine della C. sulle leggi razziali e sulla loro applicazione in Padova. Esse riguardavano: i cognomi sospetti, i matrimoni misti (proibiti), il servizio militare, la tutela ebraica di ariani, le proprietà di particolari aziende o di consistenti beni immobili, la disponibilità di personale di servizio ariano da parte di ebrei, le autodonne di appartenenza alla razza ebraica e altre situazioni minutamente previste in sede politica. Poterono sfuggire a tali misure i cosiddetti discriminati perché in grado di dimostrare meriti patriottici o vecchia adesione al fascismo, il che non impedì però l'insorgere di spiacevoli contestazioni. L'atmosfera andò facendosi sempre più pesante, con minuziosa attività informativa mirante a ridurre gli spazi di vita autonoma delle componenti ebraiche della popolazione; e nel giugno del 1940, pochi giorni prima dell'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania, si cominciò l'operazione di internamento delle persone più sospette. Si arrivò poi alla precettazione civile degli ebrei per lavoro obbligatorio.

Un interessante capitolo riguarda la reazione ebraica alle leggi razziali attraverso

tre vie: emigrazione, accostamento alla Chiesa cattolica, tentativo di "arianizzazione". Tali vie appaiono praticate anche in Padova. La prima risulta dalle documentate richieste di passaporti; la terza, implicante l'ardua dimostrazione da parte dell'aspirante di discendere da persona ariana diversa da quella ebraica registrata nell'atto di nascita, ebbe successo soltanto in tre occasioni. Quanto alla seconda, il punto di partenza era provare che, per quanto formalmente ebreo, il singolo frequentava da lungo tempo chiesa e ambiente cattolico o addirittura aveva contratto matrimonio con rito cattolico e anche fatto battezzare la prole.

Tale delicata questione si lega al non meno delicato problema dell'atteggiamento assunto dal mondo cattolico padovano di fronte alla presenza ebraica. La C., piuttosto delusa dalla possibilità di accedere alla documentazione inedita conservata nell'archivio della Curia vescovile di Padova, fonda la ricerca sul settimanale diocesano "La difesa del popolo" e sul mensile "Bollettino diocesano". A parte le ovvie preoccupazioni per episodi di inosservanza dei precetti cristiani negli ambiti dottrinale e morale, si notano nei due periodici frequenti critiche antiguidaeiche e antisemitiche in consonanza con l'impostazione politica fascista. È significativo che già nel 1930, a un anno dai Patti lateranensi di conciliazione fra Stato italiano e Santa Sede, nel citato settimanale si riprendesse dal giornale fascista "Il Romagnolo" il ricordo della nascita ebraica dei rivoluzionari bolscevichi, "piccoli anticristi che imperversano in Russia": Lenin, Trotzky, Cicerin, Litvinoff, Krassin, Stalin (p. 132). In tale modo la polemica investiva insieme ebraismo e comunismo. Ma all'ebraismo si imputavano pure tutte le azioni rivoluzionarie degli ultimi tre secoli, la massoneria e il grande capitalismo: una sorta di grande congiura intesa a distruggere il cristianesimo.

Nei due giornali non mancavano giustificazioni religiose per l'antiebraismo dei governi fascista e nazista; e l'accusa di razzismo veniva addirittura ritorta sugli ebrei, detti privi di carità verso il prossimo e solidali soltanto con chi è della loro stessa stirpe e religione. A sostegno di queste tesi si richiamavano passi del Nuovo Testamento: il buon samaritano; il centu-

rione romano che chiese a Gesù di salvare il suo servo; il messaggio cristiano inascoltato dagli ebrei; la finale condanna del Messia alla morte in croce. Bisogna per altro aggiungere che nella stampa cattolica padovana del tempo si respingevano le gravi aberrazioni e le inumane violenze esercitate sui propri avversari dal paganeggiante regime nazista: ciò in consonanza con il discorso di papa Pio XI tenuto il 28 luglio del 1938 agli alunni del collegio di Propaganda Fide in difesa dell'Azione Cattolica e a condanna "del nazionalismo esagerato e del razzismo" (p. 143).

La riproduzione di una serie di documenti e una buona bibliografia chiudono uno studio che fa luce su una fase di storia italiana e padovana finora meno conosciuta di quanto essa meriterebbe. E' da condividere l'auspicio della brava autrice che si possano presto sfruttare documenti d'archivio finora riservati.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

INCONTRI

ISTITUTO DI CULTURA ITALO-TEDESCO

Via dei Borromeo, 16 - 35137 Padova - Tel. 049 663424.

Ore 18, in sede:

Martedì 22 maggio

"Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico" (3ª parte) dott.ssa Sergia Ferro Jessi

Giovedì 24 maggio

"L'Espressionismo letterario in Germania. Espressionismo e avanguardia" prof. Emilio Bonfatti

Martedì 29 maggio

Il mito di Faust nel teatro musicale: "Faust-Symphonie" di Richard Wagner e "Eine Faust-Ouverture" di Franz Liszt.

prof. Ovidio Paglione

Venerdì 8 giugno dalle ore 15.30 alle ore 18.30 Sede di Vicenza - Via IV Novembre, 37 (con la colla-

borazione di "Casa di Goethe" di Roma).

Seminario di aggiornamento per i docenti di lingua tedesca.

CASA DI CRISTALLO

Associazione di ricerca letteraria, Via Altinate, 144-116 - Padova - Tel. 049 8759613.

Ore 17, in sede:

Lunedì 14 maggio 2001

Antonia Arslan e Amelia Arzedi ritorneranno su *Una voce al telefono* (Edizioni del Noce, Camposampiero) di Amelia Arzedi e sui quesiti drammatici che questo libro ripropone.

Lunedì 21 maggio 2001

Giuseppe De Santis ci racconterà il suo romanzo *Il segreto* (Bastogi, Foggia), una storia puntata e affascinante di giustizia e di meridione. Interviene Antonia Arslan.

Lunedì 28 maggio 2001

In occasione dell'uscita di Luigi Nardo, *El padovan. Dizionario del padovano cittadino* (Ed. Zielo, Padova 2001), l'autore racconterà se stesso e i suoi libri, e il fascino della lingua veneta.

Lunedì 11 giugno 2001

I musicabili. Versi in cerca di trovatore (Oemme Edizioni, Venezia 2000), con *Hossep Babayan*, grafismi di Arsine Nazarian, musiche e canti in giardino.

"DANTE ALIGHIERI

Lunedì 4 giugno

Sala Rossini del Caffè Pedrocchi (g.c.), ore 17.30

In collaborazione con il Gabinetto di Lettura e la Commissione per le Pari Opportunità, Manlio Pastore Stocchi e Mirco Zago presenteranno il libro *GEOGRAFIE E GENEALOGIE LETTERARIE di Adriana Chemello e Luisa Ricaldone*. Saranno presenti le Autorità.

Venerdì 8 giugno, ore 17.30

Camera di Commercio (g.c.)

Armando Girotti, in prospettiva della Riforma della Scuola Superiore, parlerà sul tema *INSEGNAMENTO DELLA FILOSOFIA O INSEGNAMENTO FILOSOFICO?*

Domenica 24 giugno

Riviera del Brenta in Burchiello

Quota: L. 110.000 (pranzo compreso). Caparra: L. 40.000. Iscrizione: entro il 15/6/2001. Il programma dettagliato è disponibile in sede.

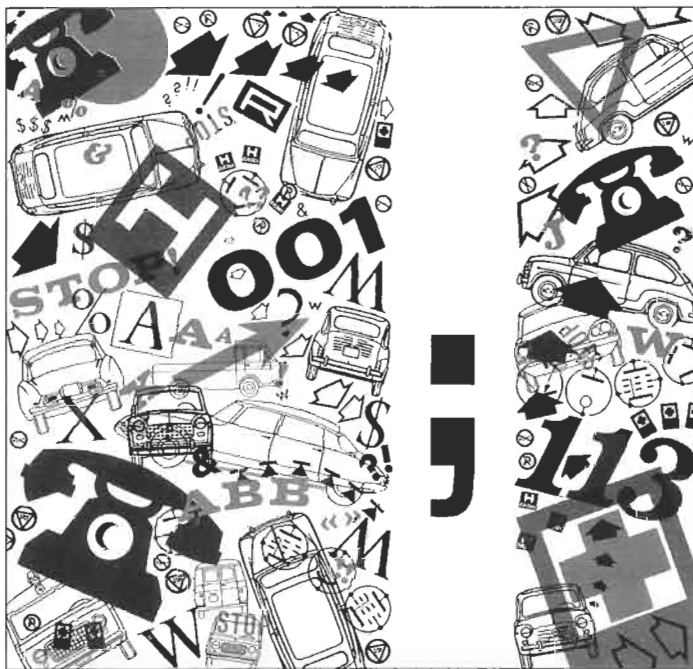


MARILLA BATTILANA LA SIGNORA DEL TRANELLO DIABOLICO

Potrebbe essere il titolo di un libro di Agatha Christie. Invece la "Signora", che giallista non è, di queste cose è un'esperta.

Docente di letteratura inglese a Ca' Foscari e di letteratura anglo-americana all'Università di Padova, ha lasciato la docenza per dedicarsi più specificamente alla scrittura di ricerca. Marilla Battilana è stata a lungo negli Stati Uniti per motivi di studio e ciò ha concorso ad approfondire la sua conoscenza del mondo culturale americano. Da questa sua esperienza sono scaturiti gli stimoli che l'hanno spinta a produrre una serie di racconti, saggi e testi comuni legati alla analisi specialistica. *Racconti d'America e d'Italia, Viaggio a St. Louis, Ombre bianche ombre rosse* sono opere che appartengono a questo ciclo, nel quale vengono in superficie fatti e situazioni storiche dell'America di oggi ma anche di quella pionieristica. "Avvenne tutto al di là del muro..." Il primo di questi libri comincia così, ma è solo lo spunto per un'avventura che la porterà lontano. Di quell'immenso paese, gli Stati Uniti, che conosce così bene, perché ne ha percorso le strade per motivi sia familiari che professionali, ne parla in *Ombre bianche ombre rosse* (Racconti di prigionieri degli indiani d'America). *La muraglia di Gmünd*, ristampato nel 2000 perché ampliato e aggiornato, è un libro-diario





che racconta invece di una sua vacanza in Carinzia, ma che in qualche modo si riaggancia comunque all'America. Il tramite è l'economista e poeta Ezra Pound, di cui Marilla è una entusiasta ammiratrice e seguace. Il poeta è stato ed è tuttora, almeno in parte, personaggio contestato, non sufficientemente capito ed a lungo emarginato dagli ambienti culturali del suo tempo, tant'è che muore a Venezia nel 1972 tra l'indifferenza delle istituzioni italiane e americane. A proposito di Pound si è tenuto a Chieti nel gennaio scorso l'incontro "Rendi forti i vecchi sogni", al quale hanno partecipato economisti, giuristi, poeti, fotografi e la stessa Marilla Battilana, che ha parlato a lungo facendo un raffronto tra Dante e Pound. Accompagnava il convegno una mostra fotografica di Vittorio Contino, amico del poeta, che lo riprende in diversi momenti, con Pasolini, in giro per Venezia, con la sua ultima compagna Olga Rudge. Sono immagini piene di fascino che denotano la sua grande solitudine.

Ma tornando a Marilla vorrei dire che è una personalità con una sensibilità del tutto inusuale. Molto equilibrata, parla con pacatezza, sorride poco, ma è ironica nelle sue affermazioni e a volte stupisce con il suo aplomb tutto inglese. Somiglia vagamente alla gentildonna di un suo dipinto assai intimista, dai toni leggeri appena accennati e con un lungo collo accarezzato da un pizzo blu.

L'avevo definita "artista completa e dalle molte sfaccettature, nata come scrittrice

e poeta e che dentro di sé aveva già anima di pittore". Confermo quella mia prima impressione suffragata oggi da una più assidua frequentazione. Ma chi è veramente questa Signora? Definirne l'aspetto umano non è semplice perché è riservata, ma nel contempo desiderosa di aprirsi con persone alle quali le piacerebbe affidarsi, fosse anche per far solo chiacchiera di salotto. Ha mani bianche ed affusolate che muove con sapienza e misura. La stessa misura che ben identifica Marilla e ne rende evidente il suo spessore culturale. Diverse le pubblicazioni di poesie, e vorrei ricordare *L'erba rompe le pietre* (1960), *Valore Zero Valore* (1968), *Telefonare al boss* (1979). Nella raccolta *Occhiodiamante* (Sequenza lirico-filosofica in sei parti con avvio) appare evidente anche una certa arguzia: "Ho visto una gatta / avere problemi etici". Ma non è un problema solo del felino di casa, ma anche dell'intera famiglia umana.

L'aggancio con la poesia visiva a questo punto è doveroso. Subito dopo l'esperienza che l'aveva vista tracciare pittoricamente percorsi astratti, affronta questa nuova sperimentazione così particolare e poco conosciuta ai più, fondata sul segno linguistico mescolato all'immagine e a diversi materiali come per esempio stoffa, spago, cartone, vetro; ma vi sono anche citazioni. Marilla Battilana la sente in modo particolare e la interpreta in maniera così speciale da meritare riconoscimenti in diverse occasioni. Nella mostra (*Scripturae. Le scritture segrete: artiste tra*

linguaggio e immagini, allestita a Padova in Galleria Civica e che si colloca nel filone "Arte in Italia nel secondo Novecento", è presente con opere di rilievo, assieme ad artiste provenienti da diversi paesi del mondo. La rassegna è promossa dalla Commissione Pari Opportunità in occasione dell'otto marzo, che notoriamente è il mese dedicato alla donna.

Torniamo alla sua esperienza pittorica, perché dal disegno è stata sempre affascinata. La pittura è la sua passione primaria, tant'è che le esperienze nei diversi campi non l'hanno mai distolta più di tanto da questo forte interesse. Si è formata artisticamente a Venezia frequentando la Scuola Libera del Nudo dell'Accademia sotto la guida di Gaspari e Santomaso. Ha condiviso idee ed esperienze tecniche con gruppi di avanguardia, partecipando a numerose mostre. Ma com'è il suo modo di dipingere? Ricercato, perché la lezione di grandi maestri come Ensor, Soutine, Modigliani e Baj l'hanno coinvolta inducendola a sperimentazioni continue, con risultati quasi sempre notevoli. Passa dal realismo all'espressionismo, ha una libertà interpretativa del tutto personale, a volte anche intimista.

Tutti i diversi modi di porsi nei confronti dell'arte, pittura, poesia visiva e letteratura, nascono e convivono contemporaneamente dentro di lei, perché è un'artista completa, dalle molte sfaccettature e dalla personalità a volte misteriosa.

A proposito: *Il tranello diabolico* è un saggio sulle arti visive nella letteratura americana.

GABRIELLA VILLANI

MOSTRE

MENGES. LA SCOPERTA DEL NEOCLASSICO Palazzo Zabarella

"Enfant prodige" della pittura europea neoclassica, risultato della severa educazione di un padre pittore ambizioso che aveva chiamato il figlio "Anton" in segno di ammirazione nei confronti di Antonio Allegri detto il Correggio e "Raffaello" in memoria di Raffaello Sanzio,

il Menges fin da giovanissimo realizzò opere prestigiose ottenendo una fama internazionale. A dodici anni, per la prima volta a Roma, studiava le opere antiche delle raccolte vaticane e gli affreschi di Raffaello, a sedici anni, a Dresda, diventò "Pittore di Gabinetto" di Augusto III, re di Polonia ed Elettore di Sassonia, a ventiquattro anni aprì a Roma uno studio che divenne punto di riferimento per gli artisti che giungevano nell'Urbe da ogni parte d'Europa. Solo quattordici anni dopo l'artista venne nominato "Primer Pintor del Rey" alla corte di Carlo III re di Spagna.

Secondo Angelo Fabroni, rettore dell'Università di Pisa, che nel 1789 scrisse un "Elogio di Anton Raffaello Menges", egli fu l'artista più pagato del secolo. Espressione della cultura cosmopolita tipicamente settecentesca, in cui si mescolavano pensiero illuminista e pensiero controriformistico, capacità di adattarsi ad un gusto internazionale ma anche di godere della vita di famiglia, Menges fu un personaggio dal temperamento malinconico, segnato da una nostalgica stanchezza. Questa fu forse la causa, per Menges, del ritorno all'antico e della scelta di Raffaello, un artista del '500, come modello ideale. La tendenza alla malinconia e alla depressione, ricordata dai contemporanei, trova conferma nei numerosi autoritratti dell'artista esposti a Palazzo Zabarella, dove egli non esita a rivelare se stesso dando un profilo psicologico che va però gradualmente trasformandosi in una espressione di lusinghiera ambizione. Amico di Giacomo Casanova, che fu ospite di Menges sia a Roma che a Madrid, molto legato alla moglie, la romana Margherita Guazzi da cui ebbe quindici figli di cui solo sette sopravvissero, Menges non rivelò mai grandi pretese sociali e non seppe gestire neppure i propri guadagni, al punto che alla sua morte lasciò appena di che pagare il funerale. Autore di un saggio dedicato alle "Riflessioni sulla bellezza e il gusto della pittura", l'artista riprende il principio neoplatonico della bellezza come prerogativa divina, recupera il bello ideale dei Greci ancorandosi all'antico, ma poi ammira "l'espressione di Raffaello", combinandola con "il colorito del Tiziano" e "l'armonia del Correggio". Innamorato dell'antico, nel 1760 Menges realizzò un affresco con "Giove che bacia Ganimede", esposto in mostra, che fu commentato entusiasticamente dal Winkelmann, il

quale lo ritenne un originale proveniente da uno scavo fatto nei dintorni di Roma. Solo sul letto di morte il pittore confessò che quell'affresco era un falso, che egli aveva eseguito forse per dimostrare la propria abilità pittorica anche nella contraffazione.

La mostra di Palazzo Zabarella, che vede esposte 140 opere divise per sezioni tematiche, rivela gli influssi esercitati sulla pittura di Mengs dai pittori che sono stati punto di riferimento per l'artista, Raffaello e Correggio, ma anche Guido Reni, Domenichino, Annibale Carracci, e nel contempo svela anche le evoluzioni stilistiche di un artista che ha saputo far interagire il gusto del moderno con l'antichità. Già nella sala dedicata agli autoritratti e ai ritratti giovanili ci si rende conto che il pittore possedeva una straordinaria capacità di rivelare la parte più intima di sé e dei personaggi rappresentati a mezzo busto. Gli atteggiamenti, un certo compiacimento del proprio ruolo, le atmosfere, ne caratterizzano senza esitazione i caratteri.

Dai ritratti si passa ai bozzetti, ai modelli, ai disegni, alle proposte realizzate ad olio su tela delle pale d'altare per la chiesa di corte di Dresda. Ricchi di effetti luministici che ne accentuano il dinamismo, i quadri a soggetto religioso si animano di un intenso valore espressivo quasi a trasformarsi in improvvise visioni dotate di un substrato spesso profano. La Santa Cecilia si trasforma in una sorta di allegoria della musica, Maria Maddalena è una fanciulla pensosa che solo la croce riporta al soggetto religioso, la Sibilla è il ritratto ideale di una figura femminile suggestiva e sognante, dove riappare l'influsso di Guido Reni, del Guercino e del Domenichino.

Espressione del gusto settecentesco, ma anche rivelatori di una semplicità di tipo già borghese, i ritratti di Mengs sono magniloquenti e nello stesso tempo carichi di una inattesa semplicità. Rinascano sotto i nostri occhi i caratteri e le aspettative del Cardinale Carlo Rezzonico, di Ferdinando IV di Napoli, di Maria Carolina d'Asburgo, di Carlo III re di Spagna, di dame e di gentiluomini, che neppure il ritratto ufficiale riesce a privare della loro intrinseca personalità.

Avvolti da un'aurea di quieta grandezza sono invece i dipinti neoclassici di Mengs, dove l'antico si fa visione e

vagheggiamento di un'età ideale. Sfilano così gli eroi dell'antichità e della mitologia, Paride che emette il giudizio e porge a Venere la mela della bellezza, Perseo e Andromeda, ma anche la copia degli affreschi antichi di una casa romana.

Oltre a far conoscere la maestria della pittura di Mengs, la mostra di Palazzo Zabarella offre anche l'occasione di scoprire la straordinaria bellezza dei disegni del pittore. Qui l'artista non è costretto dalla sua inflessibile volontà di cercare la perfezione, né è limitato dal fatto che i disegni sono degli studi accademici o preparatori. Nei nudi Mengs persegue la proporzione classica, ma in essa introduce il movimento, l'energia, il pulsare della vita. Nei disegni preparatori di opere a soggetto sacro spesso la realtà prende il sopravvento. Ecco allora che il volto di Santa Elisabetta, nel disegno a gessetto nero, è più vivo del volto ad olio del personaggio inserito nella Sacra Famiglia. Santa Elisabetta, anche se delineata con pochi tratti essenziali, è una donna di mezza età, con le labbra piene e lo sguardo attento. Su di lei Mengs ha ritratto la vita.

MARIA BEATRICE AUTIZI

ENFANTS ET VIOLENCE Caffè Pedrocchi

Homo homini lupus dicevano i nostri progenitori latini. A significare che il peggiore nemico dell'uomo è l'uomo stesso, che si fa lupo nei confronti dei suoi simili. Non per nulla il feroce canide rappresenta da sempre, nell'immaginario collettivo, un pericolo mortale. Tanto più lo è per i bambini che hanno imparato a conoscerlo, sin da piccoli, almeno nelle favole. Il lupo, purtroppo, molti di loro lo scoprono drammaticamente. Nel senso che oggi un numero sempre più cospicuo di ragaz-

zi è costretto a subire violenza da parte dell'adulto fino dalla più tenera età. Violenze di ogni genere. Da quella familiare che si manifesta con l'indifferenza, il sopruso psicologico e fisico, l'abbandono, a quella di certe comunità con ramificazioni anche internazionali, che obbligano i bambini ai lavori più duri e con orari giornalieri intollerabili. Le violenze sui minori sono davvero infinite. La denuncia che i piccoli formulano alla società sia pure nei modi ingenui a loro più congeniali, per esempio attraverso un disegno, è un messaggio forte, una richiesta di aiuto a liberarli dalla violenza. E la società, soprattutto quella più evoluta e benestante, può e deve svolgere un ruolo significativo nell'andare incontro a questa pressante ricerca di sostegno. A patto che sappia rinunciare all'obiettivo primario del profitto a tutti i costi per seguire almeno in parte anche quello dell'effettivo benessere sociale.

In questa ottica va interpretata la mostra *Enfants et Violence* che il Soroptimist di Padova ha recentemente presentato nello Stabilimento Pedrocchi. Proveniente da Roma, dove è stata allestita per la prima volta in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione dell'Unione Italiana, la rassegna avrà un seguito anche in altre importanti località italiane.

Seguendo il percorso espositivo ci ha sorpreso in particolare un coloratissimo disegno su cartone che ben riassume i tanti traumi, psichici e non, dei quali è spesso vittima l'infanzia. Raffigura una testa di bambino dentro la quale, racchiuse in tante piccole celle, sono evidenziate le diverse forme di violenza che il piccolo si porta indelebilmente impresse nella memoria. E' un'opera collettiva di ragazzi danesi e rappresenta un lungo racconto, efficacissimo e drammatico. Un racconto che ritroveremo ampliato nella mostra. Questo disegno è un punto di partenza, e in qualche modo anche di arrivo, di tutto ciò che la rassegna propone sul tema della violenza ai minori.

Il problema della separazione coniugale è vissuto dalla adolescente belga Thèrese Verslypre come un insopportabile incubo dove lei stessa, unico soggetto ritratto a colori, rimane a metà tra il profilo del padre e quello della madre dipinti invece rigorosamente in nero.

Rispetto ai tanti lavori presenti nella mostra, quelli in



catalogo sono solo ventotto, scelti tra i più significativi e divisi in due categorie: dai 4 ai 12 anni e dai 13 ai 18. La sofferenza è comunque sempre presente, vista con occhi diversi e con diverso impatto drammatico, ma in ogni caso riconducibile direttamente ad uno status di una certa infanzia che della vita ha conosciuto solo la parte peggiore. Com'è nella composizione di Agapovaite Dinora, dove una bimba è aggredita da una miriade di scarponi, e che non a caso ha un titolo emblematico: *Non violentare mia sorella*. O come nell'ingenua cartina geografica della piccola Edina Šobic che riproduce una immaginata terra, tra Bosnia e Kosovo, devastata dalle mine.

Tra i molti disegni, pastelli e collages qualcuno emerge per colore, per ricerca del particolare ed espressività. Nel *Gioco mortale* della francesina Carole Saintvoirin, coloratissimo su fondo nero, un adulto dallo sguardo truce con nelle mani una forbice enorme, si appresta a tagliare un giocattolo. Ne *Il bambino percossa*, il giovane belga Matthieu Fanchamps propone la foto di un piccino in lacrime, bellissimo pur nella sua incontenibile disperazione, mentre il tacco d'una scarpa femminile lo colpisce sulla testa. L'immagine è resa ancor più cruda da grandi macchie sanguigne che sovrastano tutto.

Alcuni dei lavori qui presentati sono artisticamente validi e suscitano in chi li osserva momenti di grande forza emotiva. Ma anche di riflessione. Obbligano infatti ad un percorso che non è quello dell'arte, ma più specificamente quello del sociale, e conduce direttamente al cuore della comunità umana più lacerata e offesa, quella dell'infanzia. Fare cultura non significa solo fare arte. Signi-



fica anche far conoscere le diverse realtà che ci stanno intorno. Non ultima quella legata alla violenza sui bambini.

ORIO ZACCARIA

RITRATTI DI PADOVANI ILLUSTRI Cortile pensile del Municipio

Mostra insolita in un luogo insolito da parte del Museo Civico: busti di padovani illustri di marmo e di terracotta presso il cortile pensile del Municipio. Non potendo esporre tutte le opere d'arte di cui è dotato, il Museo cerca di sfruttare spazi e occasioni per far conoscere lavori di vario genere meritevoli di attenzione per il pubblico.

Nel nostro caso busti-ritratti marmorei e di terracotta di padovani che sono stati protagonisti e benemeriti nella storia della città nel corso dell'Ottocento e primi Novecento, donando le loro biblioteche e collezioni d'arte al Museo Civico. Sono nomi che s'incontrano nelle cronache cittadine ma anche nella storia nazionale e risorgimentale. Pure gli artisti autori di questi busti, per lo più commissionati, hanno una loro storia e una certa importanza nella storia della scultura. A dire il vero questi ritratti si trovano in buona compagnia perché il porticato del cortile pensile ospita già lapidi e busti di personaggi illustri come quelli di Ferdinando Coletti, Emilio Morpurgo, Alberto Cavalletto (replicato nella mostra), Giovanni Cittadella e altri.

Molto probabilmente dello scultore romano Giuseppe Petrelli è il ritratto di marmo alquanto idealizzato, posa e veste di tipo romano antico, di *Antonio Meneghelli* (prima del 1839), storico e letterato, dal 1815 professore di diritto civile all'Università e rettore della stessa dal 1823 al 1824. Le sue raccolte d'arte sono pervenute al Museo Civico attraverso il lascito Adele Sartori Piovene.

Del lombardo Antonio Caimi è il busto di marmo del padovano *Girolamo Polcastro* (del 1866), storico, letterato e poeta. Lasciò al Comune i suoi 4115 volumi di classici. Nel 1797 ospitò nel suo palazzo di via Santa Sofia Napoleone Bonaparte. Il ritratto evidenzia aderenza al vero e penetrazione psicologica, sintomi di un nuovo orientamento in campo artistico in seguito agli avvenimenti storici e sociali del secolo.

Lo scultore padovano Natale Sanavio è l'autore del busto di marmo di Carrara di *Agostino Palesa* (1809-1873), benemerito per aver lasciato alla città la sua poderosa biblioteca. Il Comune volle celebrarlo con questo busto destinato come gli altri al Museo. Il ritratto vuole trasmettere l'orgoglio del bibliofilo assieme al forte carattere di patriota. Del Sanavio sono altri busti con lapidi nello stesso cortile; nello scalone municipale si trova la testa di marmo del martire risorgimentale veneto Pier Fortunato Calvi. Ancora del Sanavio è il ritratto di marmo di *Samuele David Luzzato* (dopo il 1865), docente di lingue orientali nel collegio rabbinico di Padova. Anche questo busto si distingue per un certo realismo, che sa esprimere nel contempo determinazione e compostezza.

Del Sanavio è pure il ritratto di terracotta di *Giulio Lupati* (prima del 1905), ingegnere e



architetto (1843-1927), assai noto per alcune famose costruzioni in città, figlio di Luca Lupati, pure ingegnere. Più che al realismo, qui il ritratto tende al fotografico, per cui i tratti fisionomici appaiono un tutt'uno con la notevole tempra del personaggio. Il piemontese Serafino Ramazzotti ci offre un ritratto di terracotta di *Francesco De Lazara* (1886), ultimo podestà di Padova austriaca dal 1857 al 1866, insignito della medaglia d'oro per le sue capacità di "traghettatore". Commissionato dopo la sua morte, il busto ce lo rappresenta in atteggiamento quasi preoccupato, tormentato, comunque con un modellato di notevole effetto plastico. Tra l'altro l'artista è stato allievo di Vincenzo Vela, autore a Padova delle statue di Dante e Giotto sotto il porticato della Loggia Amulea in Prato della Valle.

Ancora del Ramazzotti troviamo il busto (dopo il 1897) del grande patriota risorgimentale padovano Alberto Cavalletto (1813-1897), ingegnere civile e poi addetto alle Pubbliche Costruzioni del Comune dopo l'annessione del Veneto all'Austria.

Partecipò agli scontri di Sorio e Montebello nel 1848 e alla strenua difesa di Venezia nel '49. Arrestato nel 1852 e condannato a morte, fu ammistiato nel 1856. Si trasferì a Torino, da dove seguì l'attività dei comitati segreti veneti fino al 1866. È rappresentato in atteggiamento pensoso e grave ma con barba sciolta e ben modellata. Il Ramazzotti ha eseguito anche il busto di marmo di *Adele Sartori Piovene* (1834-1918) nobildonna di sentimenti patriottici; fu anche discreta pittrice. Sposa del conte Felice Piovene di Vicenza, lasciò al Comune di Padova la sua copiosa collezione artistica. Lo scultore fu invitato a rendere "le sembianze della co. Sartori nella sua età matura" e paludata da matrona antica.

Infine del padovano Paolo Boldrin abbiamo il ritratto marmoreo di *Ferdinando Cavalli* (1810-1888), commissario del Governo provvisorio padovano con Carlo Leoni nel 1848, quindi deputato e vicepresidente della Camera e senatore del Regno. Ben 92 i dipinti lasciati al Museo. Anche per lui si volle un ricordo del lascito e lo scultore lo ritrasse in un certo alone di dignità e coraggio interiore, con superfici levigate ed essenzialità di tratti.

GIANLUIGI PERETTI

ARTISTE IN COLLEZIONISMO Chiesetta dei Ferri

Le artiste delle arti visive oggi? Non si sentono adeguatamente apprezzate e considerate nel variegato mondo dell'arte, anche (e soprattutto) a livello di mercato. Le cause possono essere varie ma molte vedono questo universo come dominio incontrastato dell'altro sesso, e per questo, tra le altre iniziative, è nato il gruppo "Artiste in collezionismo", per favorire appunto l'affermazione delle artiste di qualità.

Animatrice del gruppo Franca Donati Franceschi, che ha organizzato una mostra presso la Chiesetta dei Ferri, recentemente restaurata, con una rappresentanza dello stesso dal titolo "La donna e la sua etero-

geneità nell'arte". Stili, maniere, generi di varia ispirazione e buon livello anche di giovani in fase di ricerca e sperimentazione. Helvetia Allari, vicentina, ha presentato pannelli e stele di diversa ispirazione e fattura come ricerca degli elementi primordiali della materia e dell'uomo stesso; Franca Antonello, padovana, ha proposto tele dai colori lussureggianti che richiamano alla mente foreste tropicali ed anche tessuti multicolori, pronti per essere utilizzati per sfilate di moda; Marilla Battilana, padovana, ha portato raffinate figurazioni geometriche e giochi di colore di derivazione astratto-concettuale, quelli che predilige; Silvia Bertuzzo, padovana, ha presentato tele con figure femminili calve avvolte in drappi sinuosi, tuttavia con colori più tenui rispetto al passato, manti che paiono proteggere una femminilità raccolta; Luisa Maria Chiaretto, padovana, ci mostra grandi tele dominate da motivi floreali che rimandano a uno stato d'innocenza e a una natura primitiva; Franca Donati Franceschi, padovana, ha esibito un'opera ricca, come al solito, di colori (dominanti i viola e i blu), tra i quali s'intravedono le sue maschere carnevalesche sullo sfondo di una Venezia tutta da immaginare; Chiara Ghelli, bolognese, ha proposto tavole dal sapore astratto con richiami tuttavia evidenti alla natura e al mistero dell'esistenza umana; Diana Migliorato, padovana, ha presentato lavori di sperimentazione materica e sul colore assieme ad altri di ricerca, si può dire, filosofica; Cosetta Nardello, vicentina, ha portato tele di carattere astratto-geometrico dalle cromature curate e ben armonizzate; Luisa Panozzo, vicentina, ha esposto tele astratte e optical di una certa suggestione; Isa Stella, padovana, pittrice figurativa dai colori vivaci; Alessandra Urso, padovana, pittrice e ceramista, ha esibito ceramiche con volti femminili alquanto stilizzati e dal profilo stagliato, più un cartone con nudo femminile di una certa sensualità con riquadri sullo sfondo; Maria Grazia Zanella, padovana, le cui opere mostrano una realtà sezionata con occhio analitico alla ricerca del metasensibile, sempre comunque interessata sia al mondo visibile, sia all'invisibile; Adriana Zaccaria, veronese, scultrice, ha esposto creazioni dalle forme sinuose, talora vorti-

così e slanciate nello spazio (Crisalide, Flamenco, Demetra), con volumi che si sovrappongono senza soluzione di continuità. Ha presentato la Mostra al pubblico Gabriella Villani.

GIANLUIGI PERETTI

ROBERT DOISNEAU

Museo Civico al Santo

“Un cheval s'écroule au milieu d'une allée/ Les feuilles tombent sur lui/ Notre amour frissonne/ Et le soleil aussi”: l'istantanea di Jacques Prévert è il commento a una poesia di Robert Doisneau, o è forse il contrario? Di sicuro gli elementi sono gli stessi: un cavallo da tiro accasciato ai bordi di una strada parigina con i passanti attorno, non solo incuriositi ma partecipi, un tremolio di luce che basta ad impaurire due innamorati o ad impressionare, nel 1942, una porzione di pellicola tanto da incantarci ancora sessant'anni dopo (*Le cheval tombé*). Un primo cortocircuito provocato dalle fotografie di Robert Doisneau deriva dalla loro innegabile felicità che può essere scambiata per apparente facilità, allo stesso modo il poeta dice per noi le cose che sentiamo dentro, mentre in realtà dice ciò che sente e noi lo percepiamo come nostro.

Nato in Val de Marne nel 1912, Doisneau è morto a Parigi nel 1994: a vent'anni realizza il primo reportage per un quotidiano, è amico dei surrealisti, lavora per “Vogue”, ma la sua fama non è affidata alle foto di moda. Nel 1949 pubblica *La Banlieue de Paris* con testi del poeta Blaise Cendrars: sarà proprio la periferia della grande città il motivo conduttore della sua esplorazione (o della sua *flânerie*, del suo vagabondaggio?) dove l'innocenza dello sguardo si allea alla sapienza compositiva, un virtuosismo che è sempre equilibrio tra il contenuto e la forma, tra la storia raccontata e il modo scelto per raccontarla, un equilibrio

mirabilmente sintetizzato nella foto del 1934 scelta come locandina della mostra padovana, *Les frères*.

Anche se il mondo descritto dall'obiettivo di Doisneau tra gli anni Trenta e Cinquanta sembra più vicino alla Parigi di Zola – con i selciati percorsi dai bambini filiformi, con i banchi di zinco dei bistrot fumosi, con i cortei appiedati degli sposi – e scomparirà negli anni che seguono, noi lo potremo ritrovare; anche se al posto delle Halles aux Viandes c'è il Centre Pompidou e i macellai sono stati sostituiti dai turisti e le vacche vengono ora bruciate, noi mangeremo la zuppa e berremo il vino con quel garzone che guarda in macchina. Perché Doisneau li ha salvati in rettangoli in bianco e nero pieni di luce e ombra, che continuano a raccontare drammi nei quali c'è ancora, stranamente, posto per la speranza.

LUCIANO MORBIATO

IX BIENNALE D'ARTE DELLA SACCISICA Corte Benedettina di Correzzola

La Biennale d'Arte della Saccisica è arrivata alla sua IX edizione ed è diventata in pratica maggiorenne. Nel senso che con il tempo ha allargato le sue competenze oltre le arti visive, occupandosi anche di poesia, musica, con concerti e musica leggera, spettacolo, canto corale e persino moda con appuntamenti collaterali.

Un'attività artistica insomma a tutto campo, che non disdegna la riscoperta e la valorizzazione di luoghi e ambienti storici e architettonici come è avvenuto quest'anno con la manifestazione presso la restaurata Corte Benedettina di Correzzola. La quale, come ci ricorda Gerolamo Borella, la storica della monumentale Abbazia sorta per gemmazione da quella padovana di Santa Giustina molti secoli fa, costituiva, a giudizio del noto storico padovano dell'Ottocento Andrea Gloria, “il più vasto complesso colonico esistente nel territorio del Lombardo Veneto”.

Come Biennale itinerante in verità aveva esordito nel 1997 spostandosi da Piove alla Barchessa Polani-Simoni di Arzerello, per far tappa nel 1999 alla Villa Priuli-Ballan del capoluogo della Saccisica. Per attenerci all'aspetto puramente artistico, bisogna dire che il numero dei partecipanti, piovesi e di zone limitrofe, con



valida rappresentanza patavina, non pregiudica la qualità delle opere esposte, siano pittura, grafica o scultura, tanto è vero che per la seconda volta consecutiva l'intera mostra sarà ospite più avanti nella “cattedrale” dell'ex Macello di via Cornaro a Padova.

A proposito di scultura e scultori, quest'anno è stato allestito un doveroso “Omaggio a Stefano Baschierato”, il compianto simpatico personaggio tra i fondatori della Biennale piovese e per molti anni autentico “genius loci”, attraverso le sue particolari creazioni disseminate nel territorio, ammirate anche per un loro congenito radicamento nel sentimento popolare. Una sventura vera, come ha osservato Umberto Marinello nel suo sentito discorso di presentazione, che un destino cinico ce lo abbia sottratto per sempre quando aveva ancora tante idee da realizzare.

Ma Padova ha in serbo per lui un Omaggio più grande, una mostra-riconoscimento che permetterà di ricordarlo molto a lungo, come succede per quegli artisti che se ne sono andati improvvisamente ma che hanno lasciato tra noi tracce indelebili.

GIANLUIGI PERETTI



VENETO FESTIVAL 2001 Dal Veneto all'Europa

Il Veneto Festival 2001 si inserisce nel vasto programma del “XXXI Festival Internazionale Giuseppe Tartini”, diventato ormai una delle grandi manifestazioni itine-

ranti per i luoghi d'arte più significativi della nostra regione. Ha come presupposto di porre nella giusta evidenza il grande patrimonio artistico e musicale nostrano, mettendo in risalto nel contempo l'importante apporto che il Veneto ha avuto nello sviluppo compositivo delle moderne strutture musicali per l'intera Europa.

In questo contesto assume notevole rilievo la lunga serie di concerti che i Solisti Veneti, diretti dal Maestro Claudio Scimone, ci propongono dal 7 maggio al 25 luglio di quest'anno, nei più suggestivi ed importanti luoghi artistici della nostra Regione.

I Solisti Veneti li avevamo già piacevolmente ascoltati in un concerto tenutosi a Ravenna, nella Basilica di Sant'Apollinare in Classe, riproposto la scorsa Pasqua dalla terza rete della Rai.

Nella conferenza stampa dell'11 aprile alle Padovanelle, il Maestro Scimone ci ha presentato il suo nutrito programma per l'anno in corso, del quale qui di seguito diamo una sintesi per ciò che riguarda le manifestazioni più salienti relative alla città di Padova ed al suo hinterland, ma non solo. Elena Biggi Parodi, esperta musicologa, ci ha parlato con appassionata partecipazione della prima esecuzione assoluta della “Passione di Gesù Cristo” di Antonio Salieri, su testo di Pietro Metastasio. Questo eccezionale concerto per coro e orchestra, tenutosi il 7 maggio nella chiesa degli Eremitani, ha aperto la stagione musicale del 2001, con la partecipazione straordinaria del “Coro Filarmonico di Brno” diretto da Petr Fiala.

La presenza del Magnifico Rettore Giovanni Marchesini ha dato lo spunto per far conoscere la svolta di carattere culturale con la quale l'Università di Padova ha inteso proporsi come partner ideale assumendo, in conformità alla legge 508, il Conservatorio Pollini a livello universitario. Alla stessa conferenza stampa era presente anche l'Assessore alla Cultura Giuliano Pisani, Gian Franco Martinoni, il Maestro Franco Angelieri, oltre ad emeriti sponsor rappresentanti la Banca Popolare di Verona, l'Apt di Padova, la Promart, la Banca Antoniana Popolare Veneta e altre personalità del mondo musicale, fra i quali la signora Maria José Feletti, Presidente della Pro Loco di Colle Umberto ed il Sindaco conte Lucheschi. Nella stessa località, a Villa Lucheschi Valforte, il 13 maggio con il titolo *Feste*,



Diavoli, Follie l'Ensemble Vivaldi ha eseguito musiche di Marcello, Vivaldi, Salieri, Mozart e Tartini.

Il 17 maggio, al Teatro Salieri di Legnago, l'*Omaggio a Domenico Cimarosa* nel bicentenario della morte, è stato il momento più importante del Festival che è continuato il 1 giugno all'Auditorium Pollini di Padova con la partecipazione del basso Lorenzo Regazzo. L'*Omaggio a Cimarosa ed ai Contemporanei* è continuato il 27 giugno nella stupenda chiesa barocca del Torresino, opera di Girolamo Frigimelica, con le Nove Sonate dalla "Raccolta di Varie Sonate per il Forte-piano", eseguite su strumenti d'epoca dal Maestro Franco Angelieri.

A Verdi invece è dedicato il concerto del 21 maggio nella Chiesa di Santa Maria dei Servi, dall'acustica perfetta, con musiche strumentali di grandi operisti, Puccini, Vivaldi e soprattutto Wagner del quale è stato proposto il poetico *Idillio di Sigfrido*. Il 16 luglio, nella chiesa di Santa Caterina dove riposano le spoglie di Tartini, i "Musici Veneti" de "I Solisti Veneti" eseguiranno in suo onore pagine violinistiche ed altre celebri composizioni del grande Maestro.

La lunga tournée, che celebra il 42° anniversario de "I Solisti Veneti", si concluderà il 25 luglio a Padova nella Chiesa di Santa Croce con l'arrivederci a Cimarosa, le cui composizioni saranno interpretate per l'occasione dall'astro emergente del flautismo internazionale Emmanuel Pahud.

Non abbiamo dimenticato il grande Uto Ughi, che si esibirà nei due importanti concerti di Reggio Emilia e di Follina il 28 ed il 30 giugno e nemmeno, come è ovvio, il soprano Cecilia Gasdia, il mezzosoprano Manuela Custer, il tenore Stefano Secco, ed il



già citato Lorenzo Regazzo, punti di forza nei primi due concerti che hanno dato l'avvio a questa nutrita serie di appuntamenti.

È per il 2002? Siamo certi che il Maestro Scimone saprà stupirci ancora.

GABRIELLA VILLANI



I DIECI ANNI DI "BELTEATRO"

Il nome sembra uno di quelli beneauguranti, e invece "Belteatro" prende il nome dalla città di Belluno, dove Bel è la parte iniziale del toponimo.

Il gruppo fondatore, composto da attori professionisti, è partito da una bellissima idea: collocare la capacità professionale ed artistica dei componenti a casa propria. Questa potrebbe sembrare un'idea abbastanza ovvia, ma per gli addetti ai lavori è invece un'intuizione importantissima.

Infatti, chi vuole emergere nel mondo dello spettacolo deve necessariamente spostarsi a Roma o Milano perché è lì che si concentrano gli eventi e le opportunità ed è solo in queste due città che l'artista può esprimersi. O, meglio, Roma è la capitale del cinema, Milano è la capitale del teatro. L'idea, quindi, era quella di creare a Belluno una struttura capace di offrire la possibilità, ai tanti giovani che si avvicinano al mondo dello spettacolo, di trovare strutture capaci di accoglierli e di farli operare nel Veneto, senza l'obbligo di spostarsi verso questi due centri di produzione.

L'Associazione Professionalità Spettacolo Belteatro nasce nel 1991 a Belluno ed ha tra i suoi soci fondatori tre attori: Sandro Buzzati, con esperienze professionali che lo riconducono a Dario Fo, nel ruolo di presidente; Roberto Innocente, uscito dalla Scuola Regionale di Teatro diretta da Costantino de Luca; e Mirko Artuso.

Nel 1993 l'Associazione si trasferisce nella nostra città perché, per operare sul territorio regionale, Padova è strategicamente più centrale.

Nel periodo padovano, al presidente succede Quinto

Rolma, attore molto noto e gran conoscitore del teatro del Cinquecento e in special modo di quello ruzzantiano. Della Scuola Regionale di Teatro, intanto, entrano nel gruppo Alberto Caramel, Bruno Lovadina, Damiano Nardin, Carla Stella, Lara Contavalli; dal Teatro dell'Università Gilmo Bertolini, da altre esperienze Giorgio Marchesi, Davide Zaramella, Serena Fiorio, Sandra Zabeo, Giorgia Penzo. In seguito collaborerà anche Pierantonio Rizzato del Teatro Popolare di Ricerca. Attualmente la sede è in Corso Garibaldi 41, dove si trovano sia l'ufficio organizzativo che la sala prove. Quello di Belteatro è divenuto un centro molto frequentato anche da giovani e giovanissimi. Produce spettacoli per adulti e per ragazzi, organizza laboratori, interviene nelle scuole, elabora progetti pluriennali ed ha aperto spazi lavorativi a quanti nel nostro territorio vogliono dedicarsi professionalmente all'arte dello spettacolo, diventando così una azienda culturale con bilanci in crescita di anno in anno. Ha un organico stabile di sette dipendenti e un buon numero di collaboratori. Con spettacoli, laboratori e corsi di formazione si è addentrato nei luoghi sperduti della nostra Regione operando una politica culturale in modo capillare.

Facendo un passo indietro ci si accorge che Belteatro di strada ne ha fatta molta.

Ha collaborato con importanti organizzazioni teatrali, come Arteven, che distribuisce spettacoli nel Veneto, con il Dipartimento di Scienze dell'Educazione di Bologna, con il teatro di Spresiano. Ma il passo più importante è stato quello di condividere con il Teatro Stabile del Veneto la rassegna "Proposizioni Semplici".

Il primo anno di attività inizia con lo spettacolo *Muri* da Mrozek Wolf per la regia di Donatella Massimilla, un'altra delle fondatrici del gruppo. Compie contemporaneamente un circuito per le scuole nella provincia di Belluno. Si può poi citare *Vajont, il senso della memoria* scritto e diretto da Roberto Innocente, del 1993, nel trentennale dal disastro. Il lavoro fu condotto in collaborazione tra attori bellunesi e padovani. Le prove si svolsero a Padova e a Longarone, paese che fu coinvolto dall'onda provocata dallo smottamento della montagna.

Lo spettacolo ebbe un grande successo, anche se superato in notorietà dall'altro

Vajont recitato da Paolini. Gli attori padovani ricordano comunque le grandi levatacce per poter recitare lo spettacolo nelle scuole del bellunese, quando le partenze erano stabilite per le sei del mattino dalla stazione di Padova e alle nove e mezza dovevano essere già pronti per lo spettacolo. Alla sera ritornavano a Padova, dopo aver rimediato qualche altra recita al pomeriggio per ammortizzare le spese.

Erano i primi anni e qualche sacrificio bisognava pur farlo se si voleva che il gruppo si affrancasse. Seguirono nel '94 lavori di Goldoni, Pirandello, Brecht. Nel '95 è da ricordare tra gli altri *Aldo dice 26x1*, un progetto drammaturgico su Resistenza e Liberazione.

Il '98 è fortemente segnato dall'azione formativa, che si allarga a tutta la Regione, e dalla realizzazione a S. Zenone degli Ezzelini di *Cacca di Cane*, che vince il Premio Nazionale per l'opera teatrale realizzata nella scuola e attenta ai soggetti portatori di handicap. Seguono negli anni successivi, tra l'altro, il "Corso di perfezionamento alla professionalità dello spettacolo" e la sezione Teatro Handicap, che presenta *Don Chisciotte* per la regia di Mirko Artuso. Nello spettacolo Bruno Lovadina funge da



unico attore normodotato in mezzo a soggetti portatori di handicap anche molto gravi.

Tra i progetti del 2001 va segnalato il "Progetto decennale" che, prendendo spunto dal decimo compleanno del complesso, proporrà nella città Padova una rassegna di spettacoli e una mostra sui dieci anni dell'Associazione.

Il rapporto stabile con la Regione Veneto, con il Comune di Padova, con il Comune di Spresiano e con il Teatro Stabile del Veneto fornisce ormai alla struttura una certezza di solidità e continuità che premia le grandi fatiche e i grandi sacrifici che il gruppo ha dovuto affrontare.

GAETANO RAMPIN



OSSERVATORIO

di Padova e il suo territorio

Il dragaggio del Piovego dal ponte di Sant'Agostino a ponte Molino

Durante i primi giorni del mese di marzo, è stata costruita una piccola diga in terra alla briglia del ponte di Sant'Agostino, vicino alla Specola, la quale blocca l'acqua del Piovego proveniente dal Bassanello e quindi ha messo all'asciutto il letto del Piovego notevolmente rialzato dalla enorme quantità di detriti edili che vi sono stati gettati dalla fine della seconda guerra mondiale ad oggi. Due ditte diverse sono state incaricate dal Genio civile di Padova (Regione del Veneto) di dragare il letto del Piovego nei due tratti dal ponte di Sant'Agostino fino a ponte Milano e da ponte Milano fino al ponte Molino. L'obiettivo è quello di consentire alle barche e alle motonavi di risalire il Piovego fino al ponte di Sant'Agostino a nord del quale sarà scavato un bacino di evoluzione per consentire la manovra. Attualmente le barche e le motonavi sono costrette a fermarsi al giardino di ponte Molino.

Sostanzialmente la città di Padova ha smesso di valorizzare le sue acque interne dopo la fine della seconda guerra mondiale. Per una serie di ragioni diverse sono stati tominati i canali dei Gesuiti-S. Massimo, dell'Olmo o delle Acquette, il Naviglio. La città mancava anche di una adeguata rete fognaria. Le società remiere storiche, Rari Nantes Patavium 1905 e canottieri Padova hanno trasferito le loro sedi in aree distanti dal centro. Il Piovego è stato di fatto abbandonato.

Nel 1980, con la costituzione della associazione culturale ambientalista di voga alla veneta Amissi del Piovego, è iniziato un lungo e faticoso processo di riscoperta e di valorizzazione del Piovego. Ogni anno, la domenica di giugno successiva alla festa di S. Giovanni, si è svolta la Vogata sul Piovego e la festa dell'acqua con una regata che partiva dal ponte di S. Agostino. Nell'estate del 1984 gli Amissi del Piovego si sono installati con le loro "mascarete" e i loro "sandoli" alla golena comunale di S. Massimo, fra i due bastioni del Portello vecchio e Castelnuovo. Nel 1994 sono finiti i lavori per il restauro della scalinata del Burchiello al Portello. Nell'estate del 1995 si è dragato il Piovego nel tratto dal bivio di San Gregorio fino al Portello. Nel 2000 si è dragato il Piovego fino al ponte del Corso ed è stato stombinato il tratto finale del Naviglio, consentendo così alle imbarcazioni di entrare nella conca idraulica delle Porte Contarine. Grande protagonista della maggior parte degli interventi è stato il Genio civile di Padova (Regione del Veneto) ma in alcuni casi è intervenuto, in modo efficace, anche il Comune di Padova. Recentemente il Comune di Padova ha riportato alla luce la pila, il rostro, che divi-

deva le acque del Naviglio fra la conca idraulica delle Porte Contarine e il mulino che si trovava nello stesso sito.

Con il dragaggio del Piovego fino al ponte di S. Agostino si pone adesso il problema della valorizzazione di tutti i monumenti collocati lungo le sue rive e delle potenziali aree verdi che attualmente hanno una destinazione impropria come, per esempio, piazzale Boschetti.

I monumenti collocati lungo il Piovego sono abbastanza numerosi. Porta Portello attende il completamento del suo restauro. La seconda scalinata, quella più antica, non ha visto neanche l'inizio del suo restauro. Porta Molino è stata magnificamente restaurata soltanto al suo esterno. Il Castelnuovo della Specola è abbandonato ormai da anni.

Elio Franzin

Incontro con le associazioni

"Padova e il suo territorio" nei suoi quindici anni di vita ha sempre cercato e ottenuto l'appoggio e la simpatia delle molte Associazioni culturali che operano in Padova e che della città costituiscono un vitale fermento. Proprio per questo la redazione della rivista promuove periodicamente degli incontri con i rappresentanti di tali benemerite Associazioni per informarli sulla propria attività e riceverne consigli e contributi.

All'incontro del 22 febbraio 2001, ospitato in una Sala del Comune di Padova, erano presenti anche il sindaco Giustina Mistrello Destro e l'assessore Giuliano Pisani, che hanno sempre dimostrato grande simpatia per questa iniziativa editoriale, non mancando di sostenerla concretamente.

Al di là dell'apprezzamento per il lavoro fin qui svolto dalla redazione di "Padova e il suo territorio", molti hanno auspicato un ulteriore sforzo per rendere la rivista sempre più ricca dal punto di vista iconografico, nonché una maggiore frequenza di numeri tematici. Per tutto ciò la redazione è attivamente impegnata, come dimostrano il precedente numero su Giotto, che è arrivato proprio in concomitanza con la grande mostra di quest'anno, e un prossimo numero su Donatello. La fotografia dei nostri collaboratori è di Matteo Danesin.



PADOVACULTURAAssessorato alla Cultura
Settore Attività Culturali
Settore Musei Civici

Programma Mostre Giugno, 2001

Informazioni: Tel. 049 8204539 / 37 / 62 / 73 - Fax 049 8204503
E-Mail: - <http://www.padovanet.it/padovacult>

PALAZZO DELLA RAGIONE

Via Municipio 1 - Tel. 049 8205006

"DONATELLO E IL SUO TEMPO.

IL BRONZETTO A PADOVA NEL QUATTROCENTO E NEL CINQUECENTO"

Apertura: tutti i giorni

Orario: 9:00 - 19:00

Ingresso: lire 10.000 intero, lire 7.000 ridotto, lire 5.000 ridotto speciale

Durata: dall'8 aprile al 15 luglio

MUSEO AL SANTO

Piazza del Santo - Tel. 049 8751105

"© COPYRIGHT.

GIANNI BERENGO GARDIN"

Apertura: tutti i giorni, escluso il lunedì

Chiuso il 13 giugno e 15 agosto

Orario: 10:00 - 13:00 / 15:30 - 18:30

Durata: dal 24 giugno al 14 ottobre

SALA ANZIANI DI PALAZZO MORONI

Via Municipio 1

"FIUMI DEL CENTRO EUROPA E DELL'AREA ALPINA

REGIONI DEI FIUMI PO, ADIGE, INN, ISAR, DANUBIO (TRATTO GERMANIA), RODANO"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: 9:30 - 12:00 / 16:00 - 19:00

Ingresso libero

Durata: dal 1 al 17 giugno

GALLERIA SOTTOPASSO DELLA STUA

Largo Europa - Tel. 049 8204543 - 4542

"ROMANO FERLAN.

DELLA MATERIA, LA FORMA"

Apertura: tutti i giorni, esclusa domenica.

Chiuso il 13 giugno

Orario: 10:00 - 13:00 / 15:00 - 19:00

Ingresso libero

Durata: dal 25 maggio all'8 luglio

MUSEI CIVICI EREMITANI

Piazza Eremitani, 8 Tel. 049 8204550 - Fax 049 8204566

"ROBERT SMIT, LA CASA VUOTA"

Apertura: tutti i giorni, escluso il lunedì

Orario: 9:00 - 19:00

Biglietti: ingresso unico lire 7.000, lire 5.000 scuole

Durata: dal 4 maggio al 1 luglio

EX SCUDERIE DI PALAZZO MORONI

Via Municipio 1

"GLI OCCHI DEL CUORE E DEI SENSI.

NADER KHALEGHPOUR"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: 10:00 - 12:00 / 16:00 - 19:00

Ingresso libero

Durata: 3 maggio - 10 giugno

* * *

"PADOVA DA SALVARE PADOVA DA BUTTARE"

"SOLE, PIOGGIA, NEBBIA, NEVE ... A PADOVA"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: 10:00 - 12:00 / 16:00 - 19:00

Ingresso libero

Durata: dal 14 al 24 giugno

GALLERIA CIVICA

Piazza Cavour - Tel. 049 8752747

"LA MEMORIA DI CARTA"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orari: 9:00 - 12.30 / 15:00 - 19:00

Ingresso libero

Durata: dal 24 maggio al 1 luglio

ORATORIO DI SAN ROCCO

Via Santa Lucia - Tel. 049 8753981

"TAVOLE IMBANDITE"

CROCE ROSSA

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orario: 9:30 - 12:30 / 15:30 - 19:00

Biglietti: lire 5.000 intero, lire 3.000 ridotto

Durata: dall'1 al 10 giugno

CORTILE PENSILE DI PALAZZO MORONI

Via Municipio 1

"RITRATTI DI PADOVANI ILLUSTRI

IN MARMO E TERRACOTTA DEI MUSEI CIVICI DI PADOVA"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orari: 9:00 - 19:00

Ingresso libero

Durata: dal 19 marzo al 10 giugno

CORRIDOIO SALA DEI GIGANTI - LIVIANO

Piazza Capitaniato

"CON CHARLOTTE"

CHARLOTTE SALOMON, 1917 - 1943

Apertura: tutti i giorni, esclusa domenica

Orari: da lunedì a venerdì 9:00 - 13:00 / 17:00 - 9:00; sabato 9:00 - 13:00

Ingresso libero

Durata: dal 23 marzo al 10 giugno

PALAZZO DEL BO' / ORTO BOTANICO

Via VIII Febbraio 2 / Via Orto Botanico 15

Tel. 049 8273043 - 47 / Tel. 049 8272135

"LA NATURA, L'UOMO E LE ARTI. LA SCIENZA NUOVA A PADOVA TRA CINQUECENTO E SETTECENTO."**Palazzo del Bo'**

26 marzo - 21 settembre

Visite guidate, con prenotazione obbligatoria da effettuarsi presso l'Ufficio A.P.T. di Galleria Pedrocchi - tel. 019 8767927

lunedì, mercoledì e venerdì: ore 15:00 - 16:00 - 17:00

martedì, giovedì e sabato: ore 9:00 - 10:00 - 11:00

Per informazioni: tel. 049 8273043 - 47

<http://www.unipd.it/1000annidiscienza>

Orto Botanico

27 marzo - 21 settembre

mattina: da martedì a domenica ore 8:30 - 13:00

pomeriggio: mercoledì e sabato ore 15:00 - 19:00

Per informazioni: tel. 049 8272135

SALA EX MACELLO

Via Cornaro 1/b - Tel. 049 8075426

"CELEBRAZIONI TOLKIENIANE"

Apertura: tutti i giorni, escluso lunedì

Orari: da martedì a venerdì 16:00 - 20:00; sabato e domenica 10:00 - 12:00 / 16:00 - 20:00

Ingresso unico Lire 3.000

Durata: dal 16 giugno al 15 luglio

EX FORNACE CAROTTA

Via Siracusa - Piazza Napoli

Tel. 049 8204542 - 4543

"SANTINI - FOTOGRAFO"

Durata: dal 15 giugno al 29 luglio

