

PADOVA

e il suo territorio



Case Private - Ines Rizzoni - Padova C.M.P. Poste Italiane s.p.a. - Sped. in A.P. - D.L. 353/2003 (cont. in L. 2702/2004 n. 46) art. 1, comma 1 - DCB Padova
In caso di mancato recapito, rinviare all'Ufficio Postale di Padova C.M.P. decorato del conto, per la restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa.
Abbonamento annuo: Italia € 18,50 - Estero € 26,00

ANNO XX **114** APRILE 2005
rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

5

Editoriale

6

Breve storia di una nave di una canzone e di una Associazione

Francesco de Vivo

10

Un padovano davanti al plotone d'esecuzione fascista

Sergio Dini

13

La collezione di disegni del museo d'arte di Padova

Franca Pellegrini

19

Il cavaliere di Bayard da Agnadello all'assedio di Padova del 1509

Elio Franzin

23

Giulio II visto da un cronista padovano

Francesco Canton

25

Lettere di Cesare Pollini ad Antonio Fogazzaro

Oreste Palmiero

30

Il sipario risorgimentale di Piove di Sacco

Paolo Tieto

34

Lo scultore Cesare Zancanaro

Antonello Nave

40

Boldini un'epoca e il suo artista

Sergia Jessi Ferro

42

Parole Padovane

a cura di Manlio Cortelazzo

43

Antichi edifici padovani

a cura di Andrea Calore

45

Rubriche

56

Padova cultura

PADOVA

e il suo territorio

Rivista di storia, arte e cultura
dell'Associazione "Padova e il suo territorio"

Presidente

Vincenzo de' Stefani

Direzione

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

Redazione

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

Consulenza culturale

Antonia Arslan, Santè Bortolami, Andrea Calore,
Francesco Danesin, Pierluigi Fantelli, Francesca Fantini D'Onofrio, Sergia Jessi Ferro,
Claudio Grandis, Salvatore La Rosa, Giuliano Lenci, Paolo Maggiolo,
Vincenzo Mancini, Luigi Mariani, Gustavo Millozzi,
Gilberto Muraro, Giuliano Pisani, Gianni Sandon, Giovanni Silvio Sartori,
Cesare Scandellari, Giorgio Segato, Paolo Tieto,
Rosa Ugento, Roberto Valandro, Gian Guido Visentin, Orio Zaccaria, Pier Giovanni Zanetti

Enti e Associazioni economiche promotrici

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

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,
Convegna 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.

Iniziativa realizzata con il contributo della Regione Veneto

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Stampa

Tipografia Editrice «LA GARANGOLA» s.a.s. di Flavia Scarso & C.
35129 Padova - Via E. Dalla Costa, 6

Direzione, redazione, amministrazione

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

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986
Iscrizione al R.O.C. n. 10089 del 12-2-2003

Abbonamento annuo: € 18,50

Un fascicolo separato: € 4,00

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 e delle immagini 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 del Palazzo Borsa in piazza Insurrezione.
(foto di Prosdocimo Terrassan)



*S*i discute da anni a Padova se la Sala della Ragione sia un luogo idoneo per allestire mostre di qualità. Non v'è dubbio infatti che i promotori, e gli artisti coinvolti, la considerino uno spazio di grande prestigio, dimenticando forse che il monumento si presta ad essere ammirato per se stesso, e che il suo interno, per l'altezza della copertura, la policromia degli affreschi, l'ingombro del cavallo poco si adatta ad essere trasformato in contenitore per fini diversi. La sua solenne grandiosità finisce infatti per annullare qualsiasi opera, per quanto eccellente, vi venga ospitata. Per questo in passato sono stati studiati scenari piuttosto macchinosi per ritagliare gli spazi e consentire al visitatore di concentrare l'attenzione sugli oggetti esposti. Di fatto, molte mostre allestite in questi ultimi anni avrebbero ottenuto una migliore riuscita in ambienti meno connotati.

Non crediamo di poter dare una risposta risolutiva all'annoso problema, ma riteniamo assai significativa, e perciò vivamente caldeggiamo, la proposta di utilizzare un altro prestigioso spazio come possibile alternativa all'uso del Salone. Essa è stata avanzata di recente da autorevoli associazioni culturali padovane, quali l'Accademia Galileiana, "Italia Nostra", il FAI, il Comitato della "Dante Alighieri", e gode dell'appoggio di numerose altre. Si tratterebbe di destinare a quest'uso la sala "Borsa", al piano terra del complesso della Camera di Commercio, in corso di ristrutturazione. L'ampio spazio, nel cuore della città, potrebbe infatti essere attrezzato per ospitare le manifestazioni espositive e culturali di maggior spicco per Padova.

La capienza sarebbe del tutto adeguata, sviluppandosi su un'area di 1500 metri quadrati, con altezze variabili fra 9 e 19 metri lineari. L'ambiente, dalle linee essenziali, senza elementi che possono entrare in conflitto con le opere da esporre, è dotato inoltre di illuminazione naturale diffusa in modo uniforme, proveniente dalla grande volta centrale.

A confermare la praticabilità della proposta è intervenuto di recente anche un componente della Rappresentanza Sindacale Unitaria della Camera di Commercio, che in una lettera apparsa sui quotidiani locali, richiamandosi al progetto di ristrutturazione, definiva la destinazione del piano terreno poco idonea per uffici, ma adattissima invece per usi civici, data la sua configurazione e la grandiosità degli spazi.

I lavori in corso nel complesso "Borsa" sono a buon punto, ma nulla è stato finora eseguito che pregiudichi l'utilizzo che qui viene auspicato. Se la proposta delle Associazioni venisse accolta, la città, oltre ad acquisire un nuovo importante spazio per la cultura, si sentirebbe più tutelata dall'uso improprio di un monumento storico, quale il Salone, di delicata e complessa conservazione, come evidenziano i vincoli a cui è stato sottoposto dalla Soprintendenza; ma ne trarrebbe vantaggio anche la Camera di Commercio, perché ospitando e partecipando ad attività di prestigio ne trarrebbe lustro e si renderebbe ancor più benemerita nei confronti dei padovani.

G.R.

BREVE STORIA DI UNA NAVE DI UNA CANZONE E DI UNA ASSOCIAZIONE

FRANCESCO DE VIVO

*Sono rimasti ormai pochissimi gli ex-combattenti per la libertà
prigionieri a Palazzo Giusti della Polizia segreta fascista
fra l'ottobre del 1944 e l'aprile del 1945.
Uno di essi ricorda.*

Padovani conoscono certamente via S. Francesco, percorrendo la quale passano davanti a Palazzo Giusti (al n. 83). Esso fu abitato, a quanto pare, già in epoca medievale da una comunità religiosa. Nel secolo XV fu residenza della famiglia Orsato, e successivamente dei Lazara (una delle più illustri casate della Città), che ospitarono nel 1574 Enrico di Valois – re di Polonia – divenuto Enrico III re di Francia. Nel 1870 lo acquistava il conte veronese Gerolamo Giusti del Giardino. Vi fu ospite Vittorio Emanuele III, durante la sua lunga permanenza a Padova nel 1917-18.

Nel 1944 il palazzo fu confiscato dalla Banda Carità, Corpo speciale segreto della Polizia Fascista.

Su quanto avvenne fra l'ottobre del 1944 e l'aprile del 1945 c'è una ricca bibliografia, opera di quanti si occuparono delle vicende della citata "Banda Carità" e delle violenze (nonché degli assassini) da essa perpetrati. I primi padovani arrestati furono il prof. Adolfo Zamboni e l'avv. Sebastiano Giacomelli; agli uomini della 'Banda' va imputata l'uccisione di Otello 'Renato' Pighin, di Franco Sabatucci e di Corrado Lubian.¹

In questa sede, come dice il titolo, molto modestamente cercheremo di soddisfare una curiosità: "Di dove deriva, su una lapide murata di fianco al portone d'ingresso del Palazzo, la figura di una nave, con le quattro strofe di una poesia intitolata "La canzone della nave" ?

Per rispondere alla domanda, dobbiamo fare un passo indietro. Dopo gli arresti di novembre e dicembre 1944 e soprattutto dopo la retata che portò a Palazzo Giusti tutto il CLN Regionale (con in testa il prof. Meneghetti), i prigionieri raggiungevano la settantina. Diremo, tra parentesi, che complessivamente il numero degli arrestati raggiunse i 130, anche se le varie... permanenze furono di pochi giorni (e per taluno di ore), per altri di settimane e mesi. Parlavo di una settantina: a riprova allego alla fine una foto nella quale appaiono gli ex detenuti che si ritrovarono, per la prima volta dopo la Liberazione, nel giardino di Palazzo Giusti: era il settembre del 1946. Forse i meno giovani fra i lettori potranno riconoscere alcune figure note, quali l'avv. Gallo (futuro Presidente della Corte Costituzionale) primo a destra, l'avv. Giacomelli, il rag. Faccio, Giorgio Zancan, lo scrivente, mons. Apolloni, il prof. Zamboni, ecc.

Torniamo alla narrazione. Aumentano i reclusi, mancano le celle. Il magg. Carità dispone per i lavori necessari. Bisogna aggiungere celle a quelle già esistenti nel palazzo: ecco le scuderie. Si approntano cinque celle, misure m 1,80 x 1,10. Ciascuna è destinata a tre persone su cuccie sovrapposte. Impossibile passeggiare all'interno: bisognava stare sdraiati sulle nude tavole. Siamo tra la fine di gennaio e i primi di febbraio: si pensa di dare un nome alla nostra dimora. La proposta proviene da qualcuno per il quale le celle ricordavano le cabine di una nave...: il nome fu accolto per il momento e per il futuro. Commenta Boscardin: "Siamo a bordo del *Conte Giusti*, garantito contro il rullio e il beccheggio; ti fanno le cure elettriche contro il mal di mare; viaggi gratis, ecc. ecc." E aggiunse poi: "Nave era sul serio. Una nave travagliata, ma impavida contro ogni tempesta... E la meta era luminosa."

Ispirandosi alla "nave", Egidio Meneghetti improvvisò una canzone sull'aria del "Ponte di Bassano" che cominciò ad essere cantata dai detenuti alla sera prima del sonno e alla mattina prima del risveglio. Il maggiore Carità che aveva sequestrato a Gino Cerchio il testo della canzone, s'infuriò per il contenuto della terza strofa, che documentava i maltrattamenti e le torture, minacciando rappresaglie. Fu perciò deciso di sostituire così la strofa incriminata:

*I baci e le carezze,
le false cortesie
non ci faran mai spie,
gentile Carità.*

Al motivo della "nave" si ispirò poi Amleto Sartori per il "sigillo" che più tardi fu consegnato agli ex detenuti e riprodotto nella targa in marmo, affissa di fianco alla porta di ingresso del palazzo Giusti in via S. Francesco, che riproduce il testo della canzone.

Nel 1952 infatti il prof. Meneghetti decide di fare un dono ai suoi compagni di prigionia. Ecco il testo della lettera:

A tutti i ricoverati di Palazzo Giusti mi sono permesso di offrire un distintivo disegnato appositamente dal bravo Amleto Sartori. Sul retro noi, in generale, abbiamo fatto incidere il nostro nome. Le stringo cordialmente la mano.

Padova, maggio 1952

f. to Meneghetti



La "Nave". Targa realizzata da Amleto Sartori.

Il 14 settembre 1969, nel loro incontro annuale, una buona parte degli ex detenuti, accogliendo il suggerimento dell'avv. Ettore Gallo, decide di costituire "formalmente e solennemente una Associazione fra gli ex detenuti politici al fine di conservare il patrimonio ideale che fu alla base di quella detenzione". Nasce così la "Associazione degli ex detenuti antifascisti di Palazzo Giusti." L'atto istitutivo fu redatto dal notaio dr. Giuseppe Boschetti di Vicenza (n. 1206 di Rep.) e firmato dai delegati Ettore Gallo, Francesco De Vivo, Bruno Campagnolo.

Avvenuta la pubblicazione, ne fu mandata copia a tutti i Parlamentari del Veneto (PCI, PSIUP, DC, PLI, PSI), alle varie Autorità e alle Associazioni Partigiane, accompagnata dalla seguente lettera dell'avv. Gallo, che qui pare opportuno riportare:

Egregio Signore, riteniamo di farLe cosa gradita inviandoLe copia dello Statuto della Associazione ex detenuti antifascisti di Palazzo Giusti. Siamo certi che Ella vorrà apprezzare i motivi per i quali abbiamo dato vita alla Associazione stessa: motivi che si riconducono alla esigenza di conservare i valori di giustizia e di libertà, di salvaguardia della dignità della persona umana, della affermazione della vita democratica, in nome dei quali abbiamo lottato e sofferto. La nostra Associazione vuole porsi accanto alle forze democratiche antifasciste del nostro Paese per garantire il patrimonio ideale che sta alla base della nostra Costituzione Repubblicana. Voglia gradire i nostri migliori saluti.

f.ti Presidente Gallo - Segretario Campagnolo.

Il previsto Consiglio direttivo era formato dai soci E. Gallo (Presidente), F. De Vivo (V. Presid.), G. Dogo, M. Berion, S. Favaro, G. Quartesan (Consiglieri), B. Campagnolo (Segretario).

È il 14 giugno 1970: gli ex detenuti tornano a Palazzo Giusti; numerosi i presenti, anche per...

LA CANZONE DELLA "NAVE"

*Nave tu porti un carico
d'intemerata fede,
gente che spera e crede
nel sol di libertà.*

*Vai verso la vittoria
carica di catene,
navighi fra le pene
verso la libertà.*

*Le scariche e gli schiaffi
i pugni e gli staffili
non ci faran mai vili:
viva la libertà.*

*Sorge la nuova Europa
in mezzo a tanti mali,
e un popolo d'eguali
nasce alla libertà.*

*I baci e le carezze,
le false cortesie
non ci faran mai spie,
gentile Carità.*

festeggiare la nascita della nostra Associazione. La S. Messa è celebrata per noi da mons. Giovanni Apolloni; numerosi i messaggi di adesione da parte di quanti erano impossibilitati a venire. L'incontro ufficiale (era il 25° della Liberazione) finiva con il ricevimento a Palazzo Comunale da parte del Sindaco. Durante la consueta riunione annuale si gettavano le basi per una pubblicazione che avrebbe avuto l'apporto di coloro che avessero desiderato scrivere qualcosa



Palazzo Giusti visto da via S. Francesco.

relativamente alla loro detenzione. La raccolta del materiale era affidata a Taina Dogo con la collaborazione di Francesco De Vivo.

Altro momento importante per l'Associazione si ebbe il 30 giugno 1971, quando un numeroso gruppo di associati fu ricevuto dall'allora Presidente della Repubblica Saragat, al Quirinale. A questi fu consegnata da Taina Dogo una copia in bronzo del "sigillo" della "NAVE". Il messaggio di saluto dell'avv. Gallo, e la risposta del Presidente della Repubblica sono state pubblicate in appendice alla Ristampa del 1974 del citato volume di A. Zamboni, *Il CLN della Provincia di Padova*.

Nell'aprile del 1972 usciva, per i tipi della Nuova Italia, a cura di Taina Dogo Baricolo, il volume *Ritorno a Palazzo Giusti. Testimorienze dei prigionieri di Carità a Padova* (pp. 230).

Diego Valeri, nella Presentazione, scrive: "La storia di quel luogo e di quel tempo doveva essere scritta; e non poteva essere scritta che dalle vittime superstiti della follia sanguinaria di quei banditi".

Molto affollato l'incontro, sempre a Palazzo Giusti, in occasione del Trentennale della Liberazione. Non manca uno dei nostri "fedelissimi" amici, Diego Valeri. È presente anche p. Mariano Giroto, il parroco che aveva accolto alcuni di noi il 27 aprile del '45 all'uscita dalla nostra prigione ...



Egidio Meneghetti.



Taina Dogo consegna al Presidente Saragat copia del sigillo della "NAVE".

Un "pieghevole" viene preparato e diffuso da Giovanni Zanocco: la limitatezza dello spazio ci consente soltanto di dire che si tratta di una felice sintesi, quasi di un messaggio rivolto a docenti e discenti, tratto da passi quanto mai significativi di opere da lui stesso pubblicate nella Collana della Resistenza (da Marchesi, da Pierobon, da Todesco, da Boscardin, da Tamassia). Un lutto: il 7 maggio del '75 muore Erminia Gecchele, la partigiana "Lena", cantata da Meneghetti ne "La partigiana nuda".

E la nostra Associazione deve registrare altri lutti. Il 13 aprile del '92 ci lascia Taina Dogo, colei che aveva conservato materiale prezioso per la vita del nostro gruppo. Uno dei figli della dott. Taina mi affida tutte le carte e i documenti della Mamma relativi a Palazzo Giusti. Dopo aver riordinato il materiale, il 23 ottobre del '93, alla presenza di un gruppo di Associati, consegno il tutto (due grosse buste) all'Istituto per la Storia della Resistenza con sede a Padova, che costituiranno da quel momento il "Fondo Dogo". Trattasi di due buste veramente "preziose".

Il 25 marzo del '93 ci lascia mons. Giovanni Apolloni. Questi aveva narrato le proprie ...vicende resi-

stenziali in una serie di articoli apparsi sulla "Difesa del Popolo" tra il gennaio e il febbraio del 1985 (raccolti successivamente in occasione del suo cinquantesimo sacerdotale).

Eccoci ad un altro Cinquantennale, quello della Liberazione.

Il 9 aprile 1995 riesco a raggiungere quasi tutti i "reduci" ancora in vita: si tratta di una quindicina di persone. Con la partecipazione veramente affettuosa dell'Amministrazione Comunale attraverso la persona del sindaco Zanonato, i reduci si incontrano davanti a Palazzo Giusti per un ricordo anche degli amici scomparsi, e successivamente sono ricevuti dal Sindaco che consegna a ciascuno dei presenti il sigillo della Città.²

Il nuovo secolo vede la scomparsa di Colui che fu una delle colonne di Palazzo Giusti, Giovanni Zanocco: il suo nome rimarrà legato al famoso "Pinocchio", alla Collana della Resistenza da lui promossa e curata, alla costante disponibilità accompagnata da una invidiabile serenità di spirito.

E ci lascia anche il nostro Presidente Ettore Gallo. L'Associazione finisce per mancanza di... soci (attualmente risultano due padovani e quattro vicentini).

Nel chiudere queste note mi si consenta di rivolgermi ai giovani: a loro ricorderei il messaggio di Concetto Marchesi, il quale diceva (in "Pagine all'ombra") che i giovani "vogliono un passato che divenga presente, una scienza che divenga arte, una verità che sia *vita*." E Sergio Boscardin, nel suo *Palazzo Giusti*, rivolto al lettore scrive: "Quando pas-

serai sotto alle finestre del Palazzo, pensa e ascolta. Ti arriverà l'eco spenta di un grido di donna o il gemito di un uomo, ma non proverai mai ciò che essi provarono nell'animo e nel corpo. Ti rimanga però quell'eco, come un ammonimento per il futuro: Ricordati!" □

1) Quanti scrissero sul periodo della resistenza non mancarono di fare ampio cenno a Palazzo Giusti ed alla Banda Carità, mettendo in evidenza gli assassini e le violenze perpetrati sugli arrestati. Basti un cenno alla bibliografia essenziale in materia. Ricordiamo la *Collana della Resistenza* prodotta dall'Editore Giovanni Zanocco (che fu uno degli arrestati), in due edizioni (1947 e 1974), dedicata a figure della Resistenza Veneta e, per quel che ci concerne più da vicino, al volume di A. Zamboni, *Il CLN della Provincia di Padova*, e di S. Boscardin, *Palazzo Giusti*. Come si dirà in seguito, nella seconda edizione del lavoro dello Zamboni c'è una interessante 'appendice' dedicata allo "Statuto della Associazione ex-detentati antifascisti di Palazzo Giusti", nonché al ricevimento in Quirinale di rappresentanti della Associazione stessa, con gli interventi di Ettore Gallo e la risposta del Presidente Saragat il 30 giugno 1971. Credo che il lavoro più recente e più aggiornato sulle vicende di Palazzo Giusti e la Banda Carità sia un'ampia tesi di laurea (ben 550 pagine), discussa da R. Caporale, all'Università di Bologna: *La Banda Carità, Storia del Reparto Servizi Speciali (1943-1945)*, redatta anche sulla base del fortunoso (e fortunato) ritrovamento degli "Atti" del processo di Padova alla Banda Carità, conservati alla Università di Madison (USA), fondo prof. William 'Jack' Fry, c/o Memorial Library, fondo Padua Trial.

2) Ecco i nomi dei "premiati": A. Baldisseri (M. d'A.); A. Agostini; P. Bordin; N. Bressan; F. De Vivo; V. Filato; E. Gallo; U. Meoli; E. Parnigotto; U. Rettore; G. Zancan; P.L. Zanella; G. Zanocco; R. Gruppioni.



Gli ex prigionieri in una foto di gruppo (1946).

UN PADOVANO DAVANTI AL PLOTONE D'ESECUZIONE FASCISTA

SERGIO DINI

Tra il 1927 e il 1943 il Tribunale speciale per la Difesa dello Stato pronunciò 65 condanne capitali, di cui 53 eseguite. Tra le vittime anche il sergente Antonio Gallo, di Sant'Elena d'Este, sorpreso a Catania il 15 ottobre 1942 mentre svolgeva attività spionistica a favore degli Alleati.

Il Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato (TSDS) fu istituito con legge 25.11.1926 n. 2008, legge che significativamente si intitolava appunto "Provvedimenti per la difesa dello Stato" e che, oltre a creare questo anomalo e speciale organo giudiziario, innovava profondamente anche il campo del diritto penale sostanziale, creando talune nuove fattispecie di reato (in primis quella di "attentato al Re" e di "attentato al Capo del Governo" e quella di "ricostituzione di organizzazioni o partiti politici sciolti") e introducendo altresì, per alcuni reati di carattere spiccatamente politico, la pena di morte, pena che non risultava prevista dall'allora vigente codice penale Zanardelli del 1889.

L'istituzione del TSDS, in una con la reintroduzione della pena di morte per taluni delitti politici e con la creazione di nuove fattispecie, sempre di natura prettamente politica, erano volte a creare una serie di strumenti fortemente repressivi del dissenso politico al regime.

La pubblica opinione era stata preparata a tale diromponente intervento legislativo attraverso l'abile sfruttamento mediatico (all'epoca sostanzialmente giornalistico) di taluni episodi delittuosi che avevano visto coinvolto Mussolini quale loro obiettivo. Nel breve volgere di un anno, fra l'autunno del 1925 e l'autunno del 1926, si erano infatti avuti ben quattro tentativi (tutti per altro più o meno maldestri e artigianali) di uccidere il Duce del Fascismo: il primo (mancato) attentato alla vita del Duce risaliva al 4 novembre 1925, allorchè in una camera dell'albergo sito esattamente di fronte al terrazzo da cui avrebbe dovuto prendere la parola Mussolini di lì a poco fu sorpreso dalla Polizia l'ex deputato socialista ed eroe della Grande Guerra Tito Zaniboni, con un fucile di precisione ed in possesso di altri elementi idonei a ritenere che lo stesso fosse in animo di sparare a Mussolini nel corso della successiva cerimonia pubblica. A questo tentativo seguirono poi quello posto in essere il 7 aprile 1926 da certa Violet Gibson, una signorina irlandese già per altro nota a consultori psichiatrici, quello dell'anarchico Gino Lucetti del 19 settembre 1926 ed infine quello, forse il più noto della serie, posto in essere a Bologna dal sedicenne Anteo Zamboni, che fu poi linciato dai fedelissimi del Duce nell'immediatezza dell'abortito tentativo. Il

nuovo organo giudiziario creato con la legge 2008/1926 era una sorta di Tribunale Militare in quanto, ai sensi dell'art. 7 di tale legge, esso era costituito da un presidente scelto tra gli ufficiali generali del Regio Esercito, della Regia Marina, della Regia Aeronautica, da cinque giudici scelti tra gli ufficiali della M.V.S.N. (Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale), e da un relatore senza voto scelto tra il personale della giustizia militare. Avanti al detto tribunale si applicavano le norme del Codice Penale per l'Esercito sulla procedura penale di guerra, codice che tra l'altro risaliva al 1869¹.

A questo spiccatissimo connotato di militarità si aggiungeva poi, posta l'assoluta predominanza dell'elemento militare tratto dalla più fascistizzata delle Forze Armate (quale era per l'appunto la Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale)², un netto carattere di fedeltà ed affidabilità politica dell'organo in questione.

Al TSDS veniva conferita la competenza "per i delitti preveduti dalla presente legge" (2008/1926) e cioè:

1. fatti diretti contro la vita, l'integrità o la libertà personale del RE e il Reggente, del Principe Ereditario, della Regina o del Capo del Governo;
2. rivelazione di segreti politici e militari;
3. attentati alla pace pubblica e contro l'unità e l'indipendenza della Patria;
4. fatti diretti a far insorgere contro i poteri dello Stato o a suscitare la guerra civile;
5. reati di devastazione, saccheggio e strage commessi per attentare alla sicurezza dello Stato;
6. fatti di cospirazione, istigazione e apologia dei reati sopra indicati;
7. reato di "ricostituzione" di associazioni, organizzazioni, partiti sciolti per ordine della pubblica autorità;
8. diffusione fuori del territorio dello Stato di notizie false, esagerate o tendenziose sulle condizioni interne dello Stato tale da menomarne il credito o il prestigio.

Con il RDL 9/12/1941 n. 1386 convertito nella legge 7 maggio 1942 n. 560 veniva conferita al TSDS altresì la competenza su taluni reati previsti dal Codice Penale Militare di guerra e per la precisione sui delitti contro la fedeltà e la difesa militare (quali

l'alto tradimento, lo spionaggio, l'aiuto al nemico) aventi come tali a loro volta una più spiccata connotazione politica. Tra l'altro, ed ecco, come accennato, la seconda grave innovazione, per i reati di cui ai punti 1-5 veniva prevista la pena di morte, cancellata nel Regno d'Italia fin dal 1889.

Quanto alle regole processuali, dopo una prima sommaria previsione (art. 7 Legge 2008/1926) circa l'applicazione della procedura penale militare di guerra ai procedimenti di competenza del TSDS, una più dettagliata normativa di carattere processuale fu adottata con il RD 2062 del 12.12.1926 recante il titolo "Norme per l'attuazione della Legge 2008/1926 sui provvedimenti per la Difesa dello Stato". Tra le più significative (e liberticide) innovazioni, anche a voler tacere la circostanza che per tutti i reati di competenza del TSDS era prevista come obbligatoria l'emissione del mandato di cattura e il diniego della libertà provvisoria, merita ricordare i seguenti aspetti: le gravi limitazioni al diritto di difesa degli imputati e la non impugnabilità delle sentenze emesse.

Circa quest'ultimo punto è di lapalissiana evidenza come ridurre ad un solo ed unico grado di giudizio la cognizione di reati altamente caratterizzati politicamente, giudizio pertanto nella sostanza insindacabile di un organo a sua volta di chiara connotazione politica, minasse radicalmente i principi fondamentali della cultura giuridica occidentale. Le sentenze del TSDS diventavano quindi esecutive all'atto stesso della pronuncia e di regola l'esecuzione della pena di morte avveniva in effetti nell'arco di pochissimi giorni, quando non nello spazio di ventiquattro ore. In queste condizioni, e stante la circostanza che la più parte dei reati di competenza del TSDS era punita con la pena capitale, diventava quasi ridicolo prevedere quale unico mezzo di impugnazione la "revisione", strumento giuridico consistente nella possibilità di richiedere la rivalutazione di una condanna definitiva allorché dopo la stessa siano sopravvenute o si scoprono nuove prove che dimostrino, con una certa evidenza, che il condannato andava assolto. Una bella soddisfazione e consolazione per il condannato a morte, già fucilato, la possibilità di questa "riabilitazione alla memoria"!

L'esercizio del diritto di difesa, come accennato, era fortemente compresso e limitato: in particolare era prevista la possibilità della partecipazione del difensore solo dopo il rinvio a giudizio, vale a dire al termine delle attività di indagine, sulle quali il difensore non poteva influire in nessun modo e del cui contenuto neppure veniva posto a conoscenza. Se si pensa poi che nel rito inquisitorio, che all'epoca contraddistingueva la procedura penale (comune e militare), gli elementi raccolti nella più assoluta segretezza dagli organi dell'accusa facevano piena prova durante il processo³, non vi è chi non veda la gravità della situazione processuale in cui venivano a trovarsi l'imputato ed il suo difensore, tenuto conto che l'art. 7 RD 12.12.1926 n. 2062 prevedeva altresì che il Presidente del collegio giudicante potesse anche vietare alla difesa di prendere visione dei documenti o di cose sequestrate "dalla cui conoscenza potesse derivare pubblico nocumento". Ma ad ulteriormente evitare la possibilità di troppo accesi scontri tra accusa e difesa e per non correre il rischio che le capacità e attività dei difensori creassero situazioni imbarazzanti, il capolavoro normativo di tale decreto era la previsione che il

difensore potesse essere sì scelto tra avvocati e procuratori legali o tra ufficiali in servizio attivo, ma con la precisazione secondo cui "il presidente su richiesta del PM può escludere l'assistenza del difensore non militare nei casi nei quali, con giudizio insindacabile, lo ritenga necessario nel pubblico interesse". A giudizio insindacabile del presidente del TSDS, quindi, ed in qualsiasi momento del processo, magari già pervenuto ad una fase assai avanzata, il difensore tecnico, togato, quello cioè davvero indipendente oltretutto preparato professionalmente, poteva essere "cacciato" dal processo stesso.

L'ultimo baluardo, anzi l'unico vero ostacolo credibile all'esercizio di una potestà punitiva unilaterale si trovava ad essere quindi rimovibile a discrezione del Presidente del collegio su input dell'organo inquirente. Quale potesse essere per tanto la condizione psicologica e la combattività dell'avvocato, consapevole di essere perennemente esposto a questa sorta di "spada di Damocle", è ben immaginabile, come pure evidente è l'ancor più grave situazione di minorità nei confronti della Pubblica Accusa e dei giudici in cui si trovava il difensore militare (ab origine nominato o intervenuto dopo l'eventuale allontanamento dell'avvocato difensore), che poteva rivestire al massimo il grado di capitano, inferiore quindi a quello del P.M. e dei giudici, che dovevano essere almeno nel grado di maggiore.

Tra il 1927 ed il 1943, nel periodo in cui rimase in funzione, il TSDS pronunciò 2496 sentenze dibattimentali, sessantacinque furono nell'arco di tempo suddetto le condanne capitali, di cui cinquantatré eseguite, sei commutate in gravi pene detentive e sei rimaste inesequite perché irrogate a soggetti già latitanti al momento del processo, la cui esecuzione non ebbe mai luogo a seguito delle vicende belliche e della caduta del regime.

Il parallelismo tra Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato e pena di morte, invalso in certa cospicua storiografia del dopoguerra, va quindi probabilmente ridimensionato alla luce dei dati surriferiti, se si pensa tra l'altro che in un periodo di tempo ben più limitato l'omologo nazista del TSDS, vale a dire la Corte Popolare di Giustizia del III Reich ebbe a pronunciare ben 7.000 condanne capitali (fra il 1934 ed il 1945), e che le Corti d'Assise italiane, da quando venne reintrodotta la pena di morte con il codice penale Rocco del 1930⁴ al momento della caduta del regime, pronunciarono ben 145 sentenze capitali, la maggior parte delle quali eseguite⁵.

Tra le vittime dell'attività del TSDS vi fu anche un padovano, Antonio Gallo, nato a S. Elena d'Este in provincia di Padova, l'8.04.1911. Questi, dopo avere prestato regolare servizio di leva in fanteria, nel 1933 fu richiamato alle armi ed inviato in Eritrea in occasione delle tensioni poi sfociate nella guerra italo-etiope, rimanendo in servizio a Massaua dal luglio 1935 al settembre 1936. Nel corso di tale lasso di tempo egli ebbe a ben figurare disimpegnando brillantemente i compiti assegnatigli (era furiere e contabile del reparto) tanto da venire promosso dapprima caporal maggiore e poi sergente. Nella sua documentazione matricolare appaiono più che positive valutazioni da parte dei superiori diretti: "ha servito con fedeltà e onore", "carattere molto leale... di radicati sentimenti patriottici...". Cosa è accaduto quindi al sergente Gallo Antonio, leale, fedele, di sentimenti

patriottici fino al 1936, condannato a morte nel 1942 per i gravissimi reati contro la fedeltà previsti dagli artt. 51 e 54 cod. pen. mil. di guerra? Il Gallo fu infatti condannato a morte con sentenza n. 831 del 27.11.1942 dal Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato per i reati di "aiuto al nemico" (art. 51 c.p.m.g.) e "intelligenze con il nemico" (art. 54 c.p.m.g.) e fucilato⁶ a Forte Bravetta, Roma, alle ore 07.00 del giorno dopo. Era stato arrestato il 15 ottobre 1942 presso Catania unitamente ad altro cittadino italiano, certo Zappalà Emilio, mentre si accingeva, all'apparenza, a compiere una missione di spionaggio. All'atto dell'arresto i due furono trovati in possesso di un apparecchio rice-trasmittente, di alcune bombe a mano e di due pistole di fabbricazione inglese nonché di una copiosa somma di danaro, documenti falsi e un lasciapassare dell'Intelligence Service. Tanto lo Zappalà come il Gallo dichiararono di essere sbarcati poche ore innanzi sulla vicina costa dal sottomarino inglese "Una" sul quale si erano imbarcati a Malta nel pomeriggio dell'11 ottobre servendosi, per raggiungere la spiaggia, di un canotto di tela gommata che avevano avuto cura di affondare dopo lo sbarco. Ammisero altresì di essere stati ingaggiati dal servizio segreto nemico, provenienti entrambi dall'Africa Orientale, per svolgere nel territorio dello Stato una missione spionistica e propriamente per procacciarsi e rilevare, a mezzo dell'apparecchio a tal fine ricevuto, notizie sulla difesa costiera, sulle piste di lancio di Catania e Gerbini, sugli aeroporti occupati dai tedeschi, sulla qualità e tipo degli aerei esistenti nei vari aeroporti della Sicilia, sul movimento del naviglio mercantile e da guerra, sulla sede dei comandi militari, sulla situazione politica, risorse alimentari, ubicazioni di depositi di munizioni, carburanti e viveri. I due dichiararono pure di avere, prima dell'imbarco a Malta, eseguito in Egitto corsi regolari di radiotrasmissioni e segnalazioni ottiche e di essere stati istruiti in ogni campo attinente con l'attività che dovevano svolgere.

Le prove a carico del Gallo erano in effetti schiaccianti, non solo e non tanto per la piena confessione da parte dello stesso e del di lui complice, che potrebbe essere stata, nella sua ampiezza, dovuta anche a maltrattamenti e torture da parte degli organi di polizia (cosa peraltro non infrequente all'epoca), quanto per i documenti ed i materiali, dal significato inequivoco, trovati al momento dell'arresto in possesso del Gallo; a fronte della accertata responsabilità per i reati contestati, indubbiamente sussistenti dal punto di vista giuridico, altra conseguenza non poteva esserci se non la condanna capitale, essendo questa la sanzione legislativamente prevista per ciascuna delle due fattispecie di reato addebitate al Gallo.

Solo il riconoscimento di qualche attenuante avrebbe potuto comportare una mitigazione della pena irrogata, che comunque mai sarebbe potuta essere inferiore all'ergastolo. Ma è evidente che le eccezionali contingenze in cui si verificarono i fatti "imponivano" un particolare rigore sanzionatorio, a fini esemplari: si era infatti nel pieno della guerra contro l'Impero Britannico e l'andamento, non positivo, delle operazioni belliche da un lato faceva già temere possibili tentativi di invasione della Sicilia da parte degli inglesi e dall'altro aveva aperto le prime crepe nella compattezza e fedeltà del popolo italiano e delle sue Forze Armate⁷. Dal 23 ottobre al 4.11.1942 si era

combattuta in Nordafrica la decisiva battaglia di El Alamein, conclusasi con la sconfitta delle truppe italo-tedesche; nel giro di pochi mesi gli inglesi avrebbero conquistato tutta la Libia preparandosi al "salto" verso la penisola.

Se la fine della storia è chiara, e se indubbia ed incontestabile appare la ragione ultima, giuridica per così dire (flagrante reato di spionaggio in tempo di guerra), che ha portato alla condanna a morte del Gallo, mancano del tutto elementi circa le ragioni personali, i percorsi umani intermedi dello stesso, in quei sei anni che lo portarono da fedele servitore della patria a divenire un traditore. Ragioni politiche, denaro, ricatto... cosa ha spinto Antonio Gallo al tradimento? Forse solo la follia e l'assurdità della guerra, che sconvolge i percorsi umani e confonde i destini in turbini e vicende spesso davvero casuali. □

1) Solo dopo lo scoppio della II guerra mondiale il regime varò la riforma della legge penale militare adottando, con R.D. 20.02.1941 i nuovi "Codici penali militari di pace e di guerra". Fino a quella data rimasero in vigore il Codice penale per l'Esercito e il Codice penale Marittimo del 28 novembre 1869.

2) La Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, fu creata con R.D. 14/1/23 n. 31 e venne a costituire una forza armata autonoma che giurava fedeltà al Duce, ma a differenza delle Forze Armate tradizionali, non al re né allo Statuto. Era formato su base volontaria ed ebbe prevalenti funzioni di ordine pubblico. Sul tema cfr. L. Ceva, *Storia delle Forze Armate in Italia*, Torino 1999, 1921, e A. Aquarone, *La milizia volontaria dello Stato fascista*, in A. Aquarone - M. Vernassa, *Il Regime fascista*, Bologna 1974.

3) Tra l'altro assai frequente è risultato l'uso di torture e maltrattamenti da parte degli organi di Polizia nei confronti dei sospettati di reati politici durante il regime fascista, che utilizzava ogni mezzo di pressione fisica e psicologica per ottenere informazioni.

4) Il codice Rocco, così denominato dal nome del ministro guardasigilli Alfredo Rocco, fu approvato con R.D. 1398 del 19.10.1930. In detto codice veniva prevista la pena di morte per una serie di reati comuni particolarmente efferati, quali l'omicidio a scopo di rapina, l'omicidio in danno di ascendenti o di discendenti, l'omicidio posto in essere in occasione o a seguito di violenza sessuale.

5) Cfr. G. Tessitore, *Fascismo e pena di morte*, Angeli Ed. 1998, p. 411 ss., da cui si apprende altresì che dopo la caduta del regime e fino alla definitiva cancellazione della pena di morte dall'ordinamento italiano (avvenuta con l'entrata in vigore della Carta Costituzionale) furono emesse altre trenta condanne a morte. L'ultima fu eseguita a Torino nel marzo 1947, in relazione alla c.d. strage di Villerbasse, su cui cfr. G. Venè, *La notte di Villerbasse*, Milano 1987.

6) L'esecuzione avvenne mediante fucilazione alla schiena, cioè con le modalità ignominiose previste per i responsabili di reati infamanti, quali appunto tradimento, spionaggio nonché codardia e sbandamento. La fucilazione nel petto era riservata a chi, pur responsabile di gravi delitti militari (ad es. omicidio di un superiore) non fosse ritenuto "indegno" di guardare la morte in faccia.

7) Non per niente è proprio nel corso del biennio 1942-43 che si ebbe il maggior numero di condanne capitali da parte del TSDS, tutte per reati di tradimento, spionaggio e aiuto al nemico: ben 32 condanne a morte sulle sessantacinque totali emesse dal TSDS furono infatti irrogate in detto periodo. Riguardo l'attività del Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato cfr. *Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato Italiano*, Edizione a cura dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore Esercito, 16 volumi.

LA COLLEZIONE DI DISEGNI DEL MUSEO D'ARTE DI PADOVA

FRANCA PELLEGRINI

*Con una mostra di disegni dei secoli XVI -XVIII, inaugurata di recente,
è stata avviata la rivisitazione di un corpus di tremila opere
facenti parte del patrimonio artistico del Museo d'Arte Medievale e Moderna,
ora trasferito a palazzo Zuckermann,
nella prospettiva di una sistematica catalogazione.*

La nuova sistemazione della raccolta grafica in una sede che gode di uno spazio finalmente adeguato che ha portato alla pubblicazione del volume dedicato ai disegni dei secoli XVI, XVII e XVIII (ed. "Il Poligrafo"), è stata accompagnata da un'iniziativa espositiva volta a far conoscere non solo a un pubblico di specialisti una selezione di circa cento pezzi di particolare interesse, non potendosi, per ovvi motivi di conservazione, esporre permanentemente questo tipo di opere. Un secondo volume già allo studio prenderà in esame i fogli appartenenti ai secoli XIX e XX.

L'impresa è stata preceduta dall'adozione di provvedimenti conoscitivi e conservativi urgenti e inderogabili, quali la riproduzione fotografica di tutto il materiale, la climatizzazione dei locali che accolgono il Gabinetto Disegni e Stampe, l'acquisizione di speciali contenitori.

La formazione dell'attuale collezione di disegni si deve, sostanzialmente, alla liberalità di alcuni privati cittadini, anche se i dati archivistici rintracciati per il periodo preso in esame sono relativi solamente a un centinaio di pezzi rispetto ai seicento circa presenti in catalogo. Ciascun fondo ne rappresenta inevitabilmente il gusto, la cultura, gli interessi, le possibilità economiche, anche se tra i collezionisti padovani non compare alcun nome di spicco.

In prevalenza schizzi, fogli di bottega, disegni accademici di nudo, studi di particolari anatomici, schizzi preparatori per affreschi o per intere composizioni, disegni destinati ad essere tradotti in incisioni a volte per l'illustrazione libraria, questi fogli, rappresentativi di vari modi grafici e riferibili a personalità e botteghe di un arco cronologico che va dal secolo XVI al secolo XX, costituiscono tuttavia materiale prezioso di lavoro, piccoli significativi tasselli di conoscenza, patrimonio irrinunciabile per far luce su di un particolare ambiente artistico o chiarire le vicende di maestri poco noti.

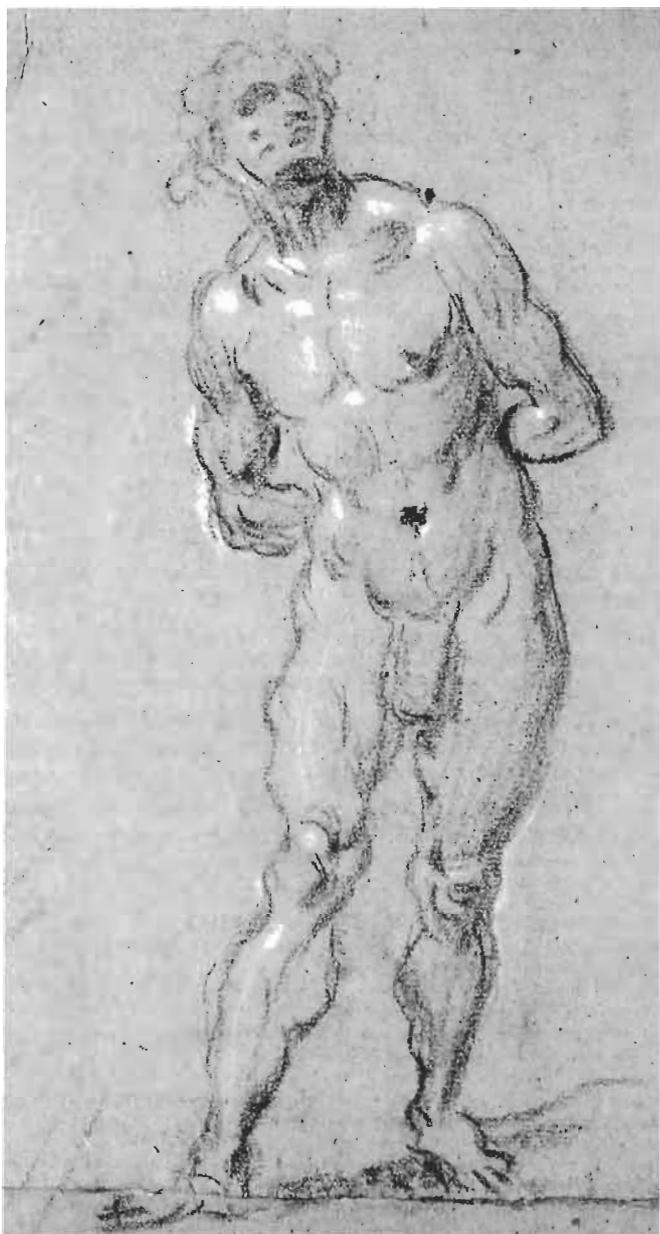
La storia delle raccolte d'arte del Museo s'intreccia inevitabilmente con quella del suo primo ordinatore, Andrea Moschetti, e delle sue non comuni doti di erudito e di conoscitore della storia locale. È ragionevole supporre, e talvolta ben documentato, che la stima e la considerazione che circondavano il Moschetti abbiano stimolato eventuali donazioni. Così come dobbiamo alla sua volontà e autorevolezza la politica di acquisti condotti negli anni da lui trascorsi alla guida dell'Istituto.

Quanto alla fortuna critica della collezione è presto

detto. Lo stesso Moschetti la giudicava "numerosa ma non molto importante... giacché ben pochi [disegni] sono opera certa di autori di qualche rinomanza, mentre gli altri sono di più o meno dubbia attribuzione o a drittura anonimi"¹, ribadendo quanto aveva affermato nel 1903: "se i disegni sommano a ben 926 e fra essi circa 200 sono quelli dei secc. XVII-XVIII, ben pochi sono opera certa di autori di qualche rinomanza, mentre buona parte appaiono studi seriori da dipinti di celebri artisti"². Ovvio che tale affermazione subisce un ridimensionamento oggi che la raccolta è stata studiata, e non solamente per il fatto che il numero di fogli è salito a 2949. In ogni caso egli fu il primo a cercare di mettere un po' d'ordine all'interno del fondo dal punto di vista critico. Accanto a una veloce panoramica tracciata da Caterina Furlan, sono comparsi a più riprese studi, anche eccellenti, di qualche foglio sparso, sulla base dei quali non si può tuttavia parlare di una vera e propria fortuna critica del *corpus* di disegni del Museo patavino.

La gran parte del nucleo in esame è costituita da studi accademici. Seguono i soggetti religiosi, gli episodi mitologici e le allegorie, i ritratti, tipologie più strumentali come i disegni di architettura, le scene di genere, quelle storiche, e, infine, i paesaggi, in numero di sette. Gli studi e le esercitazioni prevarranno, come vedremo nel catalogo a venire, anche fra i disegni dell'Ottocento, cosa che certo non meraviglia. Il disegno di figura, si sa, costituisce tradizionalmente la categoria principe amata dai collezionisti per la sua autonomia artistica. Interessanti anche i motivi di repertorio ad uso di bottega tratti da opere di artisti celebri. Non manca un certo numero di disegni preparatori riconoscibili anche dalla caratteristica quadrettatura, che gli artisti eseguivano correntemente per ottenere una verifica del processo creativo nelle sue varie fasi. Quanto alle tecniche utilizzate, si è fatto ricorso alle più diverse: dalla matita al carboncino, alla penna, all'acquerello, alla sanguigna.

Una posizione centrale occupa nella raccolta l'opera dei maestri veneti. Accanto figurano nuclei delle scuole lombarda, bolognese, toscana e ligure, nonché taluni esempi di scuole forestiere. Il catalogo si apre con l'unico disegno di figura propriamente cinquecentesco della raccolta, uno studio per una composizione devozionale di anonimo pittore senese formatosi nell'ambiente di Domenico Beccafumi.



1. Domenico Tintoretto (Venezia, 1560-1635), Nudo virile. Carboncino, gesso. Museo d'Arte, inv. 1833.

Della vitalità dei grandi filoni artistici veneziani del secolo XVI il Museo conserva solamente una significativa testimonianza, strettamente derivata dalla tradizione legata alla personalità di Jacopo Tintoretto, sensibile alla grafica manieristica di matrice michelangiolesca. La vicinanza del bel *Nudo virile*, a carboncino, dal contorno nervoso, ai “disegni anatomici, da modello di Jacopo Tintoretto, preparatori per i ‘teleri’ storici, non deve ingannare, perché il tratto..., usato più in funzione descrittiva della struttura dei corpi che del loro movimento, riporta lo stile del figlio Domenico” (fig. 1). Osserva Pignatti³ che “fra circa centotrenta disegni attribuiti al Tintoretto, almeno una cinquantina possono dirsi certi, perché collegati ad opere sicure... Il Ridolfi annota che il Tintoretto soleva disegnare moltissimo valendosi di calchi dall’antico per studiare l’effetto plastico, disponendoli in modo da ottenere risalto chiaroscurale. Inoltre, il pittore si avvaleva di una specie di ‘teatro di manichini’, illuminati artificialmente. I fogli che illustrano intere composizioni sono pochissimi; gli altri

disegni di figure isolate sono quasi tutti di nudo. La ragione di questa scelta sta nella educazione manieristica dell’artista, che intendeva il disegno in funzione autonoma, escludendone, come ricorda lo stesso Ridolfi, lo scopo di mero studio ‘dal naturale’. E quanto alla parentela dei modi grafici di Domenico Tintoretto con quelli del padre, lo studioso osserva che essa “ha lungamente pesato sul catalogo di Jacopo, creandovi confusione e incertezza”⁴.

Particolarmente interessante per il contributo al dibattito critico sul disegno veneto del primo Seicento, la rivalutazione di Filippo Esengren, documentato a Padova e Venezia nei primi decenni del secolo XVII. La conoscenza di questo artista eclettico noto anche come orafo, incisore, pittore, restauratore, conoscitore d’arte, stroncato dal Ridolfi con l’accusa di incompetenza, è affidata esclusivamente alla sopravvivenza del fondo grafico, peraltro molto consistente (il solo Museo patavino conserva quattro libri per un totale di 227 disegni). Pienamente partecipe dell’ambiente tardomanierista veneziano a cavallo tra Cinque e Seicento egli si mostra nelle prove migliori, come nel bel *Ritratto maschile* del fondo padovano, capace di superare ogni accademismo di maniera in favore di un rinnovato gusto naturalistico (fig. 2). Il tema prediletto da Filippo Esengren è la figura umana intesa come ricerca dell’espressione del movimento del corpo nello spazio attraverso la resa morbida e sensibile della sanguigna e con l’aiuto di lueggiate a biacca. Si tratta di studi fatti “dal natural” in diverse posture, alcuni dei quali databili non oltre la prima decade del Seicento e che riprendono soprattutto modelli tintoretteschi e palmeschi. Esengren, pittore registrato nell’albo dei maestri veneziani tra il 1614 e il 1629, fu autore, insieme a Gaspare Colombina, promotore dell’ordine dei Filippini, di un trattato sul disegno pubblicato a Padova nel 1623 dalla tipografia Tozzi.

Ma gli orizzonti di Esengren – il cui fondo di oltre duecento disegni rilegati in quattro libri, contenenti in prevalenza studi di figure maschili, costituisce uno dei nuclei più interessanti della raccolta padovana – si erano nel frattempo ampliati in direzione di Mantova, dove egli risulta in diretto contatto con l’entourage di Ferdinando Gonzaga.

Al pittore veneto vissuto a cavallo fra i secoli XVI e XVII viene attribuita da Francesco Amendolagine una bella *Prospettiva architettonica con archi di trionfo e edifici civili*. Per questi ultimi sono evidenti i rimandi all’architettura veneta del rinascimento, mentre risulta difficile rintracciare i modelli per i due archi “quasi certamente ispirati a architetture effimere” che, secondo le suggestive ipotesi dello studioso, potrebbero riferirsi agli apparati che venivano costruiti in occasione di festeggiamenti per nozze regali.

Il disegno di Michel Dorigny, padre del più noto Louis, raffigurante un’*Adorazione dei Magi* fornisce un contributo interessante per la conoscenza di Georges Lallemant, presso il quale Dorigny svolse il suo apprendistato intorno al 1630-1635.

Del bresciano Carlo Pozzi, noto per le sue qualità di disegnatore, si conserva una serie di otto disegni a penna su pergamena, dedicata alle imprese di Carlo V e databile intorno al 1670, che rivelano il forte legame del pittore con il mondo delle stampe e l’arte nordica.

“Molti allievi ed imitatori ebbe il Cavalier Liberi, che ricopiarono le di lui opere assai bene fino ad ingannare gli stessi Professori”, scriveva Zanetti nel 1771⁵.



2. Filippo Esengren (documentato a Venezia dal 1594 al 1631), Ritratto maschile. Sanguigna. Museo d'arte, inv. 1180.

Tra coloro che si ispirarono ai modi del maestro padovano – tant'è che si riscontrano sovente significativi scambi di attribuzione, come in questo caso – si annovera Giuseppe Diamantini. Solo recentemente infatti il disegno con *Amore e Psiche circondati da putti*, che gli inventari museali assegnavano a Pietro, è stato restituito da Ugo Ruggeri⁶ al pittore originario di Fossombrone. Tra i disegni veneti di epoca barocca risulta interessante anche uno studio anonimo per la decorazione di un soffitto raffigurante un *Gruppo di angeli tra le nubi* pure memore nello stile grafico delle soluzioni proposte da Pietro Liberi.

Si colloca in ambito genovese un piccolo gruppo di disegni seicenteschi. Per le *Nozze mistiche di santa Caterina* è stato fatto il nome di Bartolomeo Biscaino, ma potrebbe anche trattarsi di un copista che riproduce un'incisione. L'ipotesi attributiva si fonda sulla preferenza del maestro genovese per forme dolcemente tornite da un ombreggiare tenue e delicato. Esse danno vita a raffigurazioni intonate a un gaio sentimentalismo espressivo di immediata comunicazione. L'opera del Biscaino venne a lungo confusa con quella di un altro allievo di Valerio Cappella, Stefano Magnasco, cui viene assegnata un' *Adorazione dei pastori*, un tema che Stefano aveva già trattato riproducendo un esemplare di Valerio noto attraverso il bozzetto.

Alla stretta cerchia del grande decoratore Domenico Piola vengono restituiti invece due fogli raffiguranti *La Carità e la Vigilanza* e *La Severità e la Costanza*, come comprovano la tipologia fisiognomica delle figure muliebri e il *ductus*, che risentono fortemente dell'esempio del pittore genovese. Il fluire del segno dona ai soggetti eleganti cadenze e ben si presta a degli studi

preparatori per un assai probabile ciclo decorativo volto a esaltare le virtù del proprietario di una nobile dimora.

A cavallo fra Sei e Settecento si collocano alcuni fra gli autori dei disegni più interessanti della raccolta, due dei quali spettano a Louis Dorigny: un inedito *Nudo virile di scorcio* datato 1723, esempio significativo di una radicata pratica accademica, e una *Coppia di Ore volanti* condotta con tecnica "freschissima" a sanguigna, studio preparatorio per un particolare della decorazione del soffitto del salone del palazzetto Widmann a Bagnoli (fig. 3). Artista a cui spetta il merito "di aver importato a Venezia una novità operativa di altra tradizione: quella centro italiana o emiliano-bolognese", Louis Dorigny mostra un segno "vigoroso" riconoscibile per esempio anche in un bel disegno a sanguigna del Museo di Castelvecchio, che rivela la consuetudine "con tali figure riprese nella loro imponente evidenza plastica in pose fortemente scorciate"⁸, spesso realizzate in funzione delle grandi macchine decorative tipiche della produzione dell'artista, che pure risente di una precisa congiuntura ancora barocca e "tenebrosa" nel sensibile contrasto chiaroscurale.

Altrettanto convincente appare l'ipotesi di assegnare alla mano di Bartolomeo Tarsia il foglio con l' *Imeneo di Bacco e Arianna*, nel quale si riconosce lo studio per la decorazione ad affresco di un soffitto. Formatosi a Venezia nella corrente dei "tenebrosi" dell'ultima generazione seicentesca e vicino in special modo al primo Molinari e ad Angelo Trevisani, il Tarsia mostra particolari qualità nell'uso dell'acquerello in funzione luministica. Dell'attività di frescante in Russia di questo pittore poco noto a Venezia è rimasta traccia in alcuni disegni per la decorazione del Palazzo di Peterhof, divisi tra il Museo Correr e l'Ermitage di San Pietroburgo.

Appartiene invece a un maestro di origine fiorentina, Sebastiano Galeotti, la *Scena allegorico mitologica* della quale viene ora individuata l'autografia in virtù



3. Louis Dorigny (Parigi, 1654 - Verona, 1742). Coppia di Ore volanti.

dei caratteri stilistici e delle tipologie delle figure. A una datazione intorno al 1725 farebbe pensare la relazione con alcuni affreschi di Palazzo Porto Breganze a Vicenza (1725) e della Rocca Farnese di Sala Baganza (1726-1727), aventi per soggetto la *Virtù che scaccia il Vizio*, dove sono evidenti riscontri con la resa anatomica di alcune figure del foglio padovano.

Quanto ai disegni di autori pienamente settecenteschi dirò innanzitutto che essi sono per la maggior parte di area veneta. Tra le poche eccezioni meritano un cenno tre fogli: uno *Studio per Madonna in gloria e due santi*, noto fin dal 1963, anno della mostra dedicata ai disegni veneti del Settecento organizzata dalla fondazione Cini di Venezia. La critica concorda nell'ascrivere il pezzo al mantovano Giuseppe Bazzani datandolo – sulla base di confronti con la struttura dell'*Assunta* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano e con la pala del Museo Civico di Treviso raffigurante *La Santissima Trinità appare a san Giovanni Evangelista e quattro santi* – al 1750 circa, vale a dire agli anni della maturità dell'artista. Il secondo disegno raffigura un *Muzio Scevola davanti a Porsenna* ed è attribuito all'emiliano Gaetano Gandolfi; il piglio vivace e ricco di pittoricismo si accende qui della componente veneta che caratterizza il percorso formativo seguito dal Gandolfi, e insieme rimanda alla conoscenza da parte dell'artista sia della scuola emiliana che della tradizione romana. Infine, uno *Studio di architettura*, impaginato "per angolo", collocabile nella cerchia di Giuseppe Galli Bibiena, maestro dell'illusionismo barocco e prolifico inventore di fastose scenografie religiose, civili e teatrali in Italia e in Europa.

In bilico fra la corrente veneziana del rococò patetico e il gusto emiliano spigliato e dinamico si colloca un

gruppo di ventidue studi di soggetto religioso, uno dei quali reca la data 1759, eseguiti per il nobile Rinaldo de Cumani. Il nucleo comprende, oltre a un paio di fogli sciolti, sei studi per una *Crocifissione*, cinque per una *Deposizione dalla Croce*, due glorie di santi, quattro esercitazioni sul tema della *Vergine in gloria e santi*, tre disegni preparatori per una lunetta con il *Trionfo della Fede*.

Testimonia la ricchezza inventiva della pittura lagunare settecentesca un bel nucleo di disegni dove prevalgono i linguaggi rococò, alla ricerca di nuovi effetti luministici e spaziali. Tutto veneziano è uno tra i pezzi più notevoli della collezione. Segnalato per la prima volta in questa sede, esso porta l'attribuzione, sia pur in forma dubitativa, a Giambattista Piazzetta, ambito nel quale già lo collocavano gli inventari museali. Il disegno reca sul recto una testa di *san Francesco di Paola* fortemente espressiva, disegnata con la caratteristica tecnica a carboncino e lumeggiature di bianco su carta azzurrina, frequentemente usata dal maestro veneziano (fig. 4). La bella testa ricorda da vicino i numerosi studi del Piazzetta per dipinti, così come le tanto celebrate serie di teste di carattere e di santi con particolare riguardo a quella degli *Apostoli*. Anche il verso del foglio riveste un notevole interesse. Trattasi di uno schizzo per un'*Estasi di san Francesco* "dalla grafia rapida e guizzante", un tema più volte trattato dal maestro veneziano. A un seguace va assegnato un bel disegno raffigurante l'*Angelo custode*, dal segno preciso e veloce nel tratteggio, a tutta evidenza debitore dei suoi celebri esempi.

Del veneziano Antonio Maria Zanetti si conserva un disegno preparatorio per l'incisione raffigurante una pala dipinta dal Cignoroli per Sant'Eufemia a Verona nel 1768, e dedicata alla *Vergine con il Bambino e san Tommaso da Villanova*, mentre a un ciclo pittorico erano probabilmente destinati i due fogli recentemente assegnati da Brunner¹⁰ a Pietro Antonio Novelli sulla scorta della vasta produzione grafica dell'artista. Le origini dello stile grafico del Novelli si fanno risalire alla scuola del Pellegrini e del Diziani, mentre non mancano segni dell'influenza di Fontebasso, specie nel tratteggio. Attraverso il segno sottile e fluente egli è capace di delineare le figure con precisione accompagnandole con una fitta serie di tratteggi paralleli, e raggiungendo quell'aerea leggerezza caratteristica della visione decorativa del linguaggio rococò.

Il suo percorso artistico è stato riordinato da Attilia Dorigato nel 1996, in sequenza cronologica "dai primi modi ricceschi a quelli della maturità, divenuti ormai intimamente veneziani con l'adesione alle espressioni coloristiche dei pittori contemporanei, specie di Antonio Guardi"¹¹. Osserva la studiosa: "Pier Antonio si presenta, in ogni caso, come un disegnatore di grande versatilità e di ricca inventiva; l'abitudine al disegno lo porta a comporre, con segno fluido, sciolto, spesso elegante, in modo rapido ed efficace, ma sempre con quella meticolosa precisione che gli derivava da una profonda conoscenza delle tecniche incisive"¹². I due disegni, che in catalogo gli vengono confermati a seguito della recente attribuzione di Brunner¹³, si collocano alla fine dell'ottavo decennio, quando l'artista aveva già avuto modo di confrontare la propria esperienza veneta con gli esiti del classicismo arcadico di matrice romana.

Quanto al figlio Francesco, disegnatore e illustratore proteiforme, suo attivo collaboratore in importanti imprese editoriali pubblicate a Venezia e del quale il padre stesso ci parla nelle sue Memorie, il fondo con-



4. Giambattista Piazzetta (Venezia, 1683-1754) Testa di san Francesco di Paola. Carboncino rialzato a biacca. Museo d'Arte, inv. 978.

serva uno *Studio per gruppo di contadini* "inquadabile nel gusto orientalista diffuso a partire dalla metà circa del secolo XVIII".

Di Francesco Colussi, originario di Ospedaletto di Gemona, artista attento agli sviluppi della pittura veneziana in terra friulana per il tramite di maestri come Nicola Grassi, il Museo conserva due fogli firmati: uno di soggetto religioso che rievoca la pittura veneta di marcatizianesca, e un secondo, che guarda alla pittura nordica di genere e ritrae un gruppetto di artisti in uno studio.

Tra i rari paesaggi della raccolta si segnala uno studio, forse propedeutico, per un'incisione, raffigurante un *Paesaggio con figure e animali*, dove risulta evidente l'influenza ricca.

Del vastissimo raggio d'influenza della pittura di Giambattista Tiepolo sono testimonianza quattro interessanti disegni riconducibili per tecnica e stile a un'unica mano di artista assai vicino al Giambattista, degli ovali a monocromo con figure allegoriche di Palazzo Barbarigo, o, ancora, ai *Satiri e Satiresse* conservati alla Norton Simon Foundation di Pasadena. Alla grafica dei Tiepolo veniva riferita negli inventari museali anche un' *Annunciazione* a penna e inchiostro nero, che mostra semmai tangenze con i modi di Gaspare Diziani.

All'ambito del maestro bellunese sarebbe da ricondurre anche un altro foglio raffigurante al recto *L'esaltazione della Croce*, in virtù di un *ductus* che tende a frangersi e a disporsi in capricciose sinuosità rococò. Deriva invece con buona certezza da un prototipo tiepolesco sconosciuto una *Sacra Conversazione* che pur rimanendo anonima, mostra una bella qualità disegnativa

Sempre all'interno della scuola veneziana si collocano due disegni preparatori per affresco con figure di vescovo e uno studio per l'*Immacolata Concezione* accostabili ai modi di Jacopo Marieschi.

Pittoricismo, dinamismo compositivo e un intenso contrasto luministico, ottenuto mediante l'uso dell'acquerello steso a macchia su una tessitura lineare fluida, inducono a collocare un *Sacrificio di Ifigenia* nell'ambito di Giambattista Marcuola, che le fonti indicano allievo di Simone Brentana (fig. 5).

Pure di area veronese, ma appartenenti ad artisti legati all'ambiente del Balestra, sono due studi per decorazione di soffitto e due a soggetto mitologico concepiti probabilmente per l'illustrazione libraria, in bilico tra la squisita sensibilità rococò e i nuovi dettami del gusto neoclassico.

A cavallo fra Sette e Ottocento incontriamo alcuni pezzi interessanti del vicentino Giacomo Ciesa che testimoniano il passaggio dal linguaggio tiepolesco al momento neoclassico. L'ultima voce della grande tradizione del Settecento veneziano legata a Pellegrini e a Tiepolo è rappresentata da Bernardino Bison, conoscitore e abile imitatore dello stile del Guardi e del Canaletto, del Tiepolo e del Novelli, dotato di una grafica eclettica, sorretta da un originale talento e da una fervida e spiritosa fantasia. Non a caso i vecchi inventari indicavano l'*Astronomo* padovano come opera eseguita alla "maniera di G.B. Tiepolo" (fig. 6). Oggi, tuttavia, dopo la pubblicazione dell'intero Album di proprietà della Fondazione Giovanni Scaramangà di Altomonte (TS), l'accostamento della bella sanguigna agli studi con *Teste di carattere* che vi si conservano,



5. Ambito di Gianbattista Marcuola (secolo XVIII) Sacrificio di Ifigenia. Penna e inchiostro, acquerello grigio-beige. Museo d'Arte, inv. 65.



6. Giuseppe Bernardino Bison (Palmanova, 1762 - Milano, 1844), Astronomo.

diventa inevitabile, nonché determinante per l'attribuzione del nostro foglio al maestro palmarino.

La ricognizione dell'intera raccolta ha fornito inoltre l'occasione per riconoscere un certo numero di copie, molte delle quali da stampe, riuscendo spesso a dar conto dei modelli di riferimento.

È presente nella collezione anche qualche raro nome straniero: quello del francese Carle Vernet che esegue a Roma *La ripresa dei Berberi e Pegaso*, eloquenti testimonianze del suo grande amore per i cavalli, che studiava dal vero frequentando i maneggi, e quello dell'inglese Richard Cosway che firma un foglio con la *Fama* databile all'ultimo decennio del Settecento. Dedito soprattutto alla pittura di storia e alla ritrattistica, ma anche miniaturista di grido, il celebre artista piacque a tal punto ai contemporanei da ricevere la nomina di pittore di corte del Principe di Galles, futuro Giorgio IV.

Si deve a Giulio Brunetta¹⁴ il "ritrovamento" di un importante documento grafico legato alla città di Padova. Lo studioso indicava l'autore del gigantesco disegno raffigurante la *Veduta di Prato della Valle* nell'architetto Giuseppe Subleyras. Nel 1784 questi riceveva a Roma da Andrea Memmo, l'incarico per il disegno che illustra il progetto dello stesso Memmo teso a dare nuovo e originale assetto alla grande piazza padovana.

Della raccolta fa parte anche un folto gruppo di disegni tecnici con i quali si chiude il catalogo. Rilievi di edifici privati, pubblici, religiosi e di beni rurali, quasi tutti del tardo Settecento, la cui individuazione puntuale risulta assai difficile. Solo in pochi casi, come nel *Catastico dei beni Cavalli* del 1792, composto da quat-

tordici mappe, tali rilievi escono dall'anonimato per quanto riguarda l'ubicazione del luogo raffigurato.

Il Museo conserva ancor oggi dieci preziosi documenti grafici relativi ai beni del Monastero di Santa Giustina, pertinenti alle corti di Legnaro, Maserà e Torreglia, giunti nel 1848 tramite l'Intendenza di Finanza all'Archivio Comunale. Fra i restanti numerosi rilievi di beni del Monastero alcuni portano data e firma del pubblico perito. Risale al 1562 la perticazione sottoscritta da Giulio Bonardo (Legnaro), al 1574 la descrizione planimetrica dei beni effettuata da Bartolomeo Fantello (Maserà), al 1647 quella relativa ai beni in Villa di Ronchi di Casale svolta da Francesco Scaramello, al 1746 la registrazione dei beni a Bertipaglia da parte di Carlo Mazzi.

□

1) A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938, p. 214.

2) A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi presentati al Congresso Storico Internazionale di Roma*, Padova 1903, pp. 111-112.

3) *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, I, Catalogo a cura di T. Pignatti, con la collaborazione di F. Pedrocco, Vicenza 1980, pp. 20-22.

4) Id.

5) A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubblicate de' Veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 385.

6) *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, V, catalogo a cura di T. Pignatti, con la collaborazione di A. Dorigato e F. Del Torre, Vicenza 1996, p. 272.

7) G. Fossaluzza, *Novità e considerazioni su Louis Dorigny disegnatore*, "Arte Veneta", 53, 1998, I, p. 56.

8) M. Pietrogiovanna, in *Museo di Castelvecchio-Disegni*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 22 maggio - 22 agosto 1999), a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano 1999, n. 33, p. 68.

9) G. Marini, in *Louis Dorigny. 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 28 giugno - 2 novembre 2003), a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia 2003, n. 53, p. 146.

10) M. Brunner, in *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, catalogo della mostra (Städtisches Museum Engen, 1 febbraio - 4 maggio 2003), a cura di M. Brunner, A.C. Theil, Engen 2003, pp. 160-161.

11) T. Pignatti, *Presentazione*, in *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, V, catalogo a cura di T. Pignatti, con la collaborazione di A. Dorigato e F. Del Torre, Vicenza 1996.

12) A. Dorigato, in *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, V, catalogo a cura di T. Pignatti, con la collaborazione di A. Dorigato e F. Del Torre, Vicenza 1996, p. 62.

13) M. Brunner, in *Venezianische Malerei cit.* pp. 160-161.

14) G. Brunetta, *Di un grande disegno inedito di Prà della Valle*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LX, 1971, I, pp. 63-87.

Desidero ringraziare quanti hanno sostenuto l'iniziativa, dal direttore dei Musei Civici Davide Banzato ai colleghi e collaboratori che con il loro impegno ne hanno decretato il successo. Un grazie particolare all'équipe di studiosi che con rigore scientifico, attraverso un'organica riflessione sui disegni, sono riusciti a definire ambiti cronologici più precisi, a indicare una corretta collocazione geografica e, nei casi più fortunati, a giungere all'identificazione dell'autore.

IL CAVALIERE DI BAYARD DA AGNADELLO ALL'ASSEDIO DI PADOVA DEL 1509

ELIO FRANZIN

Il resoconto della battaglia di Agnadello e dell'assedio di Padova di Jacques de Mailles, biografo del cavaliere di Bayard. La rinuncia dell'imperatore Massimiliano a continuare l'assedio della città spiegata alla luce della mentalità feudale della cavalleria pesante imperiale.

Nella notte del 1° ottobre 1509 l'imperatore d'Austria Massimiliano I, al quale Luigi XII aveva inviato a soccorso oltre cinquecento cavalieri e più di duecento gentiluomini comandati dal signore di La Palice, al cui seguito vi era il cavaliere di Bayard, rinunciò a continuare l'assedio della città che era iniziato al Bassanello e attorno alla porta Santa Croce il 24 agosto¹. L'assedio di Padova fu la conseguenza diretta della sconfitta subita dall'esercito mercenario veneziano, comandato da Nicolò Orsini e da Bartolomeo da Alviano ad Agnadello (Vailate, Pandino, Ghiara d'Adda) da parte del re francese Luigi XII.

Sulle rive dell'Adda entrambi gli eserciti si stavano dirigendo per due strade parallele verso il castello di Pandino (Cremona). L'esercito francese, dotato anche di un'artiglieria ippotrainata, era qualitativamente superiore a quello veneziano, mancante di una fanteria ben addestrata all'uso della picca e con un corpo di cavalleria pesante, piccolo e privo di coesione. Charles II de Chaumont d'Amboise, comandante dell'avanguardia francese, rischiando il disastro, prese la decisione di attaccare la retroguardia veneziana, costituita da una delle quattro "unità dell'esercito" (battaglia), comandata da Bartolomeo da Alviano, previa preparazione dell'artiglieria. Bartolomeo da Alviano, che non si aspettava di essere attaccato, con i suoi uomini d'arme fu obbligato ad andare a soccorso delle "povere fanterie" non sostenute dall'artiglieria propria.

Non si trattò affatto di una sua "improvvida manovra". La cavalleria francese dovette ritirarsi. E così pure gli Svizzeri. La cavalleria dell'Alviano procedendo verso il centro, dove si trovava il re di Francia, era sul punto di vincere la battaglia². Guglielmo de Marillac, biografo di Carlo di Bordone Connestabile di Francia, luogotenente del re per gli affari militari, afferma che costui "vedendo che la ritirata poteva essere la causa della perdita della battaglia, della persona del re, della sua compagnia e del ducato di Milano" attaccò su un fianco i soldati di Bartolomeo e consentì a Chaumont d'Amboise di ritornare in campo. Secondo Marillac "la maggior parte dei nobili francesi dissero che senza l'intervento del connestabile di Borbone, l'esercito francese era in grande pericolo e inoltre che il Connestabile di Bordone era la causa della vittoria".

Ad Agnadello il Connestabile di Borbone, principe

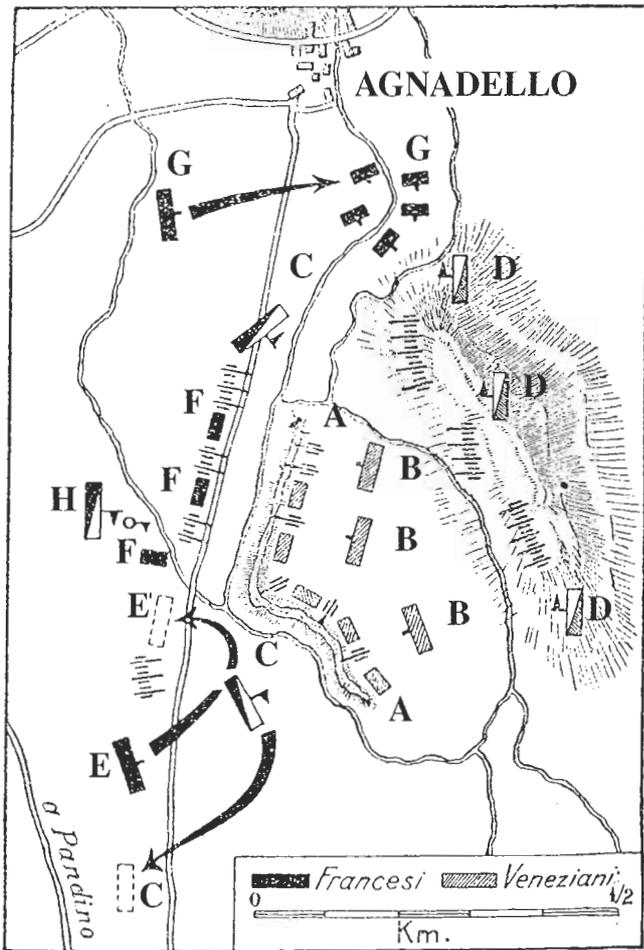
del sangue, grande ufficiale della corona, il più grande feudatario di Francia, era agli inizi di una lunga serie di grandi imprese militari e ancora lontano dalla ribellione al suo legittimo re Francesco I e dall'alleanza con l'imperatore Carlo V³. La fuga di una delle quattro "battaglie" in cui era articolato l'esercito marchesco, quella di Antonino dei Pio da Carpi, assente dal proprio comando, provocò la sconfitta dei veneziani⁴. Giustamente Bartolomeo da Alviano affermò che se gli fosse arrivato il soccorso di cento "uomini d'arme" avrebbe sconfitto i francesi.

Le fonti francesi della battaglia sono chiarissime almeno su tre aspetti: l'artiglieria veneziana non danneggiò affatto i francesi; il re, affiancato da La Trémouille, corse un grave pericolo; i fanti vestiti di rosso e di bianco, la livrea dell'Alviano indossata dalle "cernide" friulane, trevigiane e padovane, morirono a migliaia sul campo.

Almeno in un caso, quello delle tremila cernite (ordinanze) trevigiane, padovane e friulane al servizio di Bartolomeo da Alviano che rimasero uccise, il biografo del cavaliere di Bayard si è sbagliato e, sulla base del colore della divisa, li ha scambiati per fanti di Brisighella (Ravenna). L'errore è stato ripreso e ripetuto da moltissimi scrittori.⁵

La storiografia francese sottolinea che con le ordinanze del 12 gennaio 1509, l'esercito francese era stato rafforzato dalla costituzione delle compagnie regionali, origine dei reggimenti, e che ad Agnadello esso solo portò il peso dello scontro. E che il re combatté di persona.⁶ Pietro III Terrail, detto cavaliere di Bayard, apparteneva alla piccola nobiltà ed era proprietario di un piccolo castello vicino a Pontcharra nella vallata del Grésivaudan vicino a Grenoble (Delfinato). Egli aveva ricevuto prima di Agnadello dal re Luigi XII il comando di una compagnia di ordinanza composta da 25 lance e da cinquecento fanti.

È possibile che Bayard, "il cavaliere senza macchia e senza paura", abbia attraversato la paludi del fiume Adda e, sviluppando una manovra di accerchiamento, abbia attaccato con le lance reali il fianco della cavalleria dei Veneziani.⁷ Un migliaio di fanti di Brisighella al comando di Vincenzo di Naldi era stato fatto prigioniero il 15 aprile in seguito alla conquista di Treviglio e questo può spiegare l'errore in cui è caduto il cavaliere di Bayard a proposito dei fanti.⁸



A) Argine dell'Adda.- B) Fanteria veneziana.- C C') Cavalleria francese del D'Amboise.- D) Cavalleria veneziana.- E E') Svizzeri del Trivulzio.- F) Fanteria francese.- G) Retroguardia francese.- H) Cavalleria francese del grosso.

Ovviamente la versione della battaglia di Agnadello di parte italiana è ben diversa da quella francese. Francesco Guicciardini nella sua *Nota delle cose delle quali s'ha a investigare la verità della giornata di Vailà* dimostra la sua volontà e capacità di documentarsi ma i numerosi scrittori che egli consulta sono tutti esclusivamente italiani. Egli si limita ad una analisi fattuale.⁹

La sconfitta subita da Venezia ad Agnadello è uno dei grandi fatti negativi dai quali è partita e si è sviluppata la riflessione politica di Machiavelli che nella mancanza di un esercito di tipo nazionale ha individuato il ritardo storico degli stati italiani nei confronti degli altri paesi europei retti da monarchie nazionali. A parte il suo odio di fiorentino verso la Repubblica di Venezia per la sua volontà di conquista dell'Italia, Machiavelli nel capitolo XXXI dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* individua con molta lucidità nella "qualità de' loro ordini non buoni delle cose della guerra" la grande debolezza della repubblica.

Concorda con Machiavelli il cronista veneziano Girolamo Priuli secondo il quale: "Ahora veramente li Signori Venetiani herano nutriti in tante delicateze et morbidi, che erano impoltroniti, inviliti ed infiminati per questo loro vivere tanto morbidamente et delicatamente senza uno minimo sinistro, che existimavano piu la vita, ymo una piccola ferita et uno minimo pericolo et li danari et la loro facultade, che non stimavano la libertade loro et la Republica et la gloria loro, et tanto intimiditi, che non potevano vedere, ut ita dicam, una

arma, una spada, che scampavano. Et forse che' l'aria stato piu al proposito deli Padri Venetti essere stati continuamente in le guerre et, dico, propinque ala citade, che sariano diventati piu valenti ed disposti alo exercito militare, che ali loro bisogni haveriano potuto meglio diffendere la libertade loro et piu animosamente et gagliardamente". Priuli attacca direttamente per la loro vigliaccheria il doge Leonardo Loredan, i consiglieri e i procuratori. E così continua: "tutavolta existimavano quella et non se volevano exponere ad uno minimo pericolo per la patria. Et questo procedeva, perché non herano consueti, né ussi, né asueti in simel exercito militare, et veramente ahora heranno tanto intimiditi, che, quando sentivano il nome francese, non sapevano che fare".¹⁰

La contrapposizione fra interesse particolare, "li danari et la loro facultade" e interesse generale dello Stato "la libertade loro et la Republica et la gloria" è completa. Evidentemente il senso dello stato nel patriato veneziano non si estendeva fino all'esercito terrestre. Non pare proprio che neanche dopo una sconfitta come Agnadello il loro senso dello stato si fosse adeguato e percepisse le realtà statali europee.

John R. Hale afferma che per suo istinto: "il patriato veneziano ambiva a sopravvivere e prosperare col minimo della spesa" e individua una "innata propensione al risparmio". Minimo della spesa e propensione al risparmio praticati al bilancio militare, non certo ai consumi privati di cui rimane ampia testimonianza nei fastosi palazzi urbani e nelle ville di terraferma.¹¹

Anche l'attenzione rivolta da Machiavelli all'assedio di Padova, benché molto inferiore a quella riservata ad Agnadello, è di grande interesse sia per la ricostruzione dell'andamento dell'assedio padovano e della tattica difensiva dei veneziani sia per la comprensione della dottrina militare che egli ha elaborato. Il capitolo settimo dell'*Arte della guerra*, dedicato alla fortificazione delle città, è ricavato sostanzialmente dalla tattica difensiva messa in atto dai veneziani a Padova.¹² Nella lettera che egli scrisse ad Alamanno Salviati da Firenze il 28 settembre Machiavelli afferma che per evitare le paludi esistenti attorno alla città e per bloccare l'aiuto dei veneziani Massimiliano aveva collocato il suo eser-



Ritratto del cavaliere Bayard, attribuito a Jacques de Mailles. Fine del XVI secolo.

cito prima a Bovolenta e poi a Strà. Quando arrivarono dall'imperatore gli ambasciatori fiorentini un lungo tratto delle mura padovane era già stato abbattuto dalle "artiglierie grossissime". Le mura erano molto grosse ma non avevano resistito ai "40 pezi d'artiglierie grosse et fino in 100 fra mezane et minute". Alcune artiglierie tiravano anche "300 libre di ferro".

Secondo Guicciardini, la rinuncia di Massimiliano a continuare l'assedio sarebbe stata determinata dalla ritirata dell'esercito dal bastione della Gatta sotto la pressione dei difensori: "Perdè Cesare per questa esperienza interamente la speranza della vittoria".¹³

Machiavelli esprime un giudizio molto negativo sull'imperatore nel *Decennale secondo*: "E benché fuss'adiutato da voi/ e da Francia e da Spagna, non di manco/ fe' questo come li altri fatti suoi:/ che sendo stato con l'animo franco/a Padova alcun giorno, tutt'afflitto/ levò le genti affaticato e stanco".

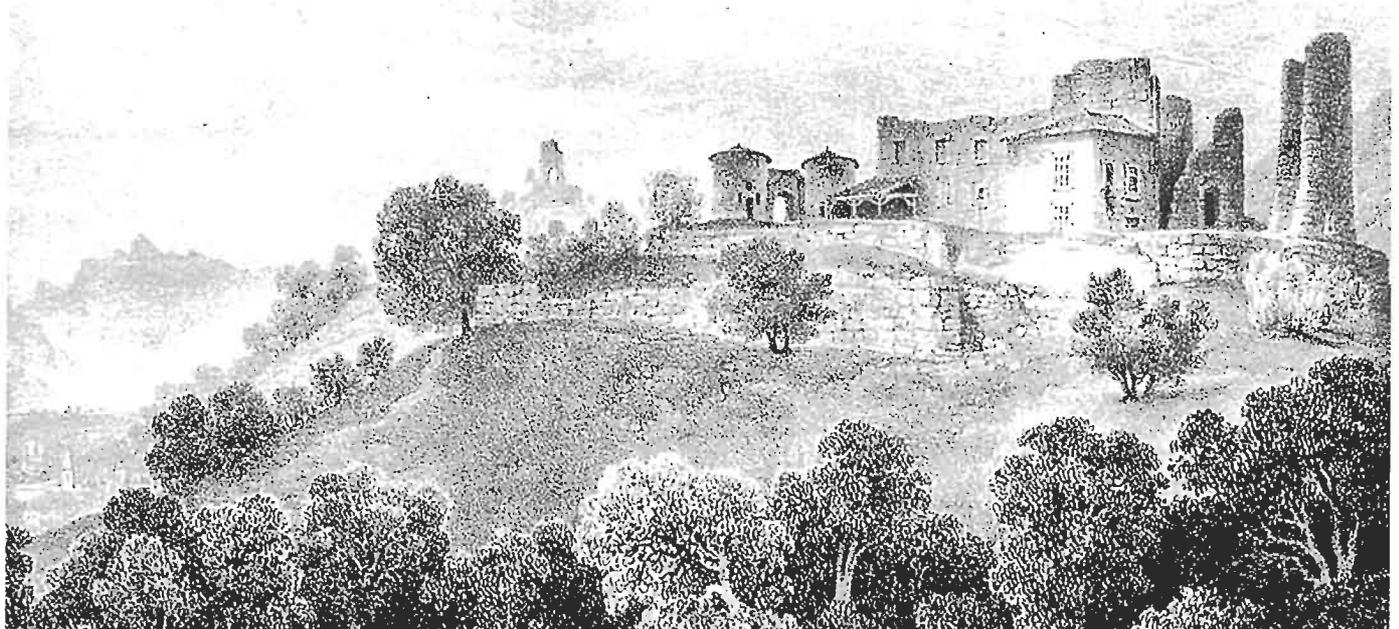
Jacques de Mailles, il biografo del Bayard, che si firma come "leale servitore", dedica all'assedio di Padova i capitoli dal 20° al 27° del secondo libro. Egli scrive che Luigi XII, quando fu informato della riconquista di Padova da parte dei veneziani, inviò subito, su richiesta dell'imperatore, cinquecento cavalieri e duecento gentiluomini comandati da La Palisse. Bayard gli chiese di potersi aggregare. Fra gli altri vi era anche Teodoro Trivulzio. I francesi si recarono a Verona, a Vicenza, a Castelfranco. A Este si incontrarono con l'imperatore arrivato da Bassano. Massimiliano disponeva di una numerosa e potente artiglieria ma aveva un numero ridotto di animali da trasporto, sufficiente a trasportare soltanto la metà dei suoi oltre cento cannoni. I francesi del capitano Milhau conquistarono Monselice, che fu consegnata al duca di Ferrara. Prima di cominciare l'assedio furono assegnate le varie postazioni davanti a tre porte cittadine: l'imperatore assieme ai francesi era davanti alla porta vicentina, il cardinale di Ferrara assieme ai Borgognoni e a quelli di Hennuyers davanti alla seconda, il cardinale di Mantova e suo fratello Giovanni davanti alla terza. Gli accampamenti erano tre.

Per arrivare alla porta, chiamata vicentina, bisognava superare quattro grosse barriere situate a duecento passi

l'una dall'altra, su una strada che ai due lati aveva un fossato. I francesi le superano tutte e quattro nello stesso giorno benché a difesa della quarta vi fossero quattro falconetti e mille e duecento soldati. Per conquistarla Bayard invitò i suoi cavalieri a scendere da cavallo e a combattere con la lancia a visiera alzata. Il fatto che i cavalieri francesi in questa circostanza scendano da cavallo e combattano anche a piedi è da ricordare e da confrontare con quello che invece accadrà nei giorni successivi. Durante l'assedio gli addetti al rifornimento dei viveri non si allontanarono mai più di sei miglia dall'accampamento. Dalle tre postazioni durante i primi otto giorni dell'assedio furono tirati più di ventimila colpi di artiglieria e furono così aperte tre brecce che poi diventarono una breccia unica, lunga dai quattro ai cinquecento passi.

Dietro la muraglia era stato scavato un fossato profondo venti piedi e largo altrettanto. Nel fossato vi era del legname con della polvere di cannone e ogni duecento passi vi erano dei mucchi di terra sopra i quali vi erano dei cannoni che sparavano dentro il fossato. Dietro il fossato vi era una bella spianata dove si potevano schierare ventimila uomini a piedi e a cavallo. Dietro di loro vi erano delle piattaforme con venti o trenta pezzi di artiglieria che potevano sparare dritto alla muraglia. Una mattina l'imperatore andò ad esaminare la lunga breccia fatta dall'artiglieria lunga mezzo miglio e si vergognò di non avere ancora ordinato l'assalto.

Ma il fallimento degli assalti al bastione della Gatta impone all'imperatore un notevole cambiamento tattico. Fino al 29 settembre gli assediati erano stati convinti di poter entrare in città a cavallo dopo aver conquistato il bastione. Gli assediati da parte loro non erano in grado di far intervenire la loro cavalleria. Lo riferisce Gio. Francesco Buzzacarin: "Costoro non pensano altro ch'a poter intrar con cavalli, et fano forza de aver sto bastion, perché essendo nel fosso, ruinando quello, pono admuir el fosso et (con) pocho poter pono far intrar cavalli, et maxime trovando el teren basso dredo el bastion che è la porta E perché dandoghe sochorso no lo poria tor né tegnir, i se hanno pensado tor la via dil sochorso: hoc est che le nostre zente non possino andar, né a cavalo né a



Castello di nascita del cavaliere Bayard, Pontcharra Isère. Litografia d'Alexandre Debelle estratta dall'Album del Dauphiné.

pié a socorer quello. El modo è che essendo Codalogna in pozo, et in zima de quel pozo è la porta e lo bastion, loro hano modo de bater le mure per fiancho da una banda e da l'altra, ita che el campo dentro de ste mura riman spazado et bresjado da le sue bombarde, che homeni né cavalli non pono de la terra per questo campo andar a socorer quel pozo, zoé quel bastion⁷.

Malgrado tutte queste difficoltà gli assediati riuscirono a respingere gli assediati¹⁴.

La Palisse comunicò la lettera dell'imperatore, che fu letta due volte. I capitani cominciarono a ridere e a guardarsi l'un l'altro per vedere chi avrebbe preso la parola. Il signore d'Imbercourt affermò che bisognava riferire all'imperatore che essi erano pronti. Per lui stare al campo era pesante perché le notti erano fredde e i buoni vini cominciavano a mancare. Tutti si misero a ridere dichiarandosi d'accordo con lui. La Palisse si rivolse direttamente a Bayard, che fingeva di pulirsi i denti, come se non avesse sentito nulla, e gli disse che bisognava dare una risposta all'imperatore.

Bayard dichiarò che per degli uomini d'arme andare a piedi era un passatempo molto spiacevole, di cui avrebbe fatto volentieri a meno. Rivendicò il suo grado di gentiluomo, malgrado la mancanza di proprietà, e pose una precisa domanda all'assemblea: "L'imperatore ritiene che sia una cosa ragionevole esporre tanta nobiltà al pericolo e al caso assieme a dei fanti di cui uno fa il ciabattino, l'altro il maniscalco, l'altro il panettiere, uomini dediti a lavori servili e privi di onore? Rispondete all'imperatore che il re vostro padrone ha ai suoi ordini soltanto dei gentiluomini. Metterli assieme ai fanti, che sono di condizione servile, è dimostrare loro poca stima. Ma poiché ci sono tanti conti, signori e gentiluomini della Germania, l'imperatore li metta a piedi assieme agli uomini d'arme di Francia che gli mostrerebbero volentieri la strada. E poi i lanzichenecchi li seguiranno".

Questa fu la risposta di Bayard, campione riconosciuto della cavalleria e primo fra tutti gli uomini d'arme di Francia, che fu data all'imperatore, il quale riunì i signori e i capitani di Germania, Borgogna e Hainaut e comunicò loro che dopo un'ora avrebbe ordinato l'attacco alla città. Li pregò di scendere dai cavalli e di andare all'attacco a piedi assieme ai gentiluomini francesi. Le sue parole provocarono una forte meraviglia e un grande rumore da parte dei gentiluomini tedeschi. Dopo mezz'ora uno di loro rispose che essi non erano gente da andare a piedi, né da attaccare una muraglia e che il loro stato era quello di combattere da gentiluomini, a cavallo. I cavalieri tedeschi non erano nuovi a un rifiuto di questo tipo. Potremmo definirlo un rigetto classista nei confronti dei ceti popolari che combattevano in fanteria. Tale atteggiamento non esisteva nell'esercito spagnolo e neanche in quello svizzero nei quali la fanteria e le funzioni dei fanti non provocavano affatto le stesse reazioni da parte della nobiltà.

A parte lo spirito classista dei cavalieri tedeschi e di quelli francesi, i tre attacchi che l'esercito assediante aveva sviluppato il 20, 26 e 29 settembre avevano messo in luce l'insufficienza della fanteria degli assediati e le capacità dei difensori.

L'imperatore inviò ai francesi un gentiluomo chiamato Rockandorf affinché comunicasse loro la rinuncia all'ordine di attaccare. Il giorno dopo l'imperatore se ne andò a più di quaranta miglia dall'accampamento, da dove mandò a dire al signore Costantino e a La Palisse che levassero il campo. Francesi, tedeschi e borgogno-

ni furono d'accordo di togliere l'assedio, il quale si era dimostrato pesante e difficile. Così i francesi ritornarono a Milano mentre il "buon cavaliere" rimase per qualche tempo a Verona. Questo è in sintesi il resoconto dell'assedio di Padova di Jacques de Mailles. Secondo C. Monnet, il biografo di Bayard ha inserito nel suo racconto anche un'impresa del cavaliere di Bayard contro Lucio Malvezzi che non è credibile.¹⁵ A parte ciò, la biografia di Bayard scritta da Jacques de Mailles contiene numerose informazioni interessanti sulla spedizione di Luigi XII in Italia, oltre a quelle riguardanti La Palice e Bayard a Padova e nel territorio veneto. □

1) *La Très Joyeuse, Plaisante et Récréative Histoire du gentil sieur de Bayard, composée par le Loyal Serviteur*, Editions André Balland, 1960; C. Monnet, *Bayard personnage célèbre et mal connu*, Grenoble 1962; dello stesso *Petite histoire véridique des faits et gestes du capitaine Bayard*, Grenoble 1970; J. Jacquart, *Bayard*, Fayard 1987.

2) Come ha osservato Piero Pieri "manca ancora una speciale monografia su questa battaglia". Le migliori descrizioni sono quelle dello stesso Pieri: *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino 1952, e di A. Lenci, *Il leone, l'aquila e la gatta*, Padova 2002. In entrambe manca qualsiasi riferimento al ruolo specifico sostenuto ad Agnadello dal cavaliere di Bayard.

3) G. de Marillac, *Vie du comestable de Bourbon*, in J.A.C. Buchon, *Choix de croniques et mémoires sur l'histoire de France (XVIe siècle)*, III, Paris 1837, p. 141. Il ruolo decisivo del Connestabile è confermato anche nelle "Mémoires de Fleuranges", il quale aggiunge anche l'affermazione sull'inefficacia della artiglieria veneziana p. 225. Sul Connestabile di Borbone, K. Brandi, *Carlo V*, Torino 1961; J. Jacquart, *Francesco I e la civiltà del Rinascimento*, Milano 1983.

G.A. Prato, "Storia di Milano", "Archivio storico italiano", t. III, Firenze 1842, pp. 273-274, conferma che la battaglia cominciò "con tanta prestezza" e vide, da parte francese, l'intervento dell'artiglieria e della cavalleria. Ed aggiunge che il cedimento del battaglione francese richiese il soccorso dell'"ultimo squadrone del Re".

4) Su Antonino dei Pio, G. Pozzuoli, *Cronaca di Carpi del canonico dottor Gasparo Pozzuoli*, a cura di G. Guaitoli, snt.

5) *Le Loyal Serviteur*, cit. pp. 150, 152. Pieri nota giustamente che l'errata affermazione di Bayard fu ripetuta dal Sismondi e dal Ricotti. Più recentemente, B. Quilliet, *Louis XII*, Fayard 1986, p. 390. Sui "brisighelli", S. Olivieri Secchi, *I "brisighelli" e l'esercito veneziano nella guerra della Lega di Cambrai*, comunicazione in occasione della "Giornata" indetta a Cervia dalla Società di studi romagnoli. Sui colori bianco e rossi della livrea dell'Alviano, F. Polignano, *La città dipinta. Indagini sull'affresco a Treviso tra '400 e '500, in Urbs picta. La città affrescata nel Veneto*, Treviso 1982, p. 58 e p. 65. F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, II, Torino 1971, p. 742.

6) G. Duby, *Histoire de France*, Librairie Larousse, Paris 1970, p. 234; E. Le Roy Ladurie, *L'état royal de Louis XI à Henry IV*, Hachette, Paris 1987, p. 117.

7) La manovra è descritta da Quilliet, *Louis XII*, cit. p. 391.

8) Guicciardini, *Storia d'Italia*, cit. p. 750.

9) E. Rostagno, estr. da *La Storia d'Italia di F. Guicciardini*, a cura di A. Gherardi, Firenze 1919, pp. XXLV-CL.

10) *I Diarii di Girolamo Priuli (1499-1512)*, a cura di R. Cessi, vol. IV, RIS, Bologna 1938, p. 24.

11) J.R. Hale, *L'organizzazione militare di Venezia nel '500*, Roma 1991, pp. 17, 19.

12) N. Machiavelli, *Arte della guerra*, a cura di S. Bertelli, Milano 1961, pp. 494-506.

13) Per la lettera di Machiavelli, del 28 settembre 1509 da Firenze ad Alamanno Salviati relativa all'assedio di Padova: M. Luzzati, M. Sbrilli, *Massimiliano d'Asburgo e la politica di Firenze in una lettera inedita di Niccolò Machiavelli ad Alamanno Salviati*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", vol. XVI, 3, 1986, pp. 826-854. F. Guicciardini, op. cit. p. 796.

14) D. Manfrin, *Estratto dall'Historia di Gio. Francesco Buzzacarin Padova, la quale incomincia nell'anno MCCCCXCII*, Nozze Robustello-Podrecca, Padova 1858, pp. 16-19.

15) Monnet, *Petite histoire véridique*, cit. pp. 83-88.

GIULIO II VISTO DA UN CRONISTA PADOVANO

FRANCESCO CANTON

*La complessa figura di Giuliano della Rovere nei sapidi ritratti
di Zuan Francesco Buzzaccarini scritti nella lingua padovana del primo '500.*

Giuliano della Rovere, che fu Papa col nome di Giulio II dal 1503 al 1513, è certamente una delle figure più originali, più pittoresche e più catastrofiche del primo Cinquecento italiano ed europeo. Il carattere fiero e arrogante, i modi bruschi e violenti, la tendenza a risolvere i problemi del papato e dell'Italia con la guerra ne fecero non soltanto il bersaglio di Erasmo nel suo amaro *Elogio della follia*, ma anche il soggetto di una sterminata aneddotica, in cui si ritrovano le bastonate a Michelangelo per convincerlo ad affrescare la Cappella Sistina, le epiche sbornie di vino per guarire dalle febbri che ogni tanto lo affliggevano, le sequele di bestemmie cui si lasciava andare quando incontrava resistenze ed ostacoli e così via.

Giulio II entra anche nelle cronache del canonico padovano Zuan Francesco Buzzaccarini, suo contemporaneo e autore di una *Historia dal 1482 al 1520* tuttora inedita e in larga misura incentrata sulla guerra intrapresa dalla Lega di Cambrai (1508) contro Venezia, lega fortemente voluta dal Papa che riuscì a coinvolgere, nell'alleanza contro la Repubblica, la Francia, la Spagna e l'Impero germanico¹.

Le vicende della guerra sono note e basterà farne un rapido cenno. Dopo la sconfitta veneziana ad opera dei francesi ad Agnadello (14 maggio 1509) in seguito alla quale la Repubblica perde d'un colpo il dominio di terraferma, il Papa ottiene in restituzione le terre di Romagna che Venezia aveva occupato alla morte di Alessandro VI Borgia (1503). A questo punto, temendo l'affermarsi della supremazia francese in Italia, Giulio II fa la pace con i Veneziani e si ritira dalla Lega.

Nel frattempo il Papa non ha mai smesso di pensare alla realizzazione del programma cui si è votato fin dall'elezione al soglio: riportare sotto l'autorità diretta della Chiesa tutte le città e i territori dello Stato pontificio di cui si erano fatti signori (per conquista e/o per investitura di qualche Papa precedente) vari feudatari come i Baglioni a Perugia, i Bentivoglio a Bologna, gli Estensi a Ferrara e altri di minore importanza.

Ma i Bentivoglio e gli Estensi sono alleati della Francia che li ha presi sotto la sua protezione, per cui Giulio II vede negli uni e nell'altra un ostacolo alla realizzazione dei suoi piani proprio nel momento in cui (autunno del 1510) decide la riconquista della Romagna.

A questo scopo l'esercito pontificio si dirige verso la fortezza della Mirandola governata in quel momento

dalla vedova di Lodovico Gonzaga (del ramo detto appunto della Mirandola), la quale era figlia del famoso capitano milanese Gian Giacomo Trivulzio che aveva provveduto in precedenza a munire la fortezza.

È in questa occasione che il Buzzaccarini delinea un primo vivace ritratto del Papa che ha seguito il suo esercito condividendone vita e disagi. Ai primi di dicembre del 1510, i pontifici mettono l'assedio alla fortezza e iniziano il bombardamento di artiglieria. Ma la guarnigione della città cominciò a tirare con l'artelaria e ne amazzava assai de quilli de fora. El Papa era alozado a Santa Justina in quella chiesa che era poco distante da la tera². Intendendo quelli de la tera che Papa Jullio era alozado in quella chiesa, i tirava con l'artelaria a quella volta e una bota³ colpì poco distante che passò el muro del monastero. El Papa avè gran paura e cominciò a cridare e chiamava i soi palafernerij e schuderij: "Portàtime via de qui che ve vegna el canchero che, al sangue de Dio, questa putana me vole amazzare!" E fo necessario a portarlo in t'uno altro locho⁴.

Il bombardamento contro la città produce dopo alcuni giorni una breccia nelle mura attraverso la quale i pontifici entrano in Mirandola dopo aver agevolmente superato i fossati ghiacciati. Inizia un furioso corpo a corpo fra assalitori e difensori e questi ultimi alla fine hanno la peggio.

Abuta la tera, la chontesa se rese salvo l'aver e le persone che era in la rocha. Fato l'achordo, la Santità del Papa Jullio andò in rocha; la chontesa ghe andò incontro e se butò in zenogion e dise: "Padre santo, che ve sia rechomandà". El Papa dise: "Sei tu quella putana che me voleva amazzare in lo monastero chon l'artelaria, quando era de fora!". La chontesa dise chon gran reverencia: "Padre santo, son quella che se defendìa e non putana; e se jo avese potuto amazzarve, l'averia fato molto volentera!". El Papa Jullio dise: "O trista, te chastigherò". Fece metere in ordene una chareta e la mese suso e fo fato chargare la sua roba sechondo la punission e fo mandà oni chosa a Mantoa a salvamento⁵.

Certamente la vivezza del ritratto risulta esaltata dall'aver l'autore messo in bocca al Papa la lingua padovana dell'epoca, con indubbio effetto umoristico. Colpisce inoltre la fierezza della contessa della Mirandola che, prigioniera del Papa, non teme di dirgli che gli avrebbe fatto volentieri la pelle.

Un altro vivace ritratto di Giulio II il Buzzaccarini lo confeziona. sempre in relazione con la campagna militare in Romagna della fine del 1510, con cui mette in risalto il crescente astio antifrancese del Pontefice:

Uno zorno Papa Jullio se fece chonçare i mostagi de la barba e la barba a la stradiota⁶ e se mese una chasacha de tella d'oro in doso. Se fece menare uno chavallo turcho, se cense la simitara e la targha⁷ a le spalle, el tamburo a l'arcion. Montò a chavallo e voltezò el chavallo per la chamera e prese la lanceta in man e se pavonezava e disè: "Al despeto de Dio, sarìa anchora bon per fare la zornata⁸ chon quisti chan francese che onimodo i chacerò de Itallia⁹."

L'ostilità di Giulio II contro i francesi e la sua decisione di far la pace con Venezia suscitano il sospetto e il livore del Re di Francia e dei suoi alleati in Italia che trovano appoggio in quella parte del collegio dei cardinali da sempre ostile al Papa. Il Re Luigi XII, tramite i cardinali francesi a lui fedeli, bandisce addirittura un Concilio da tenersi a Pisa per giudicare il papa di eresia, blasfemia, corruzione e quindi deporlo per sostituirlo con un papa ligio alla Francia.

Si può quindi immaginare a quali vette arrivasse il rancore di Giulio II verso i Francesi e il suo desiderio di cacciarli dall'Italia, soprattutto per evitare di doversi presentare al Concilio di Pisa e rischiare di essere deposto:

El Papa sapeva molto bene che se la M.tà del Re stasia in Milan che l'era la sua rovina, che se l'andava al concilio là non averìa buto¹⁰ bono. Fece oni diligenza e spese ghagliardamente e mise tuta la fantasia sua in pènzare¹¹ francese fora de Milan. L'era dado tanto a questo pensiero di e note e mangiando e bevendo, che mai non pensava altro. Qualche volta el dicìa l'oficio, el chapelano dicìa: "Deus in ajutorio meum intende, Deus in ajutorium meum intende", quando el papa Jullio disìa¹² dire: "Domine, ad juvandum me festina", el dicìa: "J non andrò fora de Itallia? J andrò, al sangue de Dio!" e pure el chapelano replicava per torllo da quella fantasia, che el sequitase l'oficio: "Deus in ajutorio meum intende" el papa dicìa: "J andrò fora de Itallia sti chan francese al despeto de tuto el mondo!" e disìa al chapelan: "Tasi, che te vegna el chancharo, che voglio onino¹³ che sti traditorij vada fora de Itallia¹⁴."

Il Papa riuscì nel suo intento, mettendo in piedi nell'ottobre del 1511 la Lega Santa e alleandosi, in funzione antifrancese, con veneziani e spagnoli.

E qui il Buzzaccarini coglie l'occasione per proporci un altro godibile ritratto di Giulio II.

Siamo nell'estate del 1512. I francesi, che pure nell'aprile hanno ottenuto una splendida vittoria a Ravenna contro gli spagnoli e i pontifici, sono richiamati in patria per far fronte alla guerra che Spagna e Inghilterra stanno portando sul suolo di Francia. Essi si ritirano dal ducato di Milano che, per volontà dell'Imperatore Massimiliano, torna in potere di Massimiliano Sforza, figlio di Ludovico il Moro, mentre Firenze viene restituita ai Medici, dopo che gli spagnoli hanno orrendamente saccheggiato Prato che tentava di resistere.

Ma due città della Lombardia, Parma e Piacenza, non vogliono saperne di tornare sotto gli antichi tiranni e decidono di offrirsi in dedizione al Papa. Il racconto che segue ha i ritmi di una scena di teatro:

Ora quelle do cità fo ghovernate per quilli de la tera e fo subito spedito uno pretecino¹⁵ che se domandava prè Filipino che era da Piacençà. Vene a stafeta a Roma,

arivò de note e andò de longho a lo palazo del Papa e batète. Fo aresposto e domandò chi era quello. El prete respose che el volia parlare al Papa. El portenaro dise: "Chi setu?" El prete dise: "Va dal Papa e dighe che son uno messo da Piacençà". Fo subito andato a la chamera del Papa e batète. J usèri: "Cho' son quello?", "Diciti a la Santità del Papa che quì son uno messo o chorèro che vene da Piacençà che vole parlare al Papa". Subito fo fato intendere el tuto a Sua Santità: "Subito falo vinire!". Fo impigiado quatro torce, el dito prete intrò in chamera e trovò el Papa che era in leto. Chò el fo in chamera, el Papa: "Che nova son questa?". El prete dise: "Padre santo, Parma e Piacençà son dà a la Santità Vostra". Papa Jullio: "È vero? È vero?", "Padre Santo, sì". El se levò in sedere sul leto e chomenciò a cridare: "Jullio, Jullio, al sangue de Dio, j ò pure chaçati sti chan francese, che ge vegna el chancharo e pure che sia. È vero, è vero, domanda una gracia". El prete tinìa la bareta in man e uno chubichulario dise: "Padre Santo, questui ave la jericha, el deve essere prete". El Papa el domandò: "Estu prete?". El prete dise: "Padre Santo, sì". El Papa dise: "Domanda uno beneficio". El prete dise: "Padre Santo, io domando el primo chanonichato vachante in Piacençà". "Fiat, fiat". E subito la matina ghe fece spedire le bolle gratis e ghe dona 50 scudi e ghe fece dar da mangiare al suo tinello infina che Sua Santità el spedì chon la resposta¹⁶.

La storia dice che il tentativo fallì e che le due città tornarono a far parte del ducato di Milano per decisione di spagnoli e imperiali diventati, anche per responsabilità del Papa, gli effettivi padroni d'Italia. Essi non vedevano di buon occhio un indebolimento di Milano destinata a fare da avamposto contro i francesi, né un rafforzamento eccessivo dello Stato pontificio che, sotto Giulio II, stava ritrovando saldezza e unità.

Più triste fu la storia del nostro cronista che, appartenendo ad una antica famiglia padovana notoriamente filoimperiale, era stato costretto ad allontanarsi da Padova dopo la riconquista della città da parte dei veneziani (17 luglio 1509) e non vi avrebbe più fatto ritorno. La sua cronaca fu la fatica di interminabili anni di esilio¹⁷.

□

1) Del cronista Zuan Francesco Buzzaccarini si parla anche nel n. 108 di questa Rivista, aprile 2004, pag. 4, nell'articolo *Un impostore nella Padova del 1509*.

2) La città; "terra" nel senso di "città" è frequente anche in Machiavelli, Guicciardini e altri autori.

3) Cannonata.

4) Buzzaccarini, *Historia*, f. 258/r-v.

5) *Ibidem*, f. 260/r.

6) *Stradioti* o *stratioti* erano chiamati i famosi cavalieri armati alla leggera che Venezia reclutava nei Balcani e in Dalmazia, temibilissimi per la ferocia e la rapidità negli attacchi.

7) Lo scudo.

8) *Fare la zornata*: dare battaglia.

9) *Ibidem*, f. 258/v.

10) Avuto.

11) Spingere.

12) Doveva.

13) Lat. *omnino*: in ogni modo.

14) *Ibidem*, f. 258/v.

15) Pretonzolo, prete di modesta apparenza.

16) *Ibidem*, f. 351/v e segg.

17) È praticamente certo che il Buzzaccarini non ha mai conosciuto di persona Giulio II, tuttavia ciò non toglie plausibilità ai ritratti che ne fa e i cui particolari avrà desunto da racconti di testimoni o da altre cronache redatte in quel tempo.

LETTERE DI CESARE POLLINI AD ANTONIO FOGAZZARO

ORESTE PALMIERO

Le sei lettere, conservate nel fondo Roi della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, testimoniano i cordiali rapporti del pianista padovano col celebre scrittore vicentino, amante della musica, occasionati dal desiderio del Fogazzaro di affidare la ventisettenne figlia Maria alle cure pianistiche del Pollini.

La penuria di documentazione relativa alla vita e all'attività musicale di Cesare Pollini (Padova, 1858 - ivi, 1912) rende preziose le sei lettere inedite del pianista padovano indirizzate - fra il 1908 e il 1910 - ad Antonio Fogazzaro (Vicenza, 1842 - ivi, 1911) ed attualmente conservate presso il Fondo Roi della Biblioteca Bertoliana di Vicenza¹. Non sono state finora reperite invece quelle del romanziere a Pollini risalenti sicuramente allo stesso arco di tempo e che indubbiamente fornirebbero ulteriori elementi di approfondimento e discussione.

Quanta importanza rivesta la musica nella vita e nella produzione letteraria di Antonio Fogazzaro lo dimostra ampiamente sia la cospicua presenza di musicisti all'interno dell'epistolario fogazzariano sia le frequenti "citazioni musicali" nelle sue opere (se ne sono contate 173)² nelle quali la musica assume sì funzione di accompagnamento allo svolgimento della trama ma, ancor più, diviene espressione rilevante della psicologia dei personaggi.

Pianista dilettante, generoso e competente mecenate, Fogazzaro prediligeva la musica da camera al melodramma: è lui stesso a confessarlo a Tommaso Gallarati Scotti nel 1903:

«Che dirti dei miei gusti speciali? Sono eclettico e mi ribello alle mode. Il teatro mi accende d'entusiasmo, ad esempio, per *Sigfried* e mi sdegno di sentir disprezzar l'*Africana* o gli *Ugonotti*. Ho ereditato da mio padre l'amore di Bellini. Tanto il *Barbiere* quanto il *Don Giovanni* mi paiono capolavori eccelsi. Nella musica strumentale preferisco Schumann a Mendelssohn: intendo anche al piano. E lo preferisco a Chopin. Inutile dire, dopo il gigante Beethoven. E preferisco al teatro la buona musica fatta in privato a pochissimi uditori appassionati [...]»³.

Di concerti di questo tipo, in effetti, se ne svolsero parecchi nelle varie residenze della famiglia Fogazzaro e molti aventi per protagonisti alcuni dei massimi strumentisti dell'epoca: da Gaetano Braga ad Adele Mazzucchelli, da Gaetano Coronaro ad Arrigo Boito, Marco Enrico Bossi, César Thomson, Ernesto Consolo, Renzo Lorenzoni solo per citare qualche nome.

Non è un caso, quindi, se al momento di nominare il primo presidente della Società del Quartetto di Vicenza, istituita nel 1910, la scelta ricade proprio su colui che fu uno dei più attivi promotori di serate musicali della città e che in qualità di massimo rappresentante della neonata associazione concertistica diventava così protagonista - più o meno consapevole - di uno di quei tentativi di rinnovamento culturale-musicale operati in più parti d'Italia. A Padova, ad esempio, l'impegno instancabile e pluriennale profuso da Cesare Pollini, aveva prodotto dei lusinghieri risultati cosicché nei programmi di sala della città veneta cominciarono a comparire anche i nomi di alcuni musicisti prima banditi quasi completamente dalle scalette dei concerti.⁴

L'incontro fra Antonio Fogazzaro e Cesare Pollini, inizialmente solo epistolare, avvenne relativamente tardi ma si caratterizzerà comunque per una reciproca e sincera ammirazione: la prima lettera, del 1908 ([1]) è dichiaratamente espressione di tale sentimento: da parte di Fogazzaro, che in una precedente (e perduta) missiva aveva manifestato l'intenzione di affidare l'allora ventisettenne figlia Maria alle cure pianistiche di Pollini; e da parte dello stesso musicista, sinceramente onorato da tale inaspettata richiesta.

In base a quanto riferisce Renzo Lorenzoni, forse il più illustre fra gli allievi di Pollini, il nome del pianista padovano fu suggerito a Fogazzaro da Arrigo Boito, amico intimo del romanziere e figura di riferimento per molti artisti dell'epoca⁵. Il fatto poi che questa richiesta fosse accettata di buon grado da Pollini assume un significato rilevante se si pensa che egli, stando alle parole sempre di Lorenzoni, preferiva non avere molti allievi poiché "non avrebbe potuto soffrire un insegnamento metodicamente spezzettato in ritagli di tempo, quale si usa dai più per necessità professionali e didattiche"⁶. Il riferimento, nella suddetta lettera, ai molti impegni procurati sia dalla direzione dell'Istituto Musicale di Padova - che Pollini aveva assunto definitivamente dal 1889 - sia dalle prove dei concerti e dall'organizzazione degli stessi sembrerebbero confermare quest'ultima affermazione.

Il talento e le spiccate doti esecutive di Maria Fogazzaro, più volte rimarcate anche dagli stessi amici musicisti che passavano da casa Fogazzaro e che sovente si esibivano con lei, avevano trovato finalmente un tutore fra i più acclamati in Italia e, fortuna vuole, non distante dalla vicina Vicenza.

Le tradizioni pianistiche, nella famiglia Fogazzaro, erano in realtà forti e solide: nello studio di questo strumento, infatti, si erano distinti prima di Maria, il padre dello scrittore, Mariano e, quanto meno fino ai primi tempi del matrimonio, Margherita Valmarana, moglie di Antonio, la quale poté dar prova di tutta la sua abilità nei convegni e nei ritrovi borghesi frequentati dalla coppia durante gli anni milanesi.

Ma ritorniamo al carteggio. La lettera del novembre 1908 fu inviata da Pollini dalla residenza reale di Stupinigi dove egli si recava regolarmente per i tradizionali concerti d'autunno che lì si svolgevano sotto l'appassionata supervisione della regina Margherita di Savoia. Era stata proprio la Sovrana, infatti, fin dal 1889, ad invitare a corte il pianista padovano dopo che nel maggio di quello stesso anno ebbe modo di assistere a due attesissimi "trattenimenti di musica antica" organizzati a Roma dall'Accademia di Santa Cecilia e dall'Accademia Filarmonica⁷; incontri che ebbero brillanti protagonisti sia Cesare Pollini che il musicologo bassanese Oscar Chilesotti. Da allora, come ebbe a scrivere Sergio Leoni, per Pollini "i concerti a corte divennero [...] la costante consuetudine di ciascun autunno, prima a Monza e successivamente a Stupinigi"⁸.

Nel febbraio del 1909 una seconda lettera ([2]), inviata questa volta da Padova, annunciava l'iscrizione di Fogazzaro fra i soci dell'Istituto diretto da Pollini.

Da essa, inoltre, affiorava una profonda ammirazione per *Malombra*, palese pure in un'altra lettera



Cesare Pollini al pianoforte.

([4]) ove il maestro padovano non esitava a definire il romanzo fogazzarino un vero "poema musicale".

Questa preferenza accordata a *Malombra* non è certamente insolita fra gli artisti del tempo: Giuseppe Giacosa, ad esempio, lo considerava senz'altro "il più bel libro [...] che si sia pubblicato in Italia dopo i Promessi Sposi"⁹. Non è un caso, poi, se fu proprio *Malombra* a fornire la trama e l'ispirazione ad un libretto d'opera musicato da Marco Enrico Bossi e poi portato a termine dal figlio di questo, Renzo¹⁰.

La successiva lettera ([3]) è alquanto curiosa nella sua pragmaticità. Apprendiamo, infatti, attraverso essa, quale fosse il compenso chiesto da Pollini ai suoi allievi privati e quanto il doverlo comunicare ad un "cliente" speciale quale Fogazzaro costasse non poco imbarazzo al musicista.

Fra le più interessanti del carteggio è la missiva datata 2 febbraio 1910 ([4]) nella quale si trovano alcune appassionate riflessioni di Pollini sul rapporto fra letteratura e musica, tema tanto caro anche al romanziere vicentino.

Nel 1887 era uscita per i tipi di Galli di Milano la raccolta *Fedele ed altri racconti*: le novelle ivi contenute venivano scandite ritmicamente da cinque intermezzi poetici ispirati dall'ascolto di altrettanti brani musicali¹¹. A conclusione della raccolta Fogazzaro aveva posto significativamente il racconto *R. Schumann (dall'op. 68)* nel quale i protagonisti erano impegnati proprio nella trasposizione letteraria di una composizione schumanniana, "scherzo che vuole appunto dire come un pezzo di musica si possa interpretare in cento modi diversi"¹².

In alcune lettere all'amico Giuseppe Giacosa, il vicentino così spiegava gli intenti e le finalità del suo esperimento:

«Io sto raccogliendo alcune mie novelle pubblicate in giornali, per farne un volumetto. Mi è venuta l'idea di dividere le novelle con intermezzi che dovrebbero fare l'effetto di pezzi di musica. Infatti questi intermezzi saranno *traduzioni dalla musica* ossia rappresentazioni delle immagini e dei sentimenti che una data musica suscita nell'animo mio [...]»¹³.

La grande musica suscita in te, in me, in infiniti altri ciò che io dico fantasmi di sentimenti, ossia dolore, gioia, sgomento, pietà desiderio senza oggetto; fantasmi che sfumano rapidamente. Suscita pure immagini, fantasie diverse; suona talvolta come un discorso, un dialogo, un dramma di cui non si comprendono le parole ma si sente la passione. Un tale stato d'animo, generato in noi dalla musica, è il più propizio alla creazione poetica, equivale a quell'altro stato d'animo in cui ci prova spontaneamente il così detto estro.

Quando un pezzo di musica mi ha riscaldato così, io cerco d'immaginare qualche situazione che possa dare veri i sentimenti di cui sento le ombre. Se colgo nella musica un discorso, un dialogo, un dramma dalle parole incomprensibili, dall'accento caldo di passione umana, io immagino un discorso, un dialogo, un dramma dove possano aver luogo quegli accenti appassionati. Se dalle note mi sorge una visione confusa, io cerco di fissarla, di determinarla quanto è possibile. Per riuscire a tutto questo mi fac-

LETTERE AL FOGAZZARO

[1]

Castello Reale di Stupinigi
29 Nov.[embre] 1908
Illustre Signore

Non so come esprimerle la viva emozione che ho provata vedendomi ricordato da Lei, grande Artista che da lunghi anni ammiro ed amo, sempre dolente che mai mi si offrisse modo di conoscerla personalmente.

Ciò ch'Ella mi chiede è per me un altissimo onore ed un'intima soddisfazione del cuore.

Farò il possibile per essere - nei limiti delle mie forze - guida costante alle Sue Signorine, benché la massima parte del mio tempo sia presa dall'Istituto musicale che dirigo e dalle prove dei concerti, specialmente nell'inverno.

Se alle Signorine conviene, potrei riceverle a casa mia in Padova (Via Galileo Galilei - già Vignali - 26 A) Martedì 8 Dicembre p[rossimo]. v[enturo], al tocco per combinare tutto.

Preghevi pure le Signorine di volere farmi sentire qualche cosa, per avere un criterio circa il da farsi.

La prego di aggradire ancora una volta l'espressione della mia riconoscenza e della più alta ammirazione. Con distinti ossequi ho l'onore di segnarmi

di Lei devotissimo
Cesare Pollini

[2]

Padova 27/II 1909
Ill[ustriss]mo Signore

La prego ancora una volta di aggradire l'espressione della mia viva riconoscenza per l'onore ch'Ella ha voluto fare al nostro Istituto inscrivendosi fra i suoi soci.

Della parte amministrativa non mi occupo, poiché (ahi purtroppo!) d'amministrazione non m'intendo. Ma oggi stesso parlerò col nostro Segretario, affinché Ella non abbia la noia del pagamento mensile. Egli Le scriverà in proposito.

Con mio vivo rincrescimento devo pregare le Signorine di non venire Martedì prossimo, perché devo assentarmi da Padova.

Le attendo il Martedì successivo.

Con rinnovati ringraziamenti, e con la più alta ammirazione per "il musicista di Malombra" (quale musica senza note!) mi pregio segnarmi

di Lei devotissimo
Cesare Pollini

[3]

Padova 27/VI 1909
Ill[ustriss]mo Signore

Perdono se ho ritardato a rispondere alla Sua lettera gentile del 23 Giugno.

Causa del ritardo è una indisposizione che mi ha molestato in questi giorni.

Con tutto il cuore La ringrazio per il Suo cortese invito, che tanto mi onora e mi sorride.

Se nel venturo Agosto Ella si troverà alla "Montanina" sarò felice di accettare per un paio di giorni la gentile ospitalità che Ella mi offre con grande bontà.

"Quiete, musica di acque e di venti" e trovarsi vicino ad un'anima superiore com'è la Sua, è il più grande conforto per chi, essendo forse nato artista, consuma l'anno nelle strettoie del professionista, brutta parola!

E La ringrazio cordialmente di avermi scritto anziché parlato de' Suoi debiti verso di me come "professionista". Che un grande Artista quale Ella è mi abbia data così grande prova di fiducia, mi ricompensa - e come! - più di tutti i "guadagni professionali".

Parlare con Lei di queste miserie mi avrebbe fatto male. Ella lo ha compreso, nella nobiltà dell'animo Suo, e perciò me ne ha scritto, ed io ho un nuovo debito di gratitudine verso di Lei.

Io mi ritengo un obbligato verso di Lei; non voglio che Ella si ritenga tale verso di me in alcun senso. Perciò Le dico che i miei allievi mi retribuiscano con un onorario di cinque lire per ogni lezione. Ed il triste e brutto argomento è finito. -

Voglia ringraziare la gentile Signorina Sua Figlia per le righe inviate-mi, e dirle che può trattenerne con tutto il comodo suo, fino al venturo inverno, i libri che le ho prestati; ora non ne abbisogno.

Aggradisca ancora l'espressione della mia gratitudine per la prova di fiducia che mi è venuta da Lei, che stimo ed ammiro fra i primi uomini del nostro Paese, ed accogla pure il mio devoto ed affettuoso ossequio.

Di Lei devotissimo
Cesare Pollini

[4]

Padova, 2 Febbraio 1910
Illustre Signore

Perdona se - costretto dalla mia vita d' "ilota" - ho ritardato a ringraziarla per il dono gentile del libro contenente la Sua geniale poesia vernacola sul preludio di Bach, che Ella ha pubblicata onorando il mio nome modesto con la Sua dedica.

Oggi poi ho letto col più vivo interesse le Sue interpretazioni poetiche dello "Aveu" di Schumann. Sono due gioielli pari a quello che lo Schumann ha creato. - Chi può dire quale delle due corrisponda all'idea del musicista? La musica pura, senza parole, è un campo infinito a chi ha il dono di comprenderla e sopra[t]tutto di *sentirla*. Però io sono felice ch'Ella preferisca la Sua prima interpretazione alla seconda, poiché in tal senso ho sempre sentito quel breve brano, ma tanto intenso, uscito dall'anima *vibrante* dello Schumann. Converrebbe ch'Egli potesse dire se Ella ed io abbiamo torto; però credo che abbiamo ragione, poiché lo Schumann è uno di quei tali "vulcani coperti di neve".

Ella sa che in Lei io ammiro uno degli uomini più rari: un letterato che comprende la Musica! Quanti, e fra i più grandi cominciando dal Goethe, non ne hanno scritto - con tutto il rispetto - che scioccherie!- Nell'opera Sua vi è un'aura di "musicalità" per cui mi sono innamorato di Lei prima d'avere l'onore di conoscerla, leggendo "Malombra" che - mi pare di averglielo già detto o scritto - è per me un vero *poema musicale*. E questa concordia nell'interpretazione di quella mirabile paginetta dello Schumann mi conforta, dimostrandomi che posso sperare di trovarmi nel vero.

Grazie ancora di tutto cuore, e grazie della benevolenza onde mi onora.

Voglia aggradire per Lei e per la gentile Sua Famiglia il mio distinto ossequio.

Di Lei devotissimo
Cesare Pollini

[5]

Castrocaro 19/IX 1910
Illustre Signore

Dio sa che cosa mai Ella avrà pensato di me, che troppo tardai a ringraziarla per l'ultima Sua lettera e per il gentile invito alla Montanina.

Dovevo venire qui, per la cura prescrittami, sino dai primi di Agosto, ed un complesso di circostanze - in parte ben tristi - turbò le mie vacanze anche quest'anno. Perciò doveti dilazionare di giorno in giorno ogni mio progetto, e soltanto il 12 corr[ente]. potei lasciare Luvigliano. - La mia desideratissima venuta alla Montanina sembra davvero fatalizzata!

Rimarrò qui sino alla fine del corrente mese; per cui spero che anche quest'anno potrò aver l'onore di ossequiarla a Montegalda nel prossimo Ottobre, prima di ritornarmene a Padova per i dilettevoli esami di riparazione ecc. -

Frattanto La prego di perdonarmi il lunghissimo ritardo, e di aggradire i più distinti ossequi per Lei e per la gentile Sua Famiglia.

Con la più alta stima ed ammirazione ho l'onore di segnarmi

di Lei devotissimo
Cesare Pollini

pensione G. Conti
Forlì per Castrocaro

[6]

Luvigliano (Torreglia) 5/X 1910
Illustre Signore

La ringrazio della gentile cartolina, che mi fu trasmessa qui ove sono ritornato da poco.

Se non reco disturbo, verrei ad ossequiare Lei e la Famiglia Sua Sabato 8 corr[ente]. verso mezzogiorno; se il tempo fosse pessimo, verrei Domenica.

La ringrazio ancora della Sua bontà, ed anticipo a Lei ed alla Signora Contessa i miei distinti ossequi.

Voglia ricordarmi particolarmente alla gentile Signorina Maria.

Con la massima stima

di Lei devotissimo
Cesare Pollini



Villa Pollini a Luvigliano.

cio ripetere il pezzo infinite volte. Quando poi mi metto a scrivere, mi propongo un'opera che abbia valore e senso per sé, indipendentemente dalla musica, come poesia. Solo cerco di rendere qualche forma esterna della musica quando ciò è poeticamente possibile¹⁴».

Qualcosa di simile, del resto, ispirava anche l'altro grande amico di Fogazzaro: Arrigo Boito. È un compiaciuto Giacosa, coinvolto nel fervore appassionato di questa sperimentazione artistica, a riferirlo direttamente a Fogazzaro:

«La musica ha più determinatezza di quanto in generale si crede. Quelli che fanno dipendere il significato di una suonata dallo stato d'animo dell'ascoltatore, non intendono la musica. Qualche volta l'animo può impedire di intendere bene, qualche volta può anche modificare la portata della musica, ma il più delle volte è la musica che modifica l'animo e che ci detta, ci comanda pensieri e sentimenti. La settimana passata ho fatto a Milano un curioso esperimento. Boito mi suonava dei pezzi di Bach. Ad uno mi disse: sta attento e dimmi poi quali idee ti suggerisce. Ci sentii un dialogo, quasi una disputa fra un essere violento, turbolento e brutale, ed un essere mite, sereno, malinconico e forte. Allora Boito contento lesse dei versi che aveva scritto per quel ritmo. Un dialogo fra i sensi e l'anima. Come vedi l'accordo era perfetto. Ripetemmo l'esperimento: questa volta ci trovai una persona sola,

che parlava, anzi che pregava coll'animo pieno di angoscia. Ed anche questa volta i versi combinavano perfettamente. [...] Non credere però che siate caduti Boito e tu sulla stessa idea. I versi di Boito, non stanno senza la musica, sono scritti nello stile del secolo passato e vanno per forza cantati¹⁵».

Le polemiche e le discussioni letterarie, fra il sorriso sornione e divertito dello stesso Fogazzaro, furono immediate: era lecita questa affinità fra le arti? Era possibile tradurre con le parole una pagina di musica? Polemica puramente di carattere estetico che, in quanto tale, non poteva ricevere una risposta assoluta né oggettiva.

Sappiamo quanto Fogazzaro poeta e romanziere fosse da sempre portato a tradurre in parole quelle sensazioni sonore che il suo animo d'artista percepiva sovente e che naturalmente si riflettevano nella sua produzione letteraria in gran parte permeata, come affermava Pollini, da una delicata «aura di musicalità».

Quello che appare evidente, tuttavia, è il divertimento puro e semplice dell'artista, palese, ad esempio, in uno degli ultimi esperimenti del genere citato dallo stesso Pollini nella lettera: è il *Discorso della signora Cleofe a sua figlia*, filastrocca in dialetto veneziano ispirata dal Preludio n. 6 del *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach. Il componimento sembra circolasse manoscritto fra gli amici di Fogazzaro ancor prima di essere incluso, nel febbraio del 1910 e con tanto di dedica a Cesare

Pollini, tra le *Versioni della musica* nella seconda edizione de *Le Poesie*.

A proposito di questo pezzo, Piero Nardi narra una gustosa scena che apprese direttamente dalla figlia dello scrittore e che ben descrive lo spirito con cui Fogazzaro si dedicava a tale genere di composizioni:

«La signorina Maria Fogazzaro mi raccontava come suo padre, compostolo, lo controllasse, facendole eseguire al piano la musica, ed egli recitando, all'unisono, la poesia, così da concludere, con sincronismo perfetto, e non piccola soddisfazione, sui quattro accordi finali, riprodotti esattissimamente dal *pun pon, pun pan*, dei due ultimi versi¹⁶».

Ma è un'altra trasposizione quella che appassiona e fa discutere Pollini e Fogazzaro. È la doppia versione dell'*Aveu* dal *Carnaval* (op. 9) di Robert Schumann, uno degli autori prediletti dallo scrittore vicentino. Le due poesie furono donate da Fogazzaro all'Associazione Lombarda dei giornalisti che nei primi giorni del febbraio 1910 aveva organizzato un veglione alla Scala di Milano. L'omaggio era accompagnato da alcune note esplicative che così recitavano:

«*Aveu* di Schumann dice a me irruente passione ignuda, dice ad altri passione profonda, velata di scherno. Delle due poesie qui trascritte, da doversi cantare con quella musica, la prima ho composto per altri, la seconda per me. Son pochi versi, inediti: ho fatto trasportare di tono la musica di Schumann perché si possano cantare».

La seconda versione ricomparve pure nell'ultimo romanzo fogazzariano *Leila* nel quale un intero capitolo fu appunto intitolato *Aveu*. Entrambi i componimenti comparvero nella seconda edizione de *Le poesie*, volume che Fogazzaro volle donare a Pollini non appena uscito dalla tipografia.

Le ultime due lettere ([5], [6]) del carteggio si soffermano su alcuni dettagli di vita privata: una prospettata visita alla "Montanina" di Velo d'Astico¹⁷ da parte di Pollini, progettata già nell'agosto del 1909 e forse mai compiuta; il soggiorno a Castrocara per le prescritte cure termali; il viaggio di cortesia dalla residenza di Luvigliano, ove Pollini trascorreva l'estate e parte dell'autunno, a quella campagnola di Fogazzaro a Montegalda, ove spesso si recava lo scrittore.

Mercoledì 12 aprile 1911, a poco più di un mese dalla morte di Fogazzaro, Cesare Pollini torna a Vicenza ospite della Società del Quartetto. Nella sala della Società del Casinò, straripante di pubblico, si esibisce in duo con il violinista Arrigo Serato: il successo è clamoroso e ripaga di anni ed anni di lotte contro gli scettici melomani i cui gusti, nell'approntare i programmi, erano ampiamente condizionanti solo fino a qualche anno prima. *La provincia di Vicenza*, nel commentare il concerto, annovera Pollini fra quella stretta cerchia di strumentisti che sanno trarre "dal pianoforte tanta potenza di espressione, un insieme così vario ed armonico di colori, di tinte, di sfumature delicatissime [...]: la sua arte è viva, palpitante, sentita, passionale; arte elevata, suggestiva che ci commuove, ci trasporta in un regno vago, indefinito di sogno"¹⁸.

È forse un caso che fra i tre autori in programma¹⁹ quella sera vi fosse anche Brahms, un altro dei compositori fortemente amati dal defunto amico romanziere? Può darsi; ma ci piace pensare, senza forse discostarci troppo dalla verità, che questa scelta fosse l'ultimo sincero omaggio reso dal maestro padovano all'artista e all'uomo Fogazzaro. □

1) La collocazione delle lettere è la seguente: CFo. 27, Pl. 164.

2) "There are a total of one hundred seventy-three passages in Fogazzaro's fiction and poetry in which music is mentioned, of which twenty-eight are relatively long" (in R.A. Hall, Jr., *Antonio Fogazzaro*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 110).

3) Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti datata 16 novembre 1903 in A. Fogazzaro, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, A. Mondadori, 1940.

4) Ricordiamo, a tal proposito, i concerti dedicati a singoli compositori (Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Schubert), alle singole scuole nazionali (italiana, scandinava e russa) e quelli svolti per commemorare Tartini, Bazzini, Verdi, Grieg, Martucci, Rossini e Wagner.

5) Cfr. R. Lorenzoni, *Una "prova" con Antonio Fogazzaro a San Bastian*, in «Musica d'oggi», XIX (1937), n. 5, p. 172. Per quanto concerne il riferimento al termine "Signorine" contenuto nelle lettere [1] e [2], non è dato sapere quale fosse l'altra aspirante allieva proposta a Pollini da Fogazzaro.

6) *Gazzetta di Venezia*, 24 maggio 1912, Anno CLXX, n. 142, p. 5.

7) Oltre alla regina, erano presenti per l'occasione anche Giovanni Sgambati, Filippo Marchetti, Giosué Carducci e Gabriele D'Annunzio.

8) S. Leoni, *Cesare Pollini nella vita e nell'arte*, Padova, Carturan, 1916, p. 28.

9) Lettera di G. Giacosa ad A. Fogazzaro datata 14 aprile 1883.

10) Cfr. O. Palmiero, *Io ti baciavo in sogno. Fogazzaro e i musicisti*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2004.

11) I brani fonte d'ispirazione sono: M. Clementi (*Lento e patetico dall'op. 25*), L.V. Beethoven (*Adagio dalla Sonata in do# minore, op. 27*), L. Boccherini (*Minuetto in La*), padre Martini (*Gavotta*) e F. Chopin (*Mazurka n. 4, op. 17 Lento, ma non troppo*).

12) Lettera di A. Fogazzaro a P. Molmenti datata 6 agosto '99 in A. Fogazzaro, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, A. Mondadori, 1940.

13) Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa datata 16.3.86.

14) Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa datata 14 aprile 1886.

15) Lettera di G. Giacosa ad A. Fogazzaro datata 9 aprile 86

16) A. Fogazzaro, *Tutte le opere*, a cura di P. Nardi, XI, Milano, A. Mondadori, 1935, p. 578.

17) "La Montanina", residenza fogazzariana in stile "liberty", fu fatta costruire dallo scrittore nel 1907 a Velo d'Astico su progetto dell'arch. Mario Ceradini.

18) "La provincia di Vicenza", 13 aprile 1911, p. 2.

19) Il concerto prevedeva l'esecuzione di: G. Martucci, *Canto religioso* (op. 33, n. 3) per pianoforte solo; J. Brahms, *Sonata* (op. 78) in Sol maggiore per pianoforte e violino; G. Martucci, *Preludio* (op. 61, n. 1) per pianoforte solo; K. Goldmark, *Sonata* (op. 25) in Re maggiore per pianoforte e violino.

IL SIPARIO RISORGIMENTALE DI PIOVE DI SACCO

PAOLO TIETO

In un telero di singolari dimensioni il pittore piovese Alessio Valerio, nella seconda metà dell'Ottocento celebrò l'avvenimento storico che segnò l'ingresso della Saccisica nel Regno d'Italia.

Quando, alla fine del 1867, l'Amministrazione comunale di Piove di Sacco decise di acquistare il complesso edilizio posto all'incrocio di via Roma con via Cardano, il teatro filarmonico che vi si trovava al primo piano, sopra alcuni locali adibiti a caffè e biliardo, mancava di un unico arredo, del sipario¹. I nuovi titolari dello stabile pensarono allora di poter colmare la lacuna adottandone uno che recasse effigiata una pagina di storia del Risorgimento italiano: l'entrata delle truppe italiane a Piove di Sacco. Ne venne affidata la realizzazione ad un artista piovese di comprovata abilità pittorica e di manifesta notorietà, il pittore Alessio Valerio, diplomato alla regia Accademia di Belle Arti di Venezia, il quale aveva al proprio attivo già numerosi lavori di carattere sacro e profano, collocati in varie città italiane e straniere. Il maestro accettò di buon grado la proposta, non solo per il fatto che il tema da rappresentare lo interessava e appassionava molto, ma anche perché intendeva in tal modo esprimere la propria gratitudine a una comunità, quella piovese, che, attraverso i suoi più autorevoli rappresentanti, ovvero gli amministratori comunali, si era impegnata di fargli seguire, a proprie spese, i corsi accademici a indirizzo pittorico a Venezia fino al conseguimento del diploma di maestro d'arte.

L'artista, che ben conosceva la scena del fatidico avvenimento essendone stato spettatore, preparò due bozzetti, piuttosto simili in fatto di ideazione narrativa, diversi l'uno dall'altro invece per ambientazione urbanistica. Uno trovava infatti sfondo scenografico nelle ultime propaggini del "castello" di Piove, in direzione di Padova, così che vi dominava la portatore di San Martino (fig. 1), l'altro viceversa era inserito in quella che all'epoca costituiva la grande piazza cittadina, vale a dire nell'ampio spazio attorniato dagli edifici pubblici civili e sacri di maggior spicco, di particolare notorietà storico-artistica. Piacque di più il secondo e a questo in effetti il giovane pittore si è attenuto per la realizzazione del previsto sipario, non appena fu pronta la tela: un grande telero (cm 500 x 800, dipinto a tempera) che raccontava l'avvenimento nei diversi particolari, dando l'impressione all'osservatore di trovarsi davanti non a un dipinto bensì a uno straordinario momento di

vita vera, reale (fig. 2). Un lavoro, oltre che particolarmente gravoso sotto il profilo ideativo, complesso e difficile per i tanti e differenti fatti da mettere insieme, in armonica connessione tra loro, protrattosi per circa due anni, vale a dire dal 1867 al 1868. La spettacolare raffigurazione era comunque ultimata, e di questo si è assolutamente certi, già prima del mese di maggio del 1869². Da tale anno perciò, andando le persone a teatro per assistere a uno spettacolo di prosa, lirico o ad un concerto sinfonico, avevano modo di ammirare il grandioso dipinto che, a inizio rappresentazione, veniva poi regolarmente avvolto mediante apposita cordicella in un rullo ligneo posto alla sommità del proscenio, per consentire agli spettatori la regolare visione dell'esibizione teatrale. Evidentemente era ogni volta un immenso piacere per tutti poter ammirare effigiati in molti di quei personaggi i volti di illustri concittadini e, insieme, di semplici modesti popolani del suburbio piovese, colti dal Valerio, in quel mitico 14 luglio 1866, con singolare bravura nei loro tipici tratti fisiognomici, in espressioni di stupore e meraviglia, di esilarante gioia. Ad iniziare da Enrico Breda, primo sindaco di Piove libera e indipendente, ritratto in elegante marsina, con guanti e tuba in mano, giustamente al centro della scena, in atto di porgere il saluto di benvenuto e le chiavi della città al capo squadrone, sceso, a sua volta, da cavallo per ricevere l'omaggio della più alta autorità cittadina (fig. 3). Sulla destra poi, sempre in primo piano, rivestita di elegante vaporosa gonna e di candida camicetta, la giovane moglie del pittore, raffigurata in tutta la sua esuberante e florida bellezza, con una fascia tricolore a tracolla e coccarda, quasi volesse alludere ad analogo fatto accaduto lo stesso giorno di settantasette anni prima in Francia (fig. 4). In posizione diametralmente opposta il valente maestro ha quindi inserito un'altra assai graziosa, bionda fanciulla, la sedicenne Giovanna Fontana³ (fig. 5) che, solo qualche anno più tardi, dopo aver sposato Abbondio Valeri, avrebbe dato alla luce Silvio e Ugo, e quattordici anni più tardi Diego, destinato a diventare l'insigne poeta, saggista e critico letterario di cui tutti ben sanno⁴. Un ritratto splendido, eseguito con somma cura non solo nei delicati tratti del volto, atteggiato a mezzo profi-



1. Primo bozzetto per il sipario del teatro filarmonico di Pieve di Sacco. Sullo sfondo la torre-porta di San Martino in direzione di Padova.

lo e lievemente chinato verso il basso, ma anche nelle sfarzose vesti di taffetà color acquamarina. Stringe la giovanetta tra le mani un delicato bouquet di fiori che tende quindi al "bel capitano" maestosamente assiso sul suo bruno destriero⁵. Non mancano, naturalmente, tra tanto numerosa folla, le "macchiette", ovvero quei soggetti che, per qualche loro particolare connotazione nell'aspetto fisico o per i lazzi e le battute cui spesso si lasciavano andare, suscitavano continuamente l'ilarità generale. Tale era, con tutta probabilità, anche la donna tutta sola, con le mani accostate ai fianchi, che si vede vicino alla torre. Ma di questi tipi, con il passare del tempo, si è perso ogni indizio, ogni memoria. Altro personaggio ragguardevole di questa singolare tela storico-documentaristica è quello effigiato di schiena alle spalle del sindaco Breda. La tradizione vuole che esso sia l'autore stesso del dipinto, Alessio Valerio, presente evidentemente allo straordinario evento tra i tanti concittadini di cui potè per l'appunto prendere annotazioni nel proprio taccuino. Lo avallerebbero l'età (aveva all'epoca trentacinque anni), il portamento, manifestamente estroverso e distinto insieme, la fluente (bionda) chioma, i baffi e il pizzetto, particolarità specifiche d'ogni artista dell'epoca.

Il fatto storico trova suggestiva cornice nell'edilizia della piazza, che fa da digradante quinta e da sfondo alla viva animazione e alla festosa allegria delle innumerevoli persone presenti. Dapprima a sinistra, la torre campanaria, struttura a base quadra, sot-

tile e alta più d'ogni altra costruzione posta d'intorno, che al tempo dei Carraresi costituiva il maschio della cittadella, raffigurata dall'artista in ogni suo dettaglio, senza tralasciare il pur minimo particolare, così che non riesce difficile distinguere le pietre marmoree della base dai mattoni della restante parte superiore, o ancora cogliere nei bassorilievi posti sopra l'orologio gli stemmi del comune di Pieve e della famiglia Battaglia di Venezia e in quelli invece, collocati sotto, il leone marciano e San Martino a cavallo e il povero. Anche l'ora è stata riportata con scrupolosa precisione: le tre esatte del pomeriggio. Analoga accuratezza si riscontra quindi nelle particolarità del palazzo del "Monte", situato in parallelo dalla parte opposta, dove sono ugualmente differenziati i vari materiali edilizi e dove, più ancora, si è posta in particolare evidenza, con perfetti e determinati tratti segnici e con marcato vigore plastico, il piccolo bassorilievo riprodotto l'immagine della "Pietà", ovvero di Cristo depresso dalla croce e adagiato sulle ginocchia della Madre. Conforme al reale, in tutto e per tutto, appare lo stesso complesso, sempre sul lato destro, con a piano terra, oltre i portici, l'antica farmacia Cerchiarì e i vari negozi di carni e di generi alimentari; e al primo piano le abitazioni delle "famiglie di piazza", affacciate per l'occasione, ma anche in tante altre circostanze, ad ammirare persone e cose diverse in gaio movimento. Complesso edilizio, del pari del resto dei due precedentemente



2. Il sipario realizzato da Alessio Valerio raffigurante l'ingresso delle truppe italiane in Pieve di Sacco.

valutati, rimasto inalterato nel tempo, pervenuto a noi nella sua originaria configurazione, con ancora le canne fumarie sulla falda occidentale del tetto e l'abbaino in quella rivolta a mezzodì. Non esiste più



3. Il Sindaco Enrico Breda porge il saluto di benvenuto al comandante dei cavalleggeri dell'esercito italiano.

invece l'edificio posto al centro della tela, demolito alla fine dell'Ottocento (qualche decennio dopo che il Valerio l'aveva immortalato con il suo magistrale pennello) attuando il piano di ristrutturazione generale del centro cittadino. Si ha piena certezza comunque della fedeltà nella trascrizione grafico-pittorica anche di questo, giacché, prima di essere abbattuto, è stato fotografato e in dette foto appare perfettamente uguale all'immagine del dipinto del Valerio.

In merito a questo lavoro si sono dette infinite cose, e non solo relativamente all'evento rappresentato, ai suoi protagonisti e alla sua valenza artistica, ma a proposito anche di voci e di malignità sorte già all'indomani della sua collocazione all'interno del Teatro Filarmonico cittadino. Una, in particolare, ha messo solide radici nelle menti dei pionesi. Mentre alcuni dicevano che l'opera, come già si è fatto presente, era generoso dono del maestro ai suoi concittadini e alla sua città natale, altri sostenevano che i committenti, una volta realizzata la tela, si sarebbero rifiutati di pagarla, come era stato pattuito in precedenza. Per questo si racconta che l'autore, fortemente risentitosi, si sarebbe vendicato "spegnendo" i luminosi sguardi di numerose persone effigiatevi, facendole di conseguenza apparire cieche. Una cosa è certa: quel giorno, stando almeno alle cronache del tempo, splendeva un sole radioso, per cui sia le pareti esterne delle case sia il selciato della piazza mandavano abbaglianti riverberi. Per eluderli, agli astanti non rimaneva dunque che abbassare le palpebre. Ecco pertanto, probabilmente, la ragione degli occhi chiusi di tante persone ivi radunate.

Ricca e fantasiosa aneddotica oggi affievolitasi e pressoché scomparsa, a tutto vantaggio di una lettura dell'opera molto più realistica e obiettiva, sia per quanto concerne i contenuti storici esposti sia per i

fattori figurativi ed estetici attuati. A quasi un secolo e mezzo dalla sua realizzazione, la tela diventa infatti sempre più oggetto di nuova crescente attenzione, di maggior apprezzamento e stima. E, pur allineandosi essa alla coeva produzione risorgimentale di taluni artisti della Lombardia e dell'Italia centrale, quali Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Odoardo Borrani, si configura come un'opera unica⁶. Rara e particolare sia per la sua funzione di grande velario del palcoscenico di un teatro, sia per le tante brillanti risoluzioni escogitate dall'autore effettuandola. Dall'estrosa e pur ordinata "impaginazione" dell'episodio narrato ai colori caldi e vibranti di tutta l'intera rappresentazione, dalle persone e dai cavalli delineati in primo piano con vigorosa forza plastica, scultorea, alle atmosfere di fondo, terse e rarefatte, quasi immagine di spazi lontani, infiniti.

Esemplare appare ancora questo dipinto per la sua piena sintonia con le direttive di quella che all'epoca veniva chiamata pittura "di genere", vale a dire pittura ispirata ai sentimenti più veri della persona; sensi suscitati generalmente da situazioni e fatti attinenti alla quotidianità, connessi a calamità naturali, a eventi storici, a realtà sociali e a disagi d'ogni genere d'impronta fortemente amara. L'arte, con l'immagine grafico-coloristica, doveva dare testimonianza d'ogni differente accadimento e più ancora della vita e dell'operato di ogni, non particolare, ma comune uomo. Indicazioni del tutto nuove in campo artistico-figurativo, proposte e fortemente sostenute, a metà Ottocento, da Pietro Selvatico, e subito messe in pratica da grande numero di pittori, favoriti del resto anche dalle particolari condizioni sociali e da taluni



4. La moglie del pittore Valerio, con fascia tricolore e coccarda, rievocante l'evento rivoluzionario accaduto in Francia, in un altro fatidico 14 luglio.



5. Giovanna Fontana (la madre di Diego Valeri) in atto di offrire un grazioso bouquet di fiori al "bel capitano".

singolari fatti del momento. E tra i tanti, lo stesso Valerio il quale, pur godendo di fantastico talento nell'esecuzione di ritratti (celebre rimane quello di Francesco Giuseppe, ripreso dal vero) e di ridenti paesaggi, si cimentò ripetutamente nella esecuzione di dipinti "di genere". Soprattutto in occasione delle drammatiche esondazioni delle acque del Brenta. Un suo quadro anzi, con raffigurato un così fatto soggetto, ricco di agghiaccianti particolari, esposto a Padova, suscitò stupore, meraviglia e unanimi consensi da parte della critica più qualificata come anche di tanti semplici appassionati d'arte. Era una riprova di stima che continuava nel tempo, anche dopo il plauso e gli elogi ottenuti per quello che era stato e che la critica d'arte continua a ritenere ancor oggi il suo massimo capolavoro: il velario con effigiata l'entrata delle truppe italiane in Piove di Sacco. □

1) L'edificio venne messo all'asta il 7 dicembre 1867, dalla Società che ne era proprietaria, poiché non vi erano più risorse economiche con cui far fronte alle continue spese richieste dall'effettuazione degli spettacoli allestiti nel medesimo teatro filarmonico.

2) P. Gasparini, *Il Teatro filarmonico di Piove*, Piove di Sacco, 1966, p. 21.

3) Giovanna Fontana, di genitori piovesi, è nata a Piove di Sacco il 30 settembre 1851.

4) Diego Valeri, figlio di Abbondio e di Giovanna Fontana, è nato a Piove di Sacco il 25 gennaio 1887. È vissuto a lungo a Padova, quindi a Venezia e infine a Roma, dove è morto a fine novembre del 1976.

5) D. Valeri, *Paese dei miei vecchi*, in "Giardinetto", Arnoldo Mondadori Editore, 1974, pp. 227-232.

6) G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto - L'Ottocento*, Electa, 2002, Volume 1, p. 149.

LO SCULTORE CESARE ZANCANARO

ANTONELLO NAVE

*Puntuale ricostruzione della vicenda biografica
e dell'evoluzione artistica del fratello di "Tono", documentata
anche attraverso la sua attività di artefice del ferro battuto.*

Il padovano Cesare Zancanaro, fratello del ben più noto e illustre Tono, è stato senza dubbio uno degli artefici della svolta 'astrattista' nelle vicende della scultura in Polesine negli anni Sessanta del secolo scorso¹. Il fatto che sia da poco trascorso il centenario della nascita ci sembra un'occasione propizia per segnalarne in questa sede la figura e l'opera.

Cesare nasce a Padova il 6 gennaio del 1904 da Natale Zancanaro e Colomba Zampiron. È il quarto di sei figli: due anni più tardi nascerà il fratello Antonio, che diverrà uno degli artisti più originali e apprezzati del secondo Novecento.

Nella casa fuori Porta Savonarola Cesare vive in un clima familiare marcato da un forte vincolo patriarcale e da orientamenti nettamente conservatori e clericali in fatto di politica e religione². Frequenta l'istituto d'arte "Pietro Selvatico" sotto la guida di Eugenio Bellotto per la plastica e di Servilio Rizzato nel corso di figura, mentre sarà avviato alla lavorazione dei metalli da Cornelio Ghiretti e Giovanni Gatto; in famiglia gli sarà prezioso l'esempio e la pratica nell'officina del padre Natale, che aveva una spiccata propensione a cimentarsi nella meccanica con estro e inventiva da autodidatta.

La vera e predominante vocazione del giovane Cesare, tuttavia, era evidentemente quella sportiva, anche in considerazione della notevole prestantza fisica e delle sue indubbie doti atletiche. Una passione sportiva che condivideva col fratello Antonio, cui fu legato negli anni giovanili da profondi vincoli d'intesa, ben documentati da alcuni stralci del carteggio segnalati da Manlio Gaddi in sede storiografica³.

All'inizio degli anni Venti i due fratelli esordiscono tra i ragazzi dell'"Associazione Calcio Padova", per poi passare nella categoria degli allievi. Nel ruolo di portiere Cesare arriverà anche in 'prima squadra' e disputerà nel '23 la finale in trasferta con la "Pro Vercelli", che i padovani perderanno per tre reti a zero. Un anno più tardi Cesare sarà militare di leva a Roma nell'81° reggimento di fanteria "Brigata Torino", mentre Antonio passerà a giocare da terzino nella squadra di Adria.

Durante il periodo di ferma Cesare mostrerà un appassionato spirito cameratesco oltre che una costante e instancabile disponibilità a compiere

marce ed altre esercitazioni, stando almeno a quanto poi rievcherà in una lettera affettuosa (e sintatticamente incerta) del 23 aprile 1926 ad Antonio, che nel frattempo era a sua volta partito per il servizio di leva come geniere a Torino.

Smessa la divisa, Cesare Zancanaro decide di restare a Roma, dove viene ingaggiato come portiere dell'"Alba", che giocava con la casacca biancoverde al Flaminio ed era all'epoca una delle ben otto compagnie calcistiche della capitale.

La sua nuova condizione di calciatore professionista tuttavia non diede le soddisfazioni e i vantaggi desiderati all'inquieto atleta padovano, che nelle lettere del '26 ad Antonio dichiarerà di sentirsi sottovalutato dai dirigenti della squadra. Non mancava tuttavia di incoraggiare il fratello a continuare gli allenamenti nelle pause dal servizio militare, approfittando della vicinanza alla caserma dello stadio in cui si allenava la "Juventus", per una motivazione già a quel tempo inequivocabile: "ricordati che il pallone da [sic] i quattrini"⁴.

Nei mesi successivi le cose evidentemente peggiorarono per Cesare, in vista dell'imminente fusione della sua squadra con la "Roman" e la "Fortitudo" (da cui nel luglio del '27 sarebbe nata la "Roma" giallorosa). Deluso e amareggiato, fa ritorno a Padova, dove in quei mesi il padre sta costruendo un'officina meccanica di cui è molto orgoglioso e nella quale spera di poter lavorare insieme con Cesare ed Antonio, una volta finita la leva. Nel maggio del '27 l'officina è quasi ultimata.

Dopo un periodo di abulia e di forti tensioni familiari per un amore contrastato, Cesare comincia a lavorare al fianco del padre e decide di completare i suoi studi alla "Selvatico". Lo farà con la consueta caparbia e generosità di impegno, come avrà modo di ricordare molti anni più tardi un suo compagno di studi quale il polesano Angelo Prudenziato, futuro pittore e incisore:

"[...] Zancanaro era iscritto nella sezione del ferro battuto e sin d'allora aveva dimostrato una spiccata vocazione per l'arte in genere, tanto che, oltre al suo laboratorio, frequentava tutte le altre sezioni, con particolare tendenza per quelle della scultura e del cesello, tanto da essere chiamato il *Factotum* degli Insegnanti"⁵.

Al ritorno a casa di Antonio, tuttavia, la comune passione per lo sport torna dominante nella vita di Cesare, che segue il fratello nella nuova infatuazione per il pattinaggio e per l'*hockey* a rotelle, sull'esempio peraltro di un atleta di rilievo nazionale quale il cugino Maffeo: col nome di Zancanaro III, Antonio diventerà portiere della squadra di Padova, che nel '35 arriverà al quarto posto in classifica, mentre in panchina siederà Cesare nel ruolo di allenatore.

Poi ci sarà lo sciagurato avvio dell'impresa etiopica. In piena e indiscussa sintonia con le idee politiche del padre e dell'intero clan familiare e sulla scorta di una martellante propaganda del regime, Cesare Zancanaro decide nel '36 di partire volontario per l'Africa. Ritrovata la congeniale dimensione cameratesca, in quei mesi Cesare scriverà ad Antonio lettere piene di esaltazione sul presunto "dovere di Italiano Fascista" di combattere "per questa campagna di civiltà". In quegli stessi mesi, invece, grazie a decisivi incontri e ad altrettanto decisive letture Antonio comincerà la sua graduale presa di coscienza sia artistica che politica, che nel '38 si concretizzerà nel consapevole approdo all'antifascismo militante e quattro anni più tardi nell'iscrizione al partito comunista.

Conclusa la campagna d'Africa, invece, Cesare sarà chiamato dal preside Ferruccio Viola ad assumere l'incarico di maestro d'arte nel laboratorio dell'istituto tecnico "De Amicis" di Rovigo. Nella cronaca locale la prima notizia che lo riguarda risale all'autunno del 1939, in occasione della "III Mostra d'arte sindacale polesana": oltre a figurare nella commissione tecnica cui fu affidato il compito di collocare le opere selezionate, Cesare Zancanaro verrà menzionato tra gli espositori per alcuni soprammobili e un pannello decorativo, che gli varranno il premio messo in palio dalla Cassa di Risparmio per il settore delle arti decorative.

Dopo gli anni di guerra e la caduta del fascismo – di cui resterà irrimediabilmente un 'nostalgico' – tornerà a dirigere il laboratorio della scuola tecnica professionale di Rovigo e farà la sua ricomparsa nella stentata vita artistica polesana soltanto nel dicembre del '48, quando la pagina locale de "Il Gazzettino" gli dedicherà attenzione con la riproduzione fotografica di un suo soprammobile di dubbio gusto intitolato *Il melograno e i serpenti*⁶.

Pochi mesi prima in città aveva esposto con successo suo fratello – che nel frattempo aveva scelto di farsi chiamare semplicemente Tono – nella piccola sede del nuovo sindacato provinciale degli artisti, costituitosi tre anni prima sotto la guida dello scultore Virgilio Milani in stretto raccordo con la Camera del Lavoro di Rovigo e ispirato ai valori democratici e antifascisti della nuova Italia⁷.

Un anno più tardi, in occasione della tradizionale 'Fiera d'ottobre' del 1949 Cesare Zancanaro avrà modo di presentarsi al pubblico rodigino con la sua prima personale di rami e ferri battuti, che verrà allestita nella piccola sala di cui all'epoca ancora disponeva il sindacato degli artisti in piazza Garibaldi. Tra le circa quaranta opere presentate dal maestro, fra le quali lo sbalzo intitolato *Mia nonna*, in una garbata recensione Giovanni Fante dichiarerà di aver particolarmente apprezzato il tratto e la forza emotiva di alcune dolci immagini della Madonna e del volto di Cristo⁸.

Nel frattempo, Cesare aveva ripreso la parallela attività in campo sportivo come allenatore della squa-

dra calcistica della "Pro Rovigo", mentre come maestro d'arte sarà incaricato di realizzare a sbalzo e cesello la targa per la "Mostra delle Rose" organizzata dal quotidiano "Il Gazzettino" nel maggio del 1950 a Rovigo⁹. In agosto ci sarà la sua apprezzata partecipazione con alcuni lavori a sbalzo alla mostra allestita nel suggestivo spazio della Vangadizza in occasione della quarta edizione della mostra-mercato di Badia Polesine.

La tragica alluvione del novembre del '51 spingerà il fratello Tono a calarsi nella realtà umana e sociale del Polesine, seguendo in modo diretto e appassionato gli eventi e registrandone i dolenti segni in una straordinaria serie di opere grafiche.

Nella primavera successiva quei lavori verranno esposti a Rovigo, dove lo stesso Tono farà una breve sortita per una conferenza sulla funzione dell'arte nella società contemporanea presso il neonato – ed effimero – circolo giovanile progressista intitolato ad Alberto Mario nel Palazzo I.N.A. del capoluogo polesano.

Quanto a Cesare, torneremo ad avere notizia di lui in occasione del lusinghiero invito ad esporre nella primavera del '52 alla 'XVI Mostra Internazionale dell'Artigianato' a Firenze, che si svolgerà dal 24 aprile al 15 maggio. Nel padiglione veneto faranno così bella mostra le più recenti creazioni del maestro, che aveva cominciato a dedicarsi alla produzione di vasi in ceramica negli stessi mesi in cui anche Tono iniziava a cimentarsi in tale lavorazione, in una appassionata sperimentazione di tecniche e di materiali che ne segnerà l'estro creativo nel corso di tutto il decennio.

Seguiranno per Cesare anni di silenzio espositivo: nel quotidiano lavoro didattico in officina e nei pomeriggi dedicati alla preparazione atletica di giovani calciatori e poi di rugbisti e pattinatori, Cesare andava maturando nuove esigenze espressive e una più autentica consapevolezza estetica e culturale del proprio operare.

Lo ritroviamo così all'inizio degli anni Sessanta come sensibile indagatore delle nuove potenzialità plastiche ed espressive della scultura 'astratta', sapientemente aggiornata sul meglio della produzione internazionale eppure ancorata ad un incancellabile gusto artigianale per opere di immediata comunicativa.

Il nevralgico punto di passaggio sarà segnato e documentato con chiarezza dalla personale che nel dicembre del 1960 gli verrà dedicata a Rovigo nel salone della Camera di Commercio a cura dell'Ente Provinciale del Turismo. In quella occasione lo stesso Tono dedicherà al fratello rimasto in provincia e dal quale lo separavano ormai sia le idee politiche che una concezione dell'arte assolutamente contrastante, alcune osservazioni quanto mai appropriate, che ci sembra utile riportare dal momento che costituiscono anche un 'inedito' nella vicenda critica che lo riguarda direttamente:

Il 'Maestro' Cesare Zancanaro a Rovigo è di casa, e lo è nel modo più semplice, naturale e da molti anni. Educatore e maestro, nella scuola come nello sport, dopo essere stato attivissimo atleta. E tuttavia, per quanto singolare sia la sua figura di educatore sportivo, di ben altra qualità e statura è la sua figura di maestro del ferro, di artista che nel ferro e in altri metalli, il rame soprattutto, ha saputo esprimere la parte più forte e originale della sua personalità. [...] Dopo anni di silenzio Zancanaro si presenta con questa personale – qualche pezzo vecchio di parecchi anni – ma soprat-



L'artista accanto all'opera "Sinfonia della Croce".

tutto con opere recenti e recentissime, usando ferro puro e semplice, rame, argento, oro, quasi sempre combinati in vario modo. È dal confronto fra i pochi 'pezzi', vecchi di anni, con le opere più recenti, che balza agli occhi, e in modo che direi sbalorditivo, il progresso tecnico artistico raggiunto da Zancanaro con questo complesso di opere. La sua produzione va dalle cose più piccole, *silhouettes* o ragni o piccoli oggetti da tavolo, fino ai 'gruppi' più fantastici ch'egli ricava con rara sensibilità dalla natura e dalla tradizione fuse insieme; fino a grandi piante ravvivate ora da bestiole ora da 'strane' foglie esotiche, che risultano tali grazie alla semplicità con cui lo Zancanaro, vecchio inventore, sa trattare il ferro e sa combinare il ferro con altri metalli per se stessi più caldi, più vivi. Ma una parola ancora va spesa per questa personale di Zancanaro. Ed è a proposito delle formelle in rame, dai rami così fantasticamente costellati di fauna marina in paesaggi marini anche più fantastici, vere e autentiche cineserie settecentesche anche se Zancanaro si è solo ovviamente preoccupato di creare autentici 'quadri'. Una tecnica raffinata e preziosa quanto libera e semplice: come nei migliori suoi ferri. Una mostra esemplare che testimonia decine di anni di passione e dedizione alla propria arte"¹⁰.

Particolarmente apprezzata in città risultò l'opera intitolata *Sinfonia della Croce*, dedicata alla memoria e alla fede religiosa del padre: nella sua ritmica e compatta sequenza di verticali sembra di cogliere l'eco di una partitura di musica informale, originalmente fusa con suggestioni medievali nel richiamarsi alla struttura dei grandi organi chiesastici e con inaspettate aperture a futuribili dimensioni spaziotemporali¹¹.

Nel frattempo la complementare e sempre viva passione per lo sport aveva spinto Cesare Zancanaro

a farsi pioniere e promotore nel capoluogo polesano del pattinaggio a rotelle, mettendo la perizia e l'inventiva tecnica ereditate dal padre al servizio della neonata squadra dello "Skating Club Don Bosco": realizzerà modelli di pattini leggerissimi e con ruote di legno, sarà progettista della pista in palladiana che verrà costruita in viale Trieste nel corso del '60 e per una dozzina d'anni curerà con i suoi consueti modi bruschi e militareschi la preparazione atletica dei giovani sportivi lungo la strada per Adria.

Saranno anni di esaltante e multiforme attività sia come sportivo, che come insegnante ed artista. Nel '61 presenterà alcuni lavori alla 'Bevilacqua-La Masa' al fianco di Bruna Rosa Beni ed Enrico Parnigotto, mentre l'anno successivo esporrà all'Università Popolare di Padova con l'amico Prudenziato, guadagnandosi l'apprezzamento soprattutto per opere quali *L'ultimo volo*, *Esplosione vulcanica* e *Tormento*, lette in chiave di romantica accensione e stilizzazione di spunti e temi presi dalla natura¹².

Otterrà poi il primo premio nel settore della scultura alla prima (e unica) "Mostra Triveneta" svoltasi a Rovigo nel '62. E ancora a Rovigo, che l'artista ormai dichiarava di sentire come la sua città, un anno più tardi avrà la possibilità di esporre i suoi lavori nella prestigiosa sede dell'"Accademia dei Concordi".

Il catalogo di questa nuova personale sarà curato da Umbro Apollonio, critico di sicuro spicco e competenza, all'epoca, nel campo della scultura e delle più avanzate ricerche plastiche, il quale così si esprimerà a proposito del talento e dei caratteri espressivi dell'artista:

"L'esercizio didattico spesso inaridisce le fonti creative non meno che la perizia tecnica acquisita si consuma nel virtuosismo. A Cesare Zancanaro è invece accaduto, dopo lunga pratica di insegnamento del ferro battuto e dopo essersi egregiamente abilitato all'esecuzione artigianale, di sentirsi spinto a sperimentare qualche ricerca meno usuale. Avvertì come una insoddisfazione per ciò che aveva compiuto e non esitò punto a cimentarsi in prove più ambiziose, in questo favorito anche dai suggerimenti che gli venivano dall'esperienza artistica contemporanea [...] Storia singolare, ancor di più per il suo vivere in provincia, lontano da diretti e continui confronti con i fermenti dei centri maggiori"¹³.

Che la strada imboccata coraggiosamente da Zancanaro, per quanto rischiosa, fosse quella giusta lo dimostrava, stando alle parole del critico, la bontà complessiva dei risultati da lui raggiunti, malgrado qualche comprensibile indecisione e squilibrio nel rapporto tra pratica d'officina e audaci sperimentazioni linguistiche.

In quegli stessi mesi la nuova poetica di Zancanaro troverà modo e occasione di concretizzarsi per la prima volta in un'opera pubblica per Rovigo: a testimoniare i nuovi orizzonti e le nuove urgenze estetiche della sua ricerca sarà la targa in onore di D'Annunzio per l'omonima piazza del capoluogo. Col dinamismo plastico delle sfreccianti linee-forza di sapore originalmente neo-futurista, Cesare Zancanaro si farà dunque artefice e pioniere in città delle ragioni dell'astrattismo nella monumentistica ufficiale¹⁴.

Nella sua città natale il maestro tornerà ad esporre nel corso del '63 in occasione della "XV Triennale", dove otterrà il primo premio assoluto con la peculiare concrezione di blocchetti di ferro delle sue *Visioni su Marte I*; in autunno parteciperà con il 'brutalismo'

formale di *Opera 1963-B (La Prora)* alla quinta edizione del Concorso Internazionale del Bronzetto nella Sala della Ragione¹⁵.

Alla primavera dell'anno successivo risale invece la personale alla "Vinciana" di via Manzoni a Milano, che sarà inaugurata da Carlo Carrà e riscuoterà discreto consenso da parte della stampa cittadina, soprattutto per le eccellenti doti da lui evidenziate nella fantasiosa e raffinata stilizzazione delle forme.

Nell'agosto del '65 le opere del maestro padovano approderanno alla galleria "Selene" e negli spazi urbani di Cortina d'Ampezzo, con efficaci e gradevoli risultati in quella che all'epoca si amava definire la fruizione estetica del prodotto artistico.

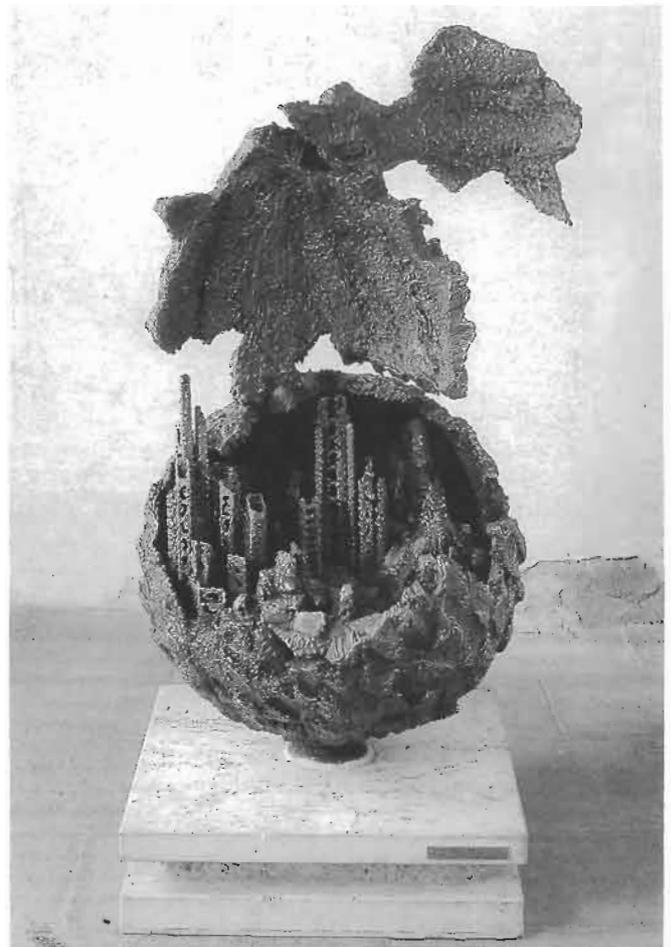
In parallelo con la realizzazione di lavori in piccolo formato, spesso con titoli densi di residui psicologico-narrativi o frutto di suggestioni derivate dalle imprese spaziali e cosmonautiche del tempo, dall'officina di Cesare Zancanaro nascevano anche opere più monumentali.

Per documentare e dare adeguato risalto alle diverse tipologie di manufatti, nel marzo del '66 verrà allestita a Rovigo una grande personale articolata in due sedi complementari: la galleria "Garofolo" ospiterà le opere di ridotte dimensioni, mentre quelle di mole maggiore troveranno suggestiva collocazione nell'atrio e nel giardino di Palazzo Venezia, sede del liceo musicale cittadino.

Nella *brochure* del catalogo troveranno posto i contributi critici e gli apprezzamenti di alcuni tra i migliori esponenti della scena artistica polesana quali Angelo Prudenziato, Edoardo Chendi e Vittorio Milan, oltre ad una affettuosa lettera di Giovanni Gatto al suo vecchio e memore alunno della "Selvatico".

Tra le opere esposte spiccavano le concrezioni metaforiche di *Contingenze coniugali* e l'ancor più complesso reticolo strutturale del *Tormento*, dove sembra che i blocchetti di ferro si impastino e si condensino fino ad assumere forme simili ad esuberanti 'rose del deserto'. Zancanaro dà avvio anche ad una mini-serie di sperimentazioni intitolate *Capricci nello spazio*, con un guizzare di ghirigori plastici più o meno elaborati e 'aleatori' nelle loro traiettorie, come una sorta di gioiosi scarabocchi o di vibranti traiettorie elettroniche. Particolarmente interessante poi, un'opera come *Forme e volumi nello spazio*, che pur nella genericità del titolo si pone come una nuova tappa della ricerca di Zancanaro nel campo della resa dinamica delle masse plastiche, che diventano aguzze e penetranti come frecce arcaico-futuriste e che pure si caricano di indugi esornativi nella lavorazione delle superfici a graticcio o negli strani ideogrammi di morbido e semplice *ductus*. Quanto alla sua immaginazione di un *Amore nello spazio*, in tale aggregato plastico i consueti blocchetti vengono a coagularsi intorno ad un nucleo centrale da cui spuntano due grandi cheli, in una sorta di ancestrale e allusiva amigdala dalla superficie scabra e finanche spugnosa.

Dopo la partecipazione alla "Collettiva Artisti Italiani Contemporanei" a Padova e a "La palette bleue" a Parigi, nell'estate del '67 Zancanaro esporrà le sue opere al Lido delle Nazioni, sulla riviera ferrarese. In quella occasione il catalogo della personale, che il maestro vorrà dedicare alla memoria della madre recentemente scomparsa, avrà la presentazione di Giuseppe Maria Pilo, che si soffermerà prioritaria-



Rottura del limite, 1970, ferro, cm 63x118x58.

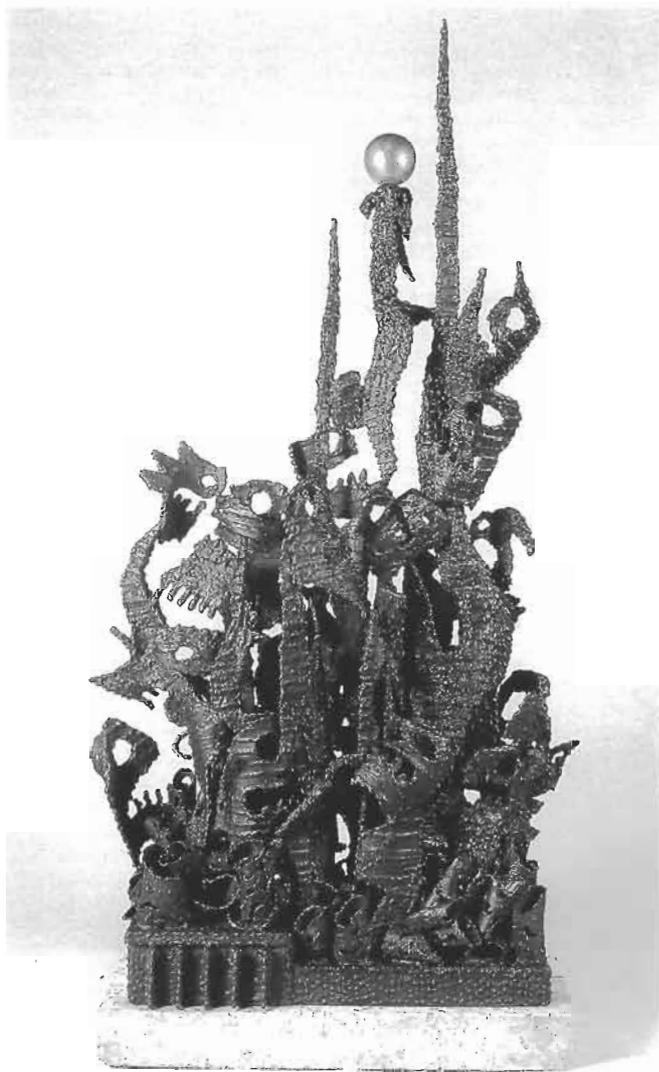
mente sulla particolare vicenda biografica di Zancanaro¹⁶.

Quanto alla vocazione artistica di Cesare Zancanaro e alla cifra più autentica del suo mondo poetico, Pilo ritiene di coglierne il senso in una stoica accettazione della durezza e del dolore propri della condizione umana, cui il maestro risponde con la fiducia in un possibile atto di "affrancamento dello spirito" grazie all'intelletto, all'affettività e alla sensibilità estetica, da cui trarrebbero ispirazione le sue opere più intense.

Tra la fine del decennio e l'inizio degli anni Settanta la vena creativa dello scontoso maestro continuerà a mostrarsi fresca e feconda, né mancheranno occasioni espositive in città quali Bologna, Padova, Rovigo, Riva del Garda, Ravenna e Firenze.

Le personalissime fantasmagorie cosmonautiche, nate sotto l'entusiasmante incalzare degli eventi nella corsa allo spazio combattuta dalle due superpotenze mondiali, continuano ad interessare e stimolare l'inventiva di Zancanaro: nel '70 realizza in ferro una *Donna lunare*, che nell'ottobre dell'anno successivo sarà accettata a Padova all'ottavo concorso nazionale dedicato al bronzetto e alla scultura in metallo di piccolo formato¹⁷. In quella stessa occasione, l'artista sarà presente nella Sala della Ragione anche con una bronzea *Maternità* che nelle sue morbide curve plastiche mostrava una diretta attenzione alla poetica di Henry Moore e alla ricerca formale di Jean Arp.

Cesare Zancanaro continuerà a muoversi tra incuriosizioni in un fluido e minaccioso mondo organico e



Corsa al potere, 1971 ca, ferro, 54x125x20.

improvvisi aperture su fantasie e suggestioni ispirate a mondi e ipotesi di vita extraterrestri, come dimostrano opere complementari in ferro quali *La piovra* e *Paesaggio lunare*, che il maestro presenterà nell'ottobre del '73 alla successiva edizione dell'importante rassegna-concorso di Padova¹⁸.

Nel frattempo aveva avuto l'opportunità di eseguire un monumento pubblico a tutto tondo: si tratterà dell'omaggio scultoreo *A Mario Battaglini* che verrà eretto nello stadio omonimo del capoluogo polesano in memoria del grande atleta del "Rugby Rovigo"¹⁹. Per rendere omaggio a 'Maci' Battaglini sicuramente non poteva esserci artista più adatto di Cesare Zancanaro, che oltre ad essere stato insieme con Daniele Lanzoni il pioniere del *rugby* in città, dei giocatori rossoblù era stato anni addietro anche preparatore atletico.

Il rischio sempre in agguato per uno scultore che si voglia cimentare con il tema sportivo è ben noto, come ampiamente dimostra la storia stessa della scultura italiana negli anni del fascismo, che della ideologia sportiva aveva fatto un pilastro della propaganda di regime. Spesso la rappresentazione plastica era caduta in un trito naturalismo o si era appigliata a banalizzazioni illustrative o a sterili formule classi-

cheggianti. Zancanaro riesce invece a conciliare i suoi ormai consolidati stilemi 'astratti' con l'elegante inserto descrittivo nella resa della palla ovale ai piedi delle linee-forza che sostanziano figurativamente lo slancio 'saettante' del rugbista. Offrendosi di realizzare gratuitamente l'opera, certamente un 'nostalgico' come Zancanaro deve aver trovato particolarmente entusiasmante e forse consolatoria la possibilità di cimentarsi, negli anni della contestazione e delle grandi tensioni politiche, nella elaborazione di una aggiornata celebrazione in scultura di un ideale di forza sportiva e di atletica dinamicità.

Pochi mesi più tardi, l'ormai anziano ma sempre vigoroso maestro, che nella figura e nel volto sembrava a qualcuno ricordare le fattezze di uno scontro condottiero verrocchiesco, spiazzerà quanti conoscevano ormai le caratteristiche della sua produzione artistica. Alla vigilia di Natale del '73, infatti, si aprirà presso l'"Accademia dei Concordi" una nuova e più ricca personale, nella quale il maestro esporrà anche alcuni originalissimi gioielli, che destarono ammirazione e qualche sconcerto per il carattere del tutto nuovo e inaspettato che Zancanaro aveva impresso alla sua ricerca e al suo lavoro con i metalli e il fuoco²⁰.

Vi fu nei contributi in catalogo chi li lesse come un omaggio personalissimo, inedito e sincero, alla donna e alla idea stessa di femminilità. La pittrice Gisella Bresghello scorgeva in quegli ibridi e fascinosi manufatti in ferro, perle e corallo rosso una forte tentazione rivolta alle donne, cui l'artista offriva gioielli assolutamente inconsueti, che fondavano il loro valore non su consuete preziosità di materiali né su scattate tipologie ornamentali, ma sulla 'aggressiva' maestria del suo artefice.

Al nevralgico ruolo svolto dalla *techne* presterà attenzione anche Flaminio De Poli, che nel suo contributo si soffermerà a descrivere l'officina del maestro²¹, riuscendo così a cogliere la sua più profonda motivazione affettiva nei confronti dell'aspra materia: una lettura implicitamente 'esistenzialista' dell'opera di Zancanaro, forse memore dell'analogo approccio critico che in quegli anni riguardava alcune delle ricerche materico-espressive di Alberto Burri. Al fondo dei lavori di Zancanaro, tuttavia, sembrava di poter cogliere un più 'ingenuo' e dichiarato senso di orrore per la realtà contemporanea, da lui intesa e rappresentata come un aspro e incessante fagocitarsi e straziarsi di masse e di forme a metà tra il biologico e il meccanico. A volte con una componente illustrativa e un fin troppo scoperto didascalismo: tale è il caso, ad esempio, della composizione intitolata *Come vedo il mondo*, nel suo groviglio violento di organismi in lotta tra loro, in una visione che sembra memore di forzature surrealiste o di feroci espressionismi picassiani.

Anche nel breve saggio redatto da Pilo viene suggerita una analogia chiave di lettura relativa all'autentica e drammatica forza ispiratrice della più recente e apparentemente diversa attività di Zancanaro 'gioielliere', che a dire del critico non si concede pause ludiche ma persegue con coerenza estetica e rigore etico la sua ricerca espressiva in quelle micro-sculture che sono i suoi monili²².

Con queste premesse e una sempre più cupa visione della società contemporanea, non stupisce affatto l'approdo di Zancanaro all'immaginario dantesco,

che segna per l'anziano maestro anche il recupero della figurazione, seppure in termini di lacerata stilizzazione di forme. Al '79 risale infatti *Il mondo dei suicidi* ispirato ai noti versi del tredicesimo canto dell'*Inferno* per la "Biennale Internazionale del Bronzetto dantesco" di Ravenna. Il tema di quella edizione era quanto mai congeniale alla fantasia e all'amaro disincanto del nostro artista: "L'*Inferno* di Dante e dell'uomo moderno". E a quel tema egli darà forma convincente, traducendo il girone dei dannati in una sorta di termitaio brulicante di forme plasticamente e dolorosamente raggrumate²³.

Nel corso degli ultimi anni di vita Cesare Zancanaro si dedicherà con nuovo fervore alla realizzazione di opere di carattere religioso, come nel caso dei due candelabri liturgici per la chiesa rodigina di San Bortolo. L'ultimo suo lavoro sarà particolarmente significativo per il contenuto affettivo e la valenza devozionale di cui l'artista vorrà caricarlo: si tratterà della *Lampada della Pace* espressamente realizzata per il Tempio della Rotonda, cui verrà donata come testimonianza di fede personale e come anelito ad un mondo riscattato dalla pace e dalla fratellanza fra i popoli. L'opera sarà inaugurata nel settembre del 1988. Poco più di un anno dopo, l'anziano maestro ormai infermo si spegnerà nella 'sua' Rovigo il 12 dicembre del 1989.

Nel decennale della sua scomparsa, gli eredi decideranno di donare la collezione di famiglia, forte di ben trentuno opere in ferro, alla Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, che con tale acquisizione per la prima volta avrà occasione di rivolgere il suo interesse e la sua cura ad opere di artisti contemporanei²⁴.

Dopo un opportuno restauro il cospicuo gruppo di opere, datato approssimativamente fra l'inizio degli anni Sessanta e i primi anni del successivo decennio, verrà presentato alla cittadinanza in una bella mostra all'"Accademia dei Concordi".

In anni più vicini, il Comune provvederà ad un necessario lavoro di restauro per il monumento a Mario Battaglini, nel trentennale della sua generosa realizzazione.



1) A. Nave, *Virgilio Milani e la scultura del Novecento nel Polesine*, Rovigo, Minelliana, 2004, pp. 210-216.

2) M. Gaddi, *Tono e il padre*, in V. Erlindo-M. Gaddi (a cura di), *Tono Zancanaro. Seminario di studi, centro culturale polivalente di Mirandola 28-29 novembre 1987*, Belluno, Nuovi Sentieri, 1988, pp. 45-46.

3) M. Gaddi, *Note biografiche su Tono militare, ricavate dalla corrispondenza conservata presso l'Archivio Storico Tono Zancanaro*, Padova, giugno 1997 (www.tono.com/ctzbiog.htm).

4) Lettera del 13 maggio 1926 (*ibid.*).

5) A. Prudenziato, in *Cesare Zancanaro scultore. Dal marzo 1966 alla Galleria Garofolo, Palazzo Venezia-Rovigo*, Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, [1966], pp. 7-8.

6) *Un maestro del ferro*, in "Il Gazzettino", ed. Rovigo, 14 dicembre 1948.

7) G. Fante, *Mostre d'Arte. Tono Zancanaro, ibid.*, 25 giugno 1948.

8) G. Fante, *Rami ed argenti dello sbalzatore Zancanaro, ibid.*, 3 novembre 1949.

9) La foto della targa è in "Il Gazzettino", ed. Rovigo, 17 maggio 1950.

10) T. Zancanaro, in *Cesare Zancanaro scultore*, cit. in 5, pp. 2-3.

11) L'opera fu molto ammirata da monsignor Agostino Partesani, amico ed estimatore di artisti, che così ne parlerà: "Non è possibile, entrando in una antica cattedrale gotica, non sentirsi trasportare dalla dominante sinfonia del verticalismo e non provare un tremore, d'origine, forse, ancestrale. Non è possibile non rimanere conquistati, osservando, dalla riva del mare, l'imperturbabilità di uno scoglio, assalito, con ritmo ossessivamente, dalla furia delle livide onde. [...] Questi due sentimenti, uniti e compenetrati, li provai quando, per la prima volta, apparve ai miei occhi attoniti questo 'gruppo' dal titolo suggestivo. Il lavoro non è solo un pezzo di 'virtuosismo' di uno che, alleatosi al fuoco, sa piegare, con braccio robusto e volontà adamantina, la materia 'dura'; ma è, soprattutto e prima di tutto, l'elevata realizzazione di un senso ammirato di amore verso colui che, padre e maestro, seppe forgiargli l'animo, rendere dolce e forte il cuore, tenace la volontà. Il devoto omaggio filiale sorse, spontaneo e impetuoso, alla lettura di una postuma 'pagina santa', in cui vide brillare improvvisamente tutta la sublime grandezza del padre" (*Cesare Zancanaro. XIV Mostra Personale, Hotel delle Nazioni, Lido delle Nazioni, Ferrara, dal 16 luglio al 16 agosto 1967*, Rovigo, I.P.A.G., 1967, p. 20).

12) R. Rizzo, *ibid.*, p. 12: "[...] Qui Zancanaro è impetuoso, fantasioso e battagliero, esuberante di mezzi e di temi, aggressivo diremo. Ma poi l'artista si placa, ed affida alla dura spessosità dell'acciaio, raffigurazioni di chiara elevazione lirica: le suore che vanno contro vento, povere e raccolte, sono creature di dolcezza e di semplicità carezzanti".

13) U. Apollonio, in *Cesare Zancanaro*, cit. in nota 11, p. 9.

14) L. Traniello, *Rovigo. Ritratto di una città*, Rovigo, Minelliana, 1988, p. 207.

15) *V Concorso Internazionale del bronzetto. Ottobre-novembre 1963; Padova - Sala della Ragione*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1963, p. 33 (num. cat. 124).

16) "Non è tanto inconsueto il caso di un artista che giunga nella piena maturità al conseguimento dei suoi mezzi espressivi; è piuttosto abbastanza singolare il fatto che vi pervenga attraverso la pratica quotidiana e severa del sodo 'mestiere' artigianale, integrata da decenni di esperienza didattica, e che ciò avvenga in provincia, lontano dalle seduzioni immediate e ricorrenti della moda, che vi giungono attutite e già come filtrate, capaci perciò di esercitare una sollecitazione attiva solo su una sensibilità particolarmente accorta" (G. M. Pilo in *Cesare Zancanaro*, cit. in nota 11, p. 5).

17) *VIII Concorso Nazionale del bronzetto. Ottobre 1971, Padova - Sala della Ragione*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1971.

18) *IX Concorso internazionale del bronzetto. Ottobre 1973, Padova - Sala della Ragione*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1973.

19) Una foto del monumento è reperibile in www.rugbyrovigo.it

20) *Accademia dei Concordi di Rovigo. Cesare Zancanaro gioielliere-scultore, dal 23 dicembre 1973 al 14 gennaio 1974*, Rovigo, I.P.A.G., [1974], s.i.p.

21) F. De Poli, *L'officina dell'artista, ibid.*

22) G.M. Pilo, *I gioielli di Zancanaro, ibid.* Noteremo, per inciso, che la strada imboccata da Zancanaro verrà percorsa in quegli anni anche da altri artisti, come documenta ampiamente la sezione dedicata alla "scultura come gioiello" nell'ambito della XI edizione della "Biennale Internazionale del Bronzetto", che si svolgerà a Padova nell'autunno del 1977. Nel catalogo dell'esposizione, in cui tuttavia non figura Cesare Zancanaro, ci sembra utile segnalare le considerazioni estetiche sul tema nell'introduzione curata da Lara Vinca Masini.

23) *IV Biennale Internazionale del Bronzetto dantesco. Mostra internazionale organizzata dal Centro Dantesco sul tema: L'Inferno di Dante e dell'uomo moderno, 27 maggio-30 ottobre 1979*, Santa Sofia di Romagna 1979.

24) www.fondazionecariparo.it/bilanci/bilancio.asp

BOLDINI

UN'EPOCA E IL SUO ARTISTA

SERGIA JESSI FERRO

Attraverso un'accurata selezione delle opere, esposte in questi mesi a palazzo Zabarella, è possibile ricostruire i principali momenti del lungo e articolato percorso artistico di questo geniale protagonista della pittura internazionale tra Otto e Novecento.

La Fondazione Palazzo Zabarella ha iniziato un'approfondita indagine sull'arte italiana dell'Ottocento e primo Novecento dimostrandosi esente da un certo provincialismo che induce a ritenere l'elaborazione del linguaggio contemporaneo esclusiva prerogativa di artisti stranieri. Il successo, arriso lo scorso anno alla mostra sui Macchiaioli con più di trecentomila presenze, ne è preciso indicatore.

Il 2005 apre con una grande retrospettiva dedicata a Boldini, maestro indiscusso dello charme femminile, demiurgo di un'icona di ferina bellezza non più raggiunta, simbolo di una "belle époque" che sarà anticipatrice della frantumazione dell'oggi.

Tutti conosciamo Boldini ed il suo straordinario successo in vita, per altro una vita lunga che non ha conosciuto soste nel lavoro. Nato a Ferrara nel 1842 e morto a Parigi nel 1931, egli ha traghettato la propria arte da un secolo all'altro rimanendo fedele ad uno stile che, pur nella naturale evoluzione, gli appartiene interamente e lo impone al tempo, tanto da divenire "moda". È uomo di grande fascino, non bello, Martelli lo definirà "gnomo... incantatore" e le caricature del tempo ne sono testimonianza. Tutto il mondo ambirà avere un ritratto, un dipinto d'interni o una veduta. Sembianze di donne, uomini, città, campagne sono icone senza tempo. Per questo artista tutto è "ritratto" in cui non si sa dove inizi il reale e dove concluda il suo incoercibile immaginario.

Malgrado ciò la critica del Novecento parla di superficialità. Gli rinfaccia di aver abbandonato la pennellata contenuta nella penetrante osservazione del vero e il fermo modellato di ascendenza macchiaiola, che ancora appare nel bellissimo dipinto "Ritratto di Generale Spagnolo", sostituendolo con sciabolate di colore decise e taglienti. Le stesse che in proseguo di tempo si scioglieranno, allungandosi e sovrapponendosi, sino a schiacciare come frustate o saettare a ventaglio aggrovigliandosi intorno a corpi sinuosi e volti di sfrontata beltà.

Vi è in lui una diabolica abilità scenica che tramuta la materia-carne in pura sensualità; nei volti le labbra si serrano a cuore, gli occhi sono scintillanti e insolenti, le narici si dilatano, le sopracciglia si inarcano nerissime

e veli, nastri, piume, rasi si espandono in un incontenibile turbinio svelando corpi che si offrono. Nasce una pennellata sprezzante, moschettiera, al servizio di una società elegante, spavalda, altezzosa.

Forse la causa di una critica tanto impietosa è legata al rifiuto di quella società, oppure, più banalmente, quella strabocchevole quantità di donne bellissime che avevano attraversato e spesso sostato nella sua vita (era definito un satiro dagli amici-nemici) aveva finito per suscitare in ambito maschile un'inconsapevole gelosia e senso di fastidio che poteva essere sfogato solo negando la sua opera.

La mostra, ripercorrendo i passaggi della sua creatività, renderà certamente possibile una rilettura più oggettiva. Boldini è figlio d'arte, il padre Antonio originario di Spoleto era pittore ritrattista e restauratore. Nel 1862, ricevuta una piccola eredità, l'artista si trasferisce a Firenze dove ben presto è attratto dagli irrequieti frequentatori del caffè Michelangelo ed aderisce al gruppo macchiaiolo. Nel 1871, dopo alcuni viaggi, si stabilisce definitivamente a Parigi. La città è un polo d'attrazione irresistibile per gli artisti di tutto il mondo e per Boldini è una predestinazione non tanto per la mondanità e il costume libero ma perché nell'immaginario sensuale è il luogo unico, irripetibile, dove tutto è possibile, dove ogni flusso di energie si incontra, scontra, compenetra in un artificio di concavi e convessi, di forze centripete e centrifughe. Tutto brulica nelle strade, si pensi agli sfondamenti del barone Haussmann che cambiano totalmente il volto della città. Qui è il pulsare della vita, Boldini a questa s'abbandona.

Negli anni '80 approderà a una forma personalissima di pittura carica di fisicità aggressiva e carnale in cui la preoccupazione del "finito" viene sostituita da un ductus pittorico sempre più eccitato fino all'implosione. Si potrebbe parlare di Boldini come precursore di Boccioni o della gestualità della "action painting" ma in lui non vi sono né agganci alle teorie bergsoniane né la liberazione di un inconscio incontrollato. Ogni sua opera viene da un lontano sapere e sentire, è frutto di concentrazione e porta in sé un valore di durata che Boldini ha saputo consegnare alla storia.

L'esposizione di Palazzo Zabarella, che ha durata dal 15 gennaio al 29 maggio, è sicuramente la più ampia

tenuta in Italia in tempi recenti e presenta 112 opere provenienti da prestigiose collezioni private europee ed americane e dai maggiori musei: Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Capodimonte a Napoli, Musée d'Orsay di Parigi, Metropolitan Museum di New York, Philadelphia Museum. È stata voluta con determinazione da Federico Bano e curata con taglio innovativo da Francesca Dini, Fernando Mazzocca e Carlo Sisi. Vede tra i promotori il Comune e la Provincia di Padova, gode della collaborazione del Museo G. Boldini di Ferrara e della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze. Si snoda in sette sezioni.

La prima riguarda "L'immagine dell'artista e dell'atelier". Gli autoritratti lo mostrano, giovane elegante con gli amici macchiaioli, partecipe della buona società del tempo oppure conscio del suo valore nell'autoritratto di Montorsoli (1892) richiestogli dalla Galleria degli Uffizi; infine in vecchiaia dove lo sguardo è ancor quello di un indomito rapace. Altrettanto rivelatori sono i ritratti "in ambiente" degli amici e lo studio-abitazione in Boulevard Berthier.

La seconda sezione riguarda gli anni fiorentini dal 1864 al 1871 e l'esperienza della "macchia". Di qualità i piccoli ritratti d'interno dove Boldini sostiene che il personaggio deve essere ripreso nel proprio quotidiano e non su anonimi fondi snaturanti.

"Parigi e la Maison Goupil" è il tema della terza sezione. Parigi vista come luogo di libertà, d'avventura, dove le mode si creano, vero centro dello chic. Qui egli deciderà di vivere per sempre e con innata capacità mercantile sceglierà la casa di vendite Goupil, accettando i dettami di tendenza. Nascono una serie di deliziosi quadretti di genere in costume settecentesco. È una pittura charmante dalla pennellata minuta e virgolata con colori brillanti.



Giovanni Boldini, Autoritratto (1892).



Giovanni Boldini, Ritratto di signora (1918).

L'artista era un melomane, possedeva un pianoforte usato dallo stesso Verdi durante i tempi di posa per i due ritratti eseguiti nel 1886. La musica è al centro della quarta sezione come movimento, coinvolgimento dei sensi e rapporto d'amicizia con i compositori d'allora. Il pastello del volto di Verdi, malgrado il musicista lo considerasse uno scherzo, è in assoluto testimonianza di un'epoca.

La quinta sezione ha come perno il legame di Boldini con Venezia, luogo dell'anima dove la realtà vive del proprio riflesso, dove è possibile confrontarsi con la grande pittura del passato e incontrare un'umanità che vive come esaltazione la propria decadenza.

Le due sezioni finali sono dedicate al ritratto. Giganteggiano i pastelli in cui una luce irridiscente smaterializza i corpi trasformandoli in sensuali visioni. È l'eterno femminile che si svela in tutta la sua seduzione, sono donne cigno, farfalla, pavone e la vibrazione cromatica che le accarezza è sigillo del sogno di un artista che per tutta la vita ha rincorso un ideale di bellezza.

□



PAROLE PADOVANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

CA'LA. Ad Anguillara (gentile informazione di Claudia Dal Checco) è un "terreno in pendenza" (in un argine, per esempio), che si può tanto discendere, che salire: "vao su pa 'la ca'la". - Da *calare* "scendere giù" (*calà* o *calada* nella Bassa Padovana; Zanin). La contraddizione degli opposti significati, propria anche della *calà* del Polesine (*andar zó da la calà* e *andar su da la calà*; Beggio) si spiega con la perdita, nella coscienza del parlante, del nesso etimologico, sul quale ha preso il sopravvento l'aspetto geomorfologico.

CAO DE SUCARA. Anche *cao de z(h)ucàro*, propriamente "viticcio di zucca", che entra in qualche particolare modo di dire: *girare come un cao de sucara* "avere scarsa esperienza di viaggi" (Gattolin); per Zanin: *girare come el cao de zucàro, l'è indriò co fà el cao del zhucaro* "è poco intelligente" (Zanin, il cui dizionario è intitolato proprio *El cao del zhucaro*). - Il primo modo allude al modestissimo giro del viticcio di zucca, il secondo alla sua posizione, parallela ad altri paragoni del tipo: *èssare indriò, come 'la coa del can* o *'la coa del musso* o *'la coa del porsèo* (o *del mascio*).

CIÒPA (DE PAN). Oggi è comunemente intesa come un singolo "pane", ma è ancora nella memoria di molti il tempo, quando *ciòpa* era una "coppia di pani": "La forma pi' usuale del pan jera la ciopa, formà de du panini tacà insieme" (Montagnana; Lazzarin). Lo confermano tanto gli antichi vocabolari dialettali (*ciopa* "coppia di pani"), quanto un proverbio raccolto a Boion: "Tanto fa ciopa che do paneti" (Donolato-Sanavia). - Detto questo, si capisce come ci sia accordo fra studiosi per far risalire il nome al latino parlato **cloppa* per il classico *copula* "coppia".

COESSÌN. Nell'alto padovano è il "cotichino" (a Galliera: *coessin* o *museto*, Bareggi), nel vicentino *coezzin*. - Da un latino parlato **cuticea* "pelle, cotenna" (Prati), da cui a Galliera *coessa* "cotica" (Bareggi).

ÈRNO. A S. Giorgio in Bosco vale, secondo Zorzi, "anitra": "suando fa on erno". In realtà, come l'*arno* raccolto a Teolo nel 1921 per l'atlante linguistico italo-svizzero, dovrebbe trattarsi del "maschio dell'anitra". - Maschile di *arna*, variante abbastanza diffusa di *arena* "anitra", dal latino parlato **anata*, per il classico *anas*, con inserimento di *r*, comune, oltre che all'italiano, anche a molti suoi dialetti. In quanto all'iniziale *e-* per *a-* è, in particolari posizioni, fenomeno sporadico attestato anche altrove. In pavano *elto* per *alto* è usato dal Ruzante.

NETARE I CUCI. Secondo la precisa informatrice Claudia Dal Checco, ad Anguillara significa "utilizzare gli ultimi avanzi di cibo ancora conservati in dispensa o nel frigorifero". - La locuzione, di cui non abbiamo trovato alcun riscontro, è molto probabilmente il risultato di uno sviluppo metaforico dell'azione di ripulire la cuccia o anche il letto o il giaciglio, che è il significato preciso di *cucio* in Polesine (Beggio).

PÉTA. A Brugine (inchiesta dell'atlante linguistico italiano del 1927), come nella Bassa Padovana, è la "crocchia di capelli appiattiti sulla nuca delle donne e appuntati da forcine" (Zanin). La voce, come il costume dell'acconciatura, era molto diffusa a Venezia nel Settecento, anche se Manlio Dazzi ne ha dato via via interpretazioni diverse. - Dal verbo *petare*, che, tra i molti altri significati, ha anche quello di "attaccare" una cosa ad un'altra.

SAONÈA. Nei Colli Euganei e nella Bassa Padovana è l' "umore sudaticcio soprattutto dei cavalli accaldati" (Zanin), che assume l'aspetto di uno strato bianchiccio e schiumoso: "el fa 'la saonèa".

Sembra che a Lendinara la parola sia diventata, certo per influsso di altra parola sovrapposta, *s' cionèa*, sempre con i significati

"arrossamento della pelle per troppo calore" e "bava dei cavalli sudati". - Per andare all'origine del termine, noto anche nel Vicentino e, nella variante *saonèla*, nel Polesine e nel Veronese, basta risalire al suo significato proprio, che è "schiuma", specie del sapone (*saón*).

SCHEOLARE. A Casale di Scodosia è "schiamazzare" e si dice soprattutto delle oche ("La Dele stamatina la ga assà le soe [oche] senza magnare e le xe là che schèola drènto del portelo del serajo come par reclamare", Zorzan). - Il verbo, proprio anche del veronese, è un cosiddetto delocutivo, derivato, cioè, da una formula, come "emettere il grido *chèo, chèo*", che è il verso onomatopeico convenzionalmente attribuito alle oche.

TOMAREO. A S. Giorgio in Bosco era una sorta di "carretto": "co'e vache a man, tacae soto 'l tomarèo, indove che ghe jera 'a grapa" (Zanin), corrispondente al *tomare(1)0* "carro a due ruote" e "carro agricolo senza sponde per trasportare attrezzi" del veronese (Rigobello), noto anche al milanese (*tomarell*) e al pavese (*tumaré*). - Le varianti piemontesi (*tombarel*) e liguri (*tumbarelo*) per "carretto col piano ribaltabile" ci indirizzano verso il francese antico *tomberel* e il provenzale *tombarel*, derivati dal verbo *tomber* "cadere" con riferimento al piano che si inclina (Pellegrini-Marcato).

VEJADA. Nel padovano settentrionale è lo "scampanio" (a San Giorgio in Bosco: "inte sta jornada / de vejade, àleluia, e auguri pro-forma", Zorzi), la "veglia in terzo" (sempre a San Giorgio in Bosco: "i primi boti dea vejada", Zorzi, che ha raccolto anche la testimonianza di un anziano del paese: "Na roba però jera tanto mejo de desso: 'a vejada. Gustin Canpanaro e so sorèa sonava de chee vejade da restare imagai scoltarli. Desso 'l prete ghe da coatro sbatociade pa paura che 'e se consuma"). - Da *veja* "vigilia" (Patriarchi). Sia l'ultimo esempio, che si riferisce ai primi rintocchi della campana nella vigilia della sagra, sia l'esplicita informazione di Gisla Franceschetto ("Il suono delle campane (*vejada*) annunciava ai fedeli la festa fin dalla vigilia"), ci assicurano la corrispondenza formale con l'italiano *vegliata* dai significati diversi: "notte trascorsa partecipando a una veglia", "risveglio dal sonno", "segnale che invita a destarsi".

Rinvii bibliografici:

- L. Bareggi, *Galliera d'altri tempi*, Cittadella, 1985.
G. Beggio, *Vocabolario polesano*, Vicenza, 1995.
M. Dazzi (a cura), *Il fiore della lirica veneziana. Il Seicento e Settecento*, Venezia, 1956.
R. Donolato - G. Sanavia, *L'antica pianta. Vocabolario, Frasi idiomatiche, Proverbi della nostra gente*, Bojon, 1988.
G. Franceschetto, *La società rurale arcaica di Cittadella e Camposampiero*, Roma, 1977.
P. Gattolin, *I porteghi dea Bassa ai nostri tempi*, Casalserugo, 2004.
M. Lazzarin, *La terra, la vita, le stagioni*, Montagnana, 1981.
G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano - padovano*, Padova, 1775.
G. B. Pellegrini - C. Marcato, *Terminologia agricola friulana*, Udine, 1988 e 1992.
G. Rigobello, *Lessico dei dialetti del territorio veronese*, Verona, 1998.
G. e M. Zanin, *El cao del zhucàro*, Stanghella, 1997.
A. Zorzan, *Jènte de Casale*, Conselve, 1988.
A.L. Zorzi, *Vecchio Novecento a San Giorgio in Bosco*. Ricerca eseguita dagli alunni di terza e prima media Sez. C, San Giorgio in Bosco, 2002-03 (inedita).
A.L. Zorzi, *Il Testamento sterile - El Testamento sterpo*, Monselice, 2004.

ANTICHI EDIFICI PADOVANI

a cura di Andrea Calore

PALAZZETTO BARDI

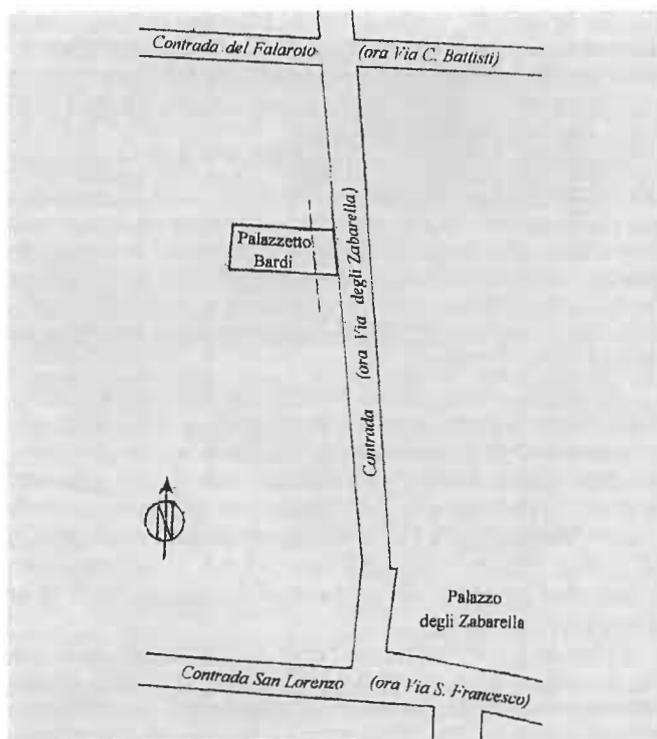
“Il re d’Inghilterra non paga”. Con questa breve frase, scandita ad alta voce verso la metà del Trecento per le contrade di Firenze, il popolo si divertiva a dileggiare le famiglie degli Acciaiuoli, dei Peruzzi e dei Bardi per la mancata riscossione dell’ingente prestito da essi concesso con troppa fiducia a Edoardo III, già invischiato nella guerra contro la Francia, che per la sua lunghezza alla fine (1453 ca.) sarà chiamata “dei Cent’anni”.

Mentre le prime due famiglie riuscirono faticosamente a limitare i danni subiti, per i Bardi questo rovescio economico diede inizio al crollo della larga importanza che godevano non solo nella città toscana ma in Europa.

La loro affermazione era cominciata nei primi anni del Duecento e aveva registrato un continuo sviluppo per quasi un secolo e mezzo. In tale arco di tempo infatti gli stessi, assai abili e accorti, erano riusciti ad introdursi e in seguito a consolidarsi nel campo mercantile fiorentino con un’attività volta sia al prestito e al cambio del danaro, sia a varie operazioni commerciali. Per far ciò disponevano non solo di un adeguato banco nel capoluogo regionale toscano, ma si erano allargati in diversi importanti siti (Costantinopoli, Cipro, Maiorca, Londra, Marsiglia, Rodi, Siviglia, Barcellona, Bruges,



1. Edificio di via degli Zabarella, n. 27-29, già Palazzetto Bardi (foto V. Noaro).



2. Planimetria della zona dell’attuale via degli Zabarella, ove sorge il Palazzetto Bardi.

Parigi e in altre località anche extraeuropee), riscuotendo la fiducia di papi e di regnanti¹.

I Bardi erano inoltre impegnati con alcuni familiari nel campo politico e militare. Fra questi si possono ricordare ad esempio Giacomo e i suoi più diretti discendenti, che dalla metà del Duecento fin oltre quella del secolo successivo furono consoli, ambasciatori, capitani dell’esercito e priori di Firenze, e podestà in altri centri urbani².

Appartenente ad un ramo del casato, che ricoprì varie volte quest’ultima carica, fu Rainiero (detto Nerio), cavaliere, capo di parte guelfa. Egli “dopo essere cresciuto con incarichi di forte sapore “zonale” (a S. Miniato, a S. Geminiano, a Volterra, a Gubbio, a Città di Castello)”³ – e dopo che nel 1278, assieme al consanguineo Giovanni, ebbe contatti col cardinale Latino Malebranca, incaricato dal papa Nicolò III a preparare l’incontro di pacificazione fra i ghibellini e i guelfi fiorentini⁴ – nel 1291 e nel 1293 fu podestà e vicario di Modena, allora in mano ad Obizzo d’Este. Poi ancora nel 1293 podestà di Brescia, e nel 1296 di Lodi⁵. Infine per tutto il secondo semestre del 1299 ricoprì la medesima carica a Padova⁶.

Ciò avvenne al termine di un periodo quasi ventennale nel quale tale mandato podestarile era stato spesso svolto nella città antenorea da fiorentini. Nello stesso lasso di tempo, per amichevole reciprocità, i palazzi pubblici del capoluogo toscano furono “frequentati da difensori delle arti, capitani del popolo e podestà padovani”⁷.

A quanto risulta Rainiero Bardi governò Padova con mano ferma, emanando anche una inflessibile legge contro taluni frodatori che, per sottrarsi alle tassazioni comunali vigenti vestivano l’abito di istituzioni religiose. Costoro furono da lui assoggettati a tutte le normali contribuzioni fiscali⁸. In quel tempo essa viveva in un grande clima di floridezza economica, frutto della ricostituita vita comunale, dopo la cacciata avvenuta nel 1256 del governo ezzeliniano. Segno di tale benessere è stata la fioritura nella sua area urbana di numerosi edifici pubblici e privati. Fra questi ultimi uno ne fu eretto anche da Rainiero Bardi – forse alla fine del suo mandato – ed esiste ancora situato ai n. 27-29 di via degli Zabarella (fig.

1), fra le antiche contrade di S. Lorenzo (attuale via S. Francesco) e del Falaroto (attuale via C. Battisti) (fig. 2)⁹. Si tratta di un fabbricato sviluppato su tre piani, tutto di muratura, il quale in origine ben poteva distinguersi tra tanti altri costruiti con legname.

Malgrado alcuni sconvolgimenti subiti, soprattutto all'inizio del Cinquecento, offre al presente la possibilità, di "leggere" la sua facciata primitiva di tipico stile romanico, che al piano inferiore presenta il fronte del portico composto da due fornici (luce m 2,91-3,03) con archi semicircolari formati con mattoni ben disposti "a coltello" e "in foglio" poggianti su tre pilastri rettangolari (alti ca. m 2,75).

Al primo piano, verso sinistra, si scorgono invece i resti di uno stipite e parte di un arco a tutto sesto che costituivano una finestra (fig. 3). Data la sua posizione, in asse con il fornice del portico sottostante, tale foro induce a pensare che, in posizione simmetrica, nella parete situata sopra l'arco di destra ne esistesse un'altra di forma eguale. Purtroppo ora ciò non è riscontrabile a causa dell'apertura, nei primi anni del secolo XVI, di un finestrato (v. fig. 1).

Oltre ai già ricordati elementi architettonici la facciata, di originario, conserva, al secondo piano sulla destra, due mensole di pietra poste alla distanza – in verticale – di circa m 1,70. La mensola superiore si presenta forata perpendicolarmente e questo fa supporre che servisse per trattenere un'asta (di sconosciuta funzione) che trovava sostegno sulla mensola sottostante¹⁰.

Ma la cosa che suscita maggior interesse, poiché stabilisce che fu appunto Rainiero Bardi il promotore della costruzione del palazzetto in oggetto, è la targa lapidea infissa nella mezzeria della facciata, a circa un metro e mezzo più in alto dalla sommità del pilastro centrale (fig. 4).

In essa a leggero rilievo sono scolpiti tre stemmi – bene individuati dall'attento studioso Franco Benucci¹¹ – di cui il centrale raffigura la croce simbolo del Comune di Padova, mentre gli altri due posti ai fianchi, con cinque losanghe messe in banda, rappresentano l'arma del casato Bardi¹².

La disposizione in tal maniera degli stemmi era tipica a Padova nel Due-Trecento per indicare i personaggi che nella città avevano occupato, o occupavano ancora, prestigiose cariche pubbliche, specie i podestà. Così come ad esempio viene testimoniato dalla lastra di pietra posta nella "Tomba di Antenore" riguardante il fiorentino Oliviero de' Cerchi che diresse il Comune nel 1283¹³.



3. Resti di una finestra romanica nella facciata del Palazzetto Bardi di via degli Zabarella, n. 27-29. (foto V. Noaro).



4. Lastra lapidea con gli stemmi della famiglia Bardi che contornano quello del Comune di Padova (foto V. Noaro).

La costruzione del palazzetto, decisa dal Bardi certamente con un non lieve impegno finanziario, induce a congetturare che egli avesse qualche specifico motivo di partecipazione alla vita padovana che comportava la sua presenza in loco, magari saltuaria, protrattasi per qualche tempo dopo la fine della podesteria. Questo soggiorno (date le ristrette vicinanze cronologiche) potrebbe avergli dato l'occasione di reincontrare nel 1302 il suo concittadino Giotto impegnato in opere pittoriche al Santo e, fra il 1302 e il 1305, nella magnifica decorazione della Cappella della Vergine Annunciata all'Arena per conto di Enrico Scrovegni; nonché Dante Alighieri, se – come alcuni studiosi ritengono – il poeta in quegli anni visitò Padova¹⁴.

□

1) M. Vannucci, *Le grandi famiglie di Firenze*, Roma 1983, pp. 11-12, 59-62, 329, 332.

2) *Emporio Universale delle Famiglie. Fatica di Girolamo Alessandro Capellari vicentino*, Ms. sec. XIX, f. 223r, B.P. 1/176, Biblioteca Civica di Padova.

3) S. Bortolami, *Politica e cultura nell'import-export del personale itinerante di governo dell'Italia medioevale: Il caso di Padova comunale*, in: *Podestà dell'Italia comunale*, P. I, Roma 2000, p. 235.

4) *Emporio Universale*, op. cit., p. 223r; B. Barbadoro, Voce: Malebranca, Latino, "Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti", vol. XXII, Roma 1934, p. 4.

5) Bortolami, *Politica e cultura*, op. cit., p. 235.

6) A. Gloria, *Degli illustri Italiani che avanti la denominazione carrarese furono Podestà in Padova. Serie cronologica provata coi documenti*. Padova 1859, p. 28.

7) Bortolami, *Politica e cultura*, op. cit., p. 235.

8) G. Gennari, *Annali della città di Padova*, P. III, *Dall'anno 1256 fino all'anno 1318*, Bassano 1859, p. 83.

9) Rimane sconosciuta la denominazione medioevale del tratto di contrada, sul quale prospetta il palazzetto Bardi.

10) Un elemento costruttivo di edilizia medioevale del fabbricato, meritevole di essere segnalato, è il soffitto-solaio in legno del sottoportico che – seppur rimaneggiato nel '500 – evidenzia una orditura di travi collocate ad interassi regolari, le cui testate appoggiano su una trave (dial. "dormiente") posta in parallelo alle arcate; tale trave a sua volta trova sostegno su quattro mensole di trachite. Tutto ciò veniva normalmente fatto per evitare pericolosi incastri sopra la sommità delle ghiera degli archi.

11) F. Benucci, *Il porto del sale al Portello vecchio e i Templari a Padova*, Padova 2002, p. 9.

12) G.B. Di Crollalanza, *Dizionario Storico-Blasonico delle Famiglie nobili Italiane estinte e fiorenti*, I, Pisa 1886, p. 94, voce "Bardi".

13) Gloria, *Degli illustri Italiani*, op. cit., p. 25.

14) F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Milano 2001, p. 128. Va ricordato che, tra il 1328 e il 1330, Giotto eseguì a Firenze per i Bardi gli affreschi della Cappella omonima posta nella chiesa di S. Croce (Ivi, p. 337. A. Simioni, *Storia di Padova dalle origini alla fine del secolo XVIII*, Padova 1968, p. 452); inoltre che un appartenente allo stesso casato, cioè Simone Bardi, fu marito di Beatrice Portinari, ispiratrice di Dante Alighieri (A. d'Addario, "Enciclopedia Dantesca", Roma 1970, pp. 519-520).

PADOVA, CARA SIGNORA...



È VERO CHE IL SINDACO AVEVA PROMESSO
DI SISTEMARE LE RIVIERE, MA NON
OSAVO SPERARE CHE SI ARRIVASSE A TANTO...

BIBLIOTECA

ROLANDINO VITA E MORTE DI EZZELINO DA ROMANO

a cura di Flavio Fiorese,
Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, Milano
2004, pp. 665.

Si deve salutare con grande piacere la prima traduzione italiana, a cura di Flavio Fiorese, della *Cronica* di Rolandino di Balaiardo, notaio di Padova e insegnante presso lo Studio della sua città. È così finalmente a disposizione dello studioso e del lettore comune uno strumento fondamentale per conoscere le vicende storiche della Padova del XIII secolo e in particolare la figura che in questa opera storica campeggia, Ezzelino III da Romano, la "facella / che fece a la contrada un grande assalto" come dice Dante in *Paradiso*, IX. Flavio Fiorese, che vive e insegna a Bassano del Grappa, ripropone qui il

testo stabilito da A. Bonari all'inizio del Novecento "con qualche lieve ritocco alla punteggiatura e all'uso delle maiuscole", ma "senza una consultazione sistematica dei manoscritti", di cui peraltro lo studioso ritiene meritevole un ulteriore esame. Ne risulta un apparato critico negativo molto scarno. Il lavoro del Fiorese si fa apprezzare soprattutto per una traduzione accurata, che rende la lingua dello storico medievale in un italiano scorrevole e godibile, ma mai banale o, peggio, ricalcato sul latino. Le note sono essenzialmente esplicative dell'identità dei moltissimi personaggi citati e delle località indicate, necessarie soprattutto per un lettore non veneto o ancor di più non padovano. Proprio questa bella traduzione mette in piena luce la ricchezza e la complessità dell'opera di Rolandino, che anche per questa via può acquisire quello statuto, che ancora le manca, di libro fondamentale per comprendere un'epoca, di "classico". Per questo motivo, allora, e in relazione anche al prestigio della collana in cui l'opera appare, l'Introduzione del Fiorese, che pure è chiara e sufficiente per avvicinarsi alla *Cronica*, avrebbe potuto essere più ricca e problematica, per

affrontare con efficacia molti snodi interpretativi che caratterizzano le pagine dello storico padovano, primo fra tutti la valutazione della figura di Ezzelino III su cui, a ben vedere, si sospende il giudizio.

Rolandino prende avvio dalla descrizione delle più importanti famiglie della *Marcha* trevigiana, che allora comprendeva quasi tutto il Veneto e che aveva al suo centro la città di Padova. All'inizio del XIII secolo il territorio veneto viene scosso dalla rivalità che insorge soprattutto tra le famiglie dei da Romano e dei Camposampiero per una donna contesa, secondo un modello che rinvia all'*Iliade* e che non è estraneo alla letteratura cortese dell'epoca. Ma la cronaca, superando questa prospettiva municipalistica, allarga progressivamente i propri orizzonti, coinvolgendo prima tutte le città venete, poi anche alcune lombarde, infine inserendo il racconto delle imprese di Ezzelino nel contesto più generale della politica ghibellina italiana con la presenza dell'imperatore Federico II di Svevia. L'indagine storiografica di Rolandino, infatti, sembra muoversi su due livelli diversi che spesso si intrecciano: da un lato lo storico padovano è particolarmente attento alle vicende della sua città e dei suoi maggiori concittadini, tanto che la *Cronica*, da questo punto di vista, può quasi considerarsi una ricostruzione annalistica della storia di Padova (con l'indicazione dei vari podestà, delle guerre intraprese e delle decisioni politiche più rilevanti); dall'altro lato Rolandino comprende bene come queste vicende locali acquistino il loro senso pieno solo se connesse alle più ampie dinamiche storiche del suo tempo. Al centro di questo complesso intreccio sta l'enigmatica figura di Ezzelino, "insaciabilis

basiliscus", come lo chiama Rolandino, condottiero violento e spregiudicato, politico tirannico, crudele e infido, ma anche uomo coraggioso e altero. Ezzelino è bensì animato da un intensissimo senso del prestigio familiare che lo spinge a vendicare qualsiasi affronto al proprio onore nobiliare, ma le sue scelte sembrano presupporre un disegno più ampio in vista della realizzazione di un forte potere unitario che si sovrapponga alle autonomie comunali. Al cronista medievale non si può certo chiedere di risolvere questa antinomia: d'altro canto l'analisi delle vicende storiche si spezza spesso nel resoconto minuto. Avrebbe potuto rispondere a questo quesito lo studioso moderno dell'opera di Rolandino, ma l'Introduzione, come si diceva, è su questo punto un po' reticente. Eppure tracce da seguire per la ricostruzione del pensiero ezzeliniano non mancano nel racconto di Rolandino. In particolare può essere una buona partenza la lettera di Ezzelino a Federico II (IV, 7), sebbene probabilmente abbia subito interventi da parte dello storico. In questa missiva il da Romano dichiara di agire per la grandezza dell'impero, unico strumento con cui condurre "ad portum salutis" ("al porto della salvezza") il suo tempo e "assicurare la giustizia sulla terra".

L'arte di Rolandino tocca il suo vertice quando trasforma Ezzelino in un essere diabolico, peggiore del faraone, di Nerone, Annibale, Busiride, Silla o Erode (VII, 13), capace di torturare e uccidere poveri bambini (VI, 17), circondato da uomini abietti come il terribile, spietato, avido, spergiuro e pusillanime Ansedisio, podestà di Padova durante la tirannia ezzeliniana. La coraggiosa morte di Ezzelino, se non può riscattare la sua figura dalla condanna morale, almeno la avvolge di un'aura di grandezza tragica.

Lo spirito che guida Rolandino nella narrazione delle vicende storiche è quello del giudizio moraleggiante. Ciò emerge non solamente nella conclusione della *Cronica*, in cui il notaio padovano ammonisce a non confidare nella grandezza e nella solidità delle opere umane perché "l'alta e sublime quercia è abbattuta con maggior schianto della tenue stoppa", ma anche quando, di fronte alla violenza brutale dei tempi presenti, esprime la sua nostalgia per le "bone werre" (buone guerre)



dei tempi passati della antica cavalleria.

Segnaliamo, infine, quelli che riteniamo essere errori testuali: p. 12, riga 10: *parva* per *parvam*; p. 94, X, riga 5: *miseruut* per *miserunt*; p. 122, II, riga 7: *domprus* per *dompnus*.

MIRCO ZAGO

LORENZO TOMASIN TESTI PADOVANI DEL TRECENTO

Esedra editrice, Padova 2004, pp. 368.

Cinquanta testi padovani di carattere pratico (inventari, atti giuridici, note di conti, stralci di testimonianze), che coprono un periodo che va dagli anni trenta agli anni ottanta del XIV secolo, arrivando quindi a ridosso delle più antiche testimonianze di volgare padovano finora studiate, ossia *El libro' agregà de Serapiom* (il cosiddetto *Erbario Carrarese*) e la *Bibbia istoriata padovana*, entrambi risalenti all'ultimo scorcio dello stesso secolo. Questa raccolta, che Lorenzo Tomasin ha trascritto criticamente, rigorosamente commentato dal punto di vista linguistico e completato con un glossario e un indice onomastico e topografico, diventa immediatamente un punto di riferimento importante per la storia del volgare padovano, non solo in quanto testimonianza della sua più antica fase sufficientemente documentata, ma anche perché evidenzia quanto il padovano di città, nel trascorrere del Trecento mostri già il superamento di molte caratteristiche che invece saranno conservate ancora a lungo dalla lingua del contado, quel pavano che nei due secoli successivi sarà lo strumento espressivo di un vivace gruppo di autori e che toccherà il suo apice con l'opera di Angelo Beolco, detto il Ruzante.

Per tale motivo questi documenti sono usciti dagli archivi. Non c'è dubbio però che insieme alla lingua di cui sono testimoni hanno portato con se alcune storie quotidiane della Padova dell'età dei Carraresi, vite di persone lontane nel tempo ma vicine nei luoghi: Bartolomeo da Ser Viviano, *chambiadore* (cambiavalute), che sta in contrà da Santa Lucia, costituisce una società commerciale con Giacomo di Vannozzo, *tellarolo* (filatore), che abita in Borgo Novo (e dall'indice toponomastico scopriamo che si trattava della contrada a ridosso di Ponte Molino); Prodocimo delle Caxelle (anche oggi Caselle, frazione

di Selvazzano) ha numerosi conti da saldare con diversi artigiani di Choalunga (l'attuale viale Codalunga); a Galzignano, vicino alla chiesa di Santa Maria, Rafaldo assale Daenexe *cum una spada in mano* davanti a numerosi testimoni. Ed ecco che si popola questa città e provincia del Trecento, corrispondente a quella attuale eppure diversa, e noi diventiamo consapevoli che questi di cui leggiamo non sono personaggi letterari, e quella che viene descritta è la loro lingua vera, senza mediazioni, anche se condizionata non solo dal modello del latino, sempre presente quando si tratta di testi notarili, ma anche dal toscano, che seppure in misura minore rispetto ai testi letterari cominciava a estendere la sua influenza anche alle scritture pratiche degli altri volgari italiani.

Sono molto numerosi gli elenchi di beni e gli inventari, da una parte ricche miniere di termini pratici (per esempio un elenco di spese per i finimenti di un cavallo fornisce molti termini di oggetti specifici di quell'ambito), dall'altra interessante repertorio di ciò che a quei tempi costituiva ricchezza: così accanto a un proprietario terriero come quel tal Oreste Nono che possedeva numerose case *de chupi* (quindi con il tetto di tegole e non di paglia), con annessa *teça* (la stalla) e campi e vigne *sclave* e *garganiche* (schiava e garganica, due tipi d'uva) e addirittura un bosco a Teolo, sono tanti coloro che fanno registrare, per motivi di eredità, di dote o altro liste di oggetti comuni, come *l'albollo* (la madia), *il laveço* (recipiente per lavare) *de ramo* (rame) o *de bronzo* (bronzo), *leto*, *letira* e *letiselo* (l'intelaiatura del letto e il corredo dello stesso), abiti e tessuti di tutti i tipi.

Il corredo di madonna Zabarella, che porta in dote una *roba de scarlata e de gardenalesco de grana forà de*

varota abotonà d'arjento (un vestito di stoffa sopraffina, di due diverse tonalità di rosso, foderato di pelle di marmotta, con bottoni d'argento) ci fa pensare agli irriverenti elenchi di beni delle promesse spose dei *Mariazi* e gli averi del defunto maestro Marino ci richiamano alla mente la scalagnata eredità del *Testamento di sier Perenzon*, collegando anche sotto l'aspetto lessicale questi testi reali a una letteratura, quella pavana, che tanto vicina è a quella realtà.

CHIARA SCHIAVON

RUGGIERO MARCONATO ANTONIO BARATELLA (1385-1448).

Vita, opere e cultura di un umanista padovano

Biblioteca Cominiana, Cittadella 2002, pp. 475.

La produzione di Antonio Baratella, umanista veneto del primo Quattrocento nativo di Loreggia, nell'Alta Padovana, consta di parecchie migliaia di versi composti in un latino elegante e obbediente ai canoni dell'epoca, riuniti in una trentina di raccolte inedite.

Egli appartenne a quel ceto di eruditi e maestri laici che si muovevano fra i centri maggiori e le più modeste città di provincia e che vivevano quell'epoca di passaggio tra medioevo ed età rinascimentale da attori e non semplicemente da testimoni, svolgendo quindi un ruolo sociale nuovo che oggi verrebbe definito di "mediazione culturale".

Nell'introduzione del volume Ruggiero Marconato ripercorre e riassume gli studi finora svolti sul Baratella, dai tempi dello Scardeone alle più recenti ricerche sul preumanesimo padovano, ravvivando così un interesse per la produzione di questo versificatore che non si è mai spento, ma che comunque è rimasto ristretto. Marconato, come egli stesso dichiara, non si rivolge soltanto agli specialisti, ma si propone di far conoscere la vita e le opere del letterato padovano ad un pubblico più ampio.

Il lavoro si suddivide in cinque capitoli: 1) *Vita di Antonio Baratella da Loreggia (1385-1448)*; 2) *La produzione poetica di Antonio Baratella*; 3) *Aspetti e autori della letteratura padovana e veneta fra Trecento e Quattrocento*; 4) *Amici e corrispondenti del Baratella*; 5) *Ecatometrologia di Padova, libro I*. Fanno seguito gli indici dei nomi e delle località, con la bibliografia.

Il contributo più valido di questa pubblicazione, che sol-

letica l'interesse del lettore per la ricchezza di informazioni sulla cospicua produzione del Baratella, sta a nostro avviso nell'ultimo capitolo, dove, preceduta da un'introduzione, viene presentata la trascrizione, con traduzione italiana a fronte, del primo libro della cosiddetta "Ecatometrologia di Padova", l'opera poetica composta nel 1440, conosciuta, attraverso un unico esemplare, conservato nella Biblioteca Civica di Padova (una redazione più estesa, risalente al 1405 circa, è nota come "Ecatometrologia di Oxford").

Il primo libro della "Ecatometrologia di Padova" raccoglie settantatré componimenti latini, preceduti da un prologo, dedicati ai luoghi nati: villaggi, fiumi, boschi e paludi. Si tratta di versi intrisi di rimandi classici e mitologici, imprescindibili dall'orizzonte culturale del Baratella, di gradevole lettura per la presenza di alcuni momenti di intensa liricità, nonostante la vena poetica modesta e a volte ripetitiva ed il contrasto fra la dichiarata semplicità bucolica e la reale astrusità delle scelte metriche del poeta, tra influssi classici e innografia cristiana.

Il testo poetico non offre particolari difficoltà interpretative e la traduzione del Marconato è resa in forma agevole. Si può osservare qua e là che essa soffre di qualche lieve imprecisione. Per esempio quando (carme 46,16) la *communis est strata* che da Ronchi Nuovi *ad urbem Patavam ducit* viene tradotta come "strada lastricata", facendo pensare ad una poco probabile copertura lapidea di questo modesto percorso stradale, oppure quando, nel componimento dedicato a S. Michele delle Badesse (carme 30,9), il verso *Locus iste vacat dominabus* viene tradotto "il monastero rimase privo di residenti", mentre sembra più adeguato il "luogo restò privo di padrone": il Baratella doveva far riferimento alle monache del monastero padovano di S. Stefano che, come è noto, avevano in età medievale i possedimenti nella zona.

Il Marconato afferma che l'"Ecatometrologia di Padova" riveste un interesse che va al di là della chiave di lettura poetica. Ciò è pienamente condivisibile in quanto tale opera permette al lettore di cogliere suggestivi scorci di questo territorio corrispondente alla podesteria di Camposampiero, in un periodo (il tardo medioevo) in cui viene delineandosi un sistema insediativo di piccoli centri e un quadro economico che vede gli abitanti dediti all'agricoltura, allo sfruttamento dei

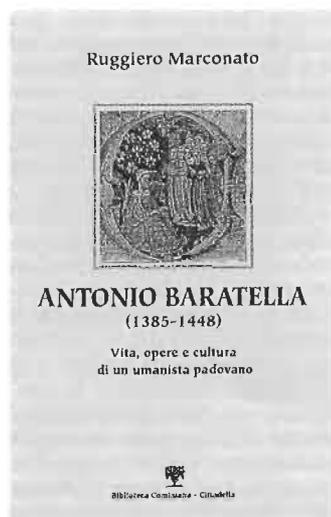


fiumi pescosi (utilizzati anche per il trasporto) e delle selve, ricche di varia selvaggina.

In questa fonte, per così dire, non tradizionale, si rivelano particolarmente interessanti per la ricostruzione storico-topografica dell'antico paesaggio gli accenni ad alcuni castelli (*oppida*) di cui, come è noto, era disseminato il territorio di Padova. Dall'opera del letterato padovano si può ricavare infatti la notizia che tali fortificazioni erano già cadute al suo tempo, ma ne sopravvivevano dei resti, attestanti l'importanza passata (carne 33,4-5: *ceciderunt multa / loquor oppida grandia: iudicium fragmenta / faciunt*). Così, oltre al castello di Camposampiero (carne 18: *Campipetrum oppidum patavum*), entro le cui mura era situata l'abitazione del fratello Francesco (carne 72,4-5: *colis oppida campipetrea*) e a quello di Onara (carne 12,1: *rus Honara iam oppidum*), residenze rispettivamente degli illustri casati dei Camposampiero e dei da Romano, il poeta ne menziona altri meno conosciuti (carne 26, carne 51, carne 63): quelli di Zeminiana (*oppidum recludis ab Noale*), di Vigodarzere (*fuit hic oppidum apricum*), ridotto a ruderi al suo tempo (*modo fragmenta videmus vetera*), di Tergola, situato nel bosco di Busiagio (*nobile rus fueras proceres / dumque tui tua rura colunt / oppida dum coluere tua*), dei cui signori piange la scomparsa (*tanta tribus perit, / sic perit tua gloria rus*).

Parimenti è da sottolineare la particolare attenzione che il Baratella dedica ai fiumi, fornendoci notizie utili per ricostruire il loro corso e il loro ambiente. E' questo il caso del fiume Tergola (carne 12), che allietava *ephebos et ephebas*, di cui vengono ricordati la sorgente nella località di Onara, l'affluente Vandura, le paludi e i boschi che lo fiancheggiavano: fiume pescoso, ricco di gamberi, lucci e trote, dalle acque veloci (*celer meatu*), probabilmente in quel tempo ancora navigabile, come lo era tre secoli prima, come attesta un documento in cui vengono menzionate disposizioni date *ut inde possint episcopi homines de sancto Zorzo ire et redire cum navibus* (Gloria, CDP, II, doc. 556, a.1152). Ben diversa è la situazione dei nostri giorni, nei quali tale corso è molto povero d'acqua e ridotto ad uno scolo utilizzato per l'irrigazione dei campi.

Merita poi di rammentare i versi *Sentio velle Venetos patres / alveum Musonis aperire, / quo rates eant ad Adriaticum / Campipetree cho-*



rum et redeant, con i quali si allude alla sistemazione del letto del fiume Muson, intervento nel quale veniva riposta la speranza per il ritorno della floridezza dei tempi passati, quando la peste non aveva ancora procurato penuria di uomini, di merci, di ricchezze (carne 18).

Proprio in relazione al territorio di Camposampiero, che fa da sfondo all'opera, vale la pena di aggiungere che il Marconato, nelle note che accompagnano la sua traduzione italiana, fornisce utili ragguagli su elementi geografici presenti nei componimenti poetici, in ciò favorito dalla familiarità dei luoghi (è nativo di Loreggia, come il Baratella). Non mancano ipotesi per identificare le varie località e per risalire all'origine di alcuni toponimi (affrontando anche argomenti che meriterebbero più ampi sviluppi ed approfondimenti), talvolta concordando, altre volte discordando con il poeta stesso che, come sottolinea giustamente l'autore, risulta catturato per lo più da suggestioni mitiche.

Non è questo il caso del toponimo di S. Giorgio delle pertiche (il villaggio a cui è dedicato il carne 59) sul quale è interessante soffermarsi. Il termine "pertiche" che si accompagna al nome del santo guerriero, caratteristico della tradizione devozionale longobarda, viene spiegato dal Baratella con la consuetudine dei contadini del luogo di legare pali, come sostegni delle vigne, mentre gli studiosi del territorio sono divisi tra chi lo ritiene riferito ad un mezzo di misurazione di età antica, e chi invece lo riferisce all'uso caratteristico dei Longobardi di segnalare le tombe, in base ad una testimonianza di Paolo Diacono.

Dalle osservazioni fin qui svolte, emerge nel complesso la validità del lavoro del Marconato; da qui l'auspicio

che l'interesse per ora riferito alla "Ecatometrologia di Padova" si possa allargare anche agli altri scritti ancora inediti del poeta di Loreggia, perché possano essere recuperati e offerti alla lettura del pubblico.

CRISTINA MENGOTTI

AA.VV.
**IL LATINO NELL'ETÀ
DELL'UMANESIMO**
Atti del Convegno.
Mantova, 26-27 ottobre 2001

A cura di Giorgio Bernardi-Perini, Leo S. Olschki, Firenze 2004, pp. 209.

Non solo la loro applicazione agli studi del settore, ma i concetti stessi di Umanesimo e Rinascimento appaiono per più di un verso ancora problematici, sebbene la scuola e il linguaggio comune li utilizzino quali categorie assodate e comode. Sulla loro comodità, infatti, quando si tratti di circoscrivere rapidamente un complesso fenomeno di civiltà, prima ancora che letterario e artistico, non ci sarebbe molto da dire. Ma qualora si passi a uno studio più attento delle specifiche caratteristiche e delle singole opere, allora queste classificazioni non risultano più così pacifiche come si potrebbe supporre. E questo per più di una ragione: innanzitutto perché il senso da dare a quelle categorie, Umanesimo e Rinascimento per l'appunto, è stato di volta in volta diversamente delineato dagli studiosi e, in secondo luogo, perché, per scendere più nello specifico, non sono ancora stati compiutamente messi a disposizione strumenti d'indagine completi per alcuni aspetti essenziali di quel periodo. Per il latino umanistico, per esempio, si lamenta ancora l'insufficienza di supporti lessicografici e di dizionari come quelli per il latino della classicità.

Il Convegno di Mantova del 2001, di cui ora vedono la luce gli importanti atti pubblicati meritoriamente dalla Olschki e curati dallo studioso dell'Università di Padova Giorgio Bernardi-Perini, contribuisce a colmare anche quest'ultima, tutt'altro che secondaria, lacuna. Nel loro intervento, infatti, Paolo Mastrandea e Manlio Pastore Stocchi presentano il progetto informatico *Poeti d'Italia in lingua latina*, che, a partire dal 1999, ha lo scopo "di individuare, censire, raccogliere e digitalizzare i componimenti latini in versi, prodotti in area geografica o in ambiente culturale italiano, entro il periodo compreso all'incirca fra la nascita di Dante e la

prima metà del Cinquecento". I risultati di questo lavoro tanto necessario quanto impegnativo, cui partecipano docenti delle università di Padova, Venezia, Verona e Trieste, si possono ora utilizzare in un sito dell'Università veneziana (<http://157.138.65.54:8080/poetitalia/resp.jsp>), già molto ricco e assai facile da navigare.

Per uno studio fondato non c'è solo la necessità di mettere a disposizione strumenti affidabili, completi e possibilmente veloci, ma anche di chiarire il quadro teorico generale entro cui collocare la discussione. Gli altri saggi del volume concorrono a questa seconda finalità. Alejandro Coroleu (*On the Awareness of the Renaissance*) ricostruisce sinteticamente, ma con grande efficacia e acume critico la nascita e lo sviluppo del concetto di Rinascimento da Jules Michelet, Georg Voigt e Jakob Burckhardt nell'Ottocento fino alle odierne interpretazioni. Guardando da vicino le premesse critiche e le ipotesi d'indagine dei vari studiosi, il carattere problematico di questo concetto storiografico e letterario emerge in modo chiaro, non senza una precisa avvertenza metodologica: le interpretazioni generali devono confrontarsi con le singole opere e valutare se le conclusioni cui si giunge risultano una "costruzione artificiale" o un "vero sistema teorico".

Un modo per evitare di imbattersi in architetture teoriche che devono ammettere troppe eccezioni, è quello di confrontarsi direttamente con uno dei caratteri specifici dell'età rinascimentale: l'uso del latino. Secondo Vincenza Fera l'*imitatio* umanistica, prima di diventare un sistema normativo, fu un processo dinamico di acquisizione dello spirito degli antichi attraverso la letteratura e la loro lingua, il latino per l'appunto. Il momento forse più attivo di questo processo si può collocare, per Fera, a metà del Trecento, quando il sistema culturale medievale entra in crisi e viene superato da Dante, Petrarca e Boccaccio. Non bisogna credere che il latino umanistico fosse una lingua chiusa. Silvia Rizzo (*I latini dell'Umanesimo*) mostra molto bene come convivesse, insieme alla lingua dei grandi letterati del pari di Lorenzo Valla, modellata rigorosamente sui migliori autori della latinità, anche "un latino umanistico corrente, lingua d'uso e di comunicazione, nel quale la classicizzazione ha agito molto moderatamente", nonché linguaggi settoriali legati per continuità al latino medievale. Questi diversi lin-

guaggi possono anche essere usati dallo stesso intellettuale: "Pico della Mirandola scrive in latino umanistico l'*Oratio de hominis dignitate* e in 'latino parigino', cioè nel linguaggio della filosofia scolastica, le *Conclusiones*", che l'orazione accompagnava. La ricchezza del latino umanistico ha un importante risvolto ideologico, per così dire: il conflitto fra modelli linguistici diversi fa scaturire una nuova percezione del tempo e spinge verso il superamento del dogmatismo medievale. L'uso di un nuovo modello di latino, inoltre, sollecita una nuova considerazione anche del volgare da parte degli intellettuali umanistici. Giuseppe Patota (*Latino e volgare, latino nel volgare*) respinge l'idea un po' semplicistica dell'abbandono del volgare in età umanistica; dal confronto con il latino nacque una maggiore attenzione alle strutture grammaticali del volgare. Prova ne sia la *Grammatichetta* di Leon Battista Alberti. Nell'età umanistica ci furono vere e proprie intersezioni tra latino e volgare anche nella comunicazione non letteraria. L'acuta coscienza critica degli umanisti nel recupero di un latino depurato dalle mende medievali è dimostrata dai materiali lessicografici dell'epoca rinascimentale studiati da Jean-Louis Chalet. Infine Aires A. Nascimento propone un panorama sul latino umanistico in Portogallo, che può essere un punto d'avvio per uno studio comparativo fra le varie situazioni europee, partendo dalla constatazione che i tempi dell'Umanesimo nel Vecchio Continente non sono omogenei.

MIRCO ZAGO

ANDREA DI ROBILANT A VENETIAN AFFAIR

Fourth Estate, Londra 2004, pp. 313.

La storia d'amore tra Andrea Memmo e Giustiniana Wynne ha fatto scorrere fiumi di inchiostro. Da qualunque angolo la si osservi, ossia per ricostruire qualche episodio poco chiaro del soggiorno parigino di Casanova, o l'influenza del pensiero "libero" di Lodoli nell'agonia della Serenissima o, ancora, gli ultimi bagliori del crepuscolo veneziano, questa illuminante vicenda del secolo dei Lumi appare rivelatrice.

A colui che scrive, anche solo episodicamente coinvolto nelle alterne vicende del Settecento veneziano, da letterato o filosofo, i nomi dei due giovani amanti rammentano l'opera di uno storico del

nostro Novecento, Gianfranco Torcellan, scomparso giovanissimo, che fu collaboratore del grande Franco Venturi. Il primo volume di *Settecento riformatore*, la splendida *summa* sull'Illuminismo e i suoi tentativi, spesso riusciti, di riforma politica, venne pubblicato nel 1969; la prefazione di Venturi, che porta una data ed un luogo eloquenti, "Torino, novembre 1968", si chiude con parole che sono destinate a rimanere: "Nel ricordo di Gianfranco Torcellan questo libro, che volevamo e avremmo dovuto scrivere insieme, è dedicato a chiunque, in qualsiasi momento e circostanza, ha tentato di riformare qualche cosa nel nostro paese." Torcellan, che si occupò soprattutto di quel "decadente" di Ortes, dei suoi progetti economico-politici, ad Andrea Memmo, infatti aveva dedicato uno dei suoi primi lavori, tuttora insuperati: *Una figura della Venezia settecentesca. Andrea Memmo: ricerche sulla crisi dell'aristocrazia veneziana*, pubblicato nel 1963 per i tipi dell'Istituto per la Collaborazione Culturale.

Ora, a distanza di tanti anni, un brillante giornalista italiano, Andrea di Robilant, ha scritto, in inglese, un romanzo storico, affatto accurato però, perché basato sulla celebre corrispondenza, ancora inedita, almeno per gran parte, dei due amanti. Una squisita visione dell'Europa di Casanova, o almeno di alcuni suoi luoghi (Venezia, Padova, Parigi, Londra...) e una precisa ricostruzione biografica degli anni appassionati di gioventù.

La vicenda è nota agli storici, ma, fino alla casuale scoperta, nel palazzo di famiglia, da parte del padre di Andrea, di centinaia di lettere tra i due amanti, molti dettagli mancavano. Tutto si svolge nel breve volgere di pochi anni, alla metà esatta del Settecento, mentre Francia e Inghilterra combattevano quella guerra dei Sette Anni di cui qui, diretta o indiretta, ma come una presenza scomoda ed inquietante, si sente l'eco, più viva nel momento in cui, nella sua forzata fuga da Venezia, Giustiniana vive prima a Parigi, poi a Londra, nel vortice di corti ed amori, seduttori e principi, corteggiata, da bellezza suprema qual era, da figure che hanno fatto esse stesse la storia. Tra queste La Pouplinière, il ricchissimo ed anziano fermier général di Luigi XV, che è sul punto di sposarla; o ancora, il noto diplomatico prussiano Knyphausen, pupillo di Federico II, che la corteggia accanita-

mente (ma senza che mai scocchino le fatali scintille dei sensi) mentre si trova a perorare la causa prussiana, appena trentenne, alla corte inglese, alleata. E una storia d'amore che tristemente si consuma nell'assenza, nella distanza.

L'ultimo scambio epistolare narra di un incontro "romantico", di ricongiungimento, forse, sulle rive del Brenta, nell'allora mirabile Mira; ma non sappiamo davvero se avvenne; e seppur ebbe luogo, non ne rimane traccia, né fu prodromo alla loro riconciliazione, al loro "tornare insieme". Giustiniana andrà sposa, con un matrimonio assai discusso, all'anziano Presidente austriaco Rosenberg, nel 1761. Morirà nel 1791, dopo una vita intensa, coronata da diversi successi letterari, nei dintorni di Padova.

Al suo letto di moribonda (non aveva che 54 anni, ma ne dimostrava assai più) era presente, distrutto dal dolore, forse anche dalla nostalgia di un amore lontano, Andrea Memmo. La sua carriera politica aveva avuto successi e sconfitte, le seconde maggiori delle prime; forse la sua opera maggiore non sono tanto i tentativi di svecchiare economicamente e politicamente una Serenissima ormai moribonda, ma quanto la riabilitazione di Carlo Lodoli, che era caduto in disgrazia per le idee troppo riformatrici e libertine.

Memmo durante il suo soggiorno romano ebbe modo di pubblicare un primo volume sul frate francescano; il secondo venne pubblicato postumo nel 1834, quasi cinquant'anni dopo, a Zara, "coi tipi dei fratelli Battara". Giustamente nota Robilant che quel volume, ben più che una biografia di Lodoli, cercava piuttosto di riabilitare un intero, vivace periodo di storia veneziana, anni Quaranta e Cinquanta del Settecento, ove la figura del francescano dominava, perché interprete e latrice delle grandi spinte riformistiche purtroppo fallite di quei decenni.

In un certo senso, il romanzo storico di Robilant è davvero singolare, poiché quel che è "romanzato", ovvero inventato o troppo "colorito", è nulla. Il lavoro si basa su una ricognizione archivistica notevolissima: da Parigi (Bastille; Archives Nationales) a Venezia, a Padova (dove è conservato, presso la Biblioteca Civica, un gruppo di lettere che formano parte dell'epistolario, e che vennero utilizzate da Bruno Brunelli nel suo libro del 1924, *Un'amica di Casanova*, dedicato a Giustiniana), per arrivare alla biblioteca del Randolph Macon College, un piccolo

collegio della Virginia dove è conservato, portatovi da James Rives Childs, un altro gruppo di lettere, peraltro presenti in trascrizione, da altra mano, presso un collezionista genovese, Giuseppe Bignami. Un libro molto bello, una sguardo intimo sul Settecento sensuale e calcolatore, mai davvero "romantico" (in fondo, i due amanti tenevano molto al denaro e allo status, non progettarono mai una bella fuga radicale come avrebbero potuto fare, e peraltro come molti nel Settecento - ove i matrimoni tra appartenenti a *status* differenti erano proibiti - solevano fare, prendendo rischi ben più grandi di quelli che effettivamente si aggiunsero Andrea e la bella Giustiniana).

Auspichiamo, in chiusura, che un giorno questo epistolario veda la luce nella sua integrità, in italiano e in francese. E che magari vengano alla luce altre lettere, che raccontino come forse i due amanti, nel corso di tanti lunghi anni che trascorsero, divisi, nella stessa città, si siano incontrati, e abbiamo ritrovato momenti di passione quali quelli, indimenticabili, e qui splendidamente narrati, vissuti nella loro selvaggia e viva gioventù, in una Venezia che ancora sperava di resistere alla decadenza da cui invece verrà conquistata.

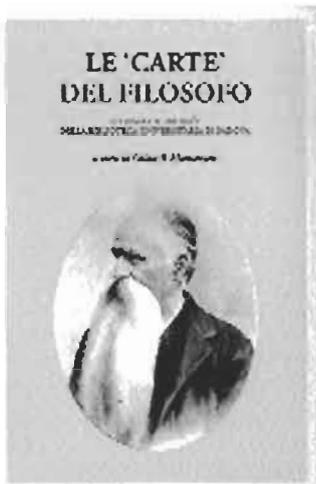
PAOLO BERNARDINI

LE 'CARTE' DEL FILOSOFO Il fondo R. Ardigò della biblioteca universitaria di Padova

A cura di Gilda P. Mantovani, Lint, Trieste 2003, pp. XXI, 236 (Contributi alla Storia dell'Università di Padova, 37)

Preannunciata nell'autunno del 1999 nel corso di un convegno tenuto al Bo - intitolato "*Roberto Ardigò, una vita interamente dedicata alla scienza, alla scuola*" - è ora disponibile l'edizione a stampa dell'inventario relativo all'archivio personale del filosofo di Cremona: il massimo rappresentante del pensiero positivista italiano che insegnò per lungo tempo all'Università di Padova, dal 1881 al 1909. L'opera si aggiunge alla serie prestigiosa dei "Contributi alla storia dell'Università di Padova" figurando come co-edizione della Biblioteca universitaria e del Centro per la storia dell'Università di Padova.

Alla morte di Roberto Ardigò, avvenuta il 15 settembre 1920, libri e carte che gli appartennero passarono per



espressa volontà del titolare al professor Giovanni Marchesini, suo allievo prediletto e cattedratico a Padova di filosofia morale e di pedagogia. Deceduto a sua volta il Marchesini nel 1931, il notevole complesso di manoscritti e di volumi a stampa subì una prima diminuzione per effetto della messa in vendita di una percentuale non trascurabile di documenti: documenti che in seguito vennero rintracciati nel circuito commerciale dal torinese Giuseppe Tarozzi (anch'egli buon discepolo dell'Ardigò) e segnalati alla Biblioteca universitaria di Padova che ne fece provvidenziale acquisto intorno al 1935. Ma la parte più cospicua di tale eredità, quella che ha permesso alla Biblioteca di via San Biagio di diventare la maggior depositaria di libri, di riviste, di volumi manoscritti e di carteggi lasciati dal filosofo, fece ritorno a Padova nel 1983 dopo essere rimasta per quasi mezzo secolo nelle mani sicure di appassionati collezionisti.

Il "Fondo Ardigò" così ricomposto – pur diviso per esigenze interne tra sezione manoscritti e raccolte a stampa – risulta quest'oggi interamente catalogato e inventariato e proposto finalmente all'attenzione di un più vasto orizzonte di studiosi. I titoli della biblioteca Ardigò sono infatti, da qualche tempo, consultabili *on line* tramite il Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), mentre la notevolissima porzione archivistica si avvale adesso di questo nuovo, prezioso strumento di lavoro che Gilda Mantovani ha realizzato con la massima cura e il più assoluto rigore metodologico riunendo il materiale affidatole in sette distinte sezioni d'inventario: I) *Opere filosofiche*; II) *Scritti di idraulica*; III) *Scritti didattici e di pedagogia*; IV) *Altri scritti* (editi e inediti); V) *Epistolario*; VI) *Varie*; VII) *Carte Marchesini*.

L'ordinata sistemazione dell'archivio ricostruisce dunque, nitido e preciso, l'itinerario (scientifico e spirituale insieme) compiuto non senza travaglio da Roberto Ardigò nell'arco di un cinquantennio di attività speculativa. E nel contempo "fotografa" con esattezza il suo metodo di lavoro: dalla raccolta di appunti e citazioni all'elaborazione intermedia di un'opera, dalle redazioni progressive del testo alla versione definitiva, la "bozza" finale destinata all'impressione tipografica. Più strettamente legato alla vicenda biografica è, comprensibilmente, l'epistolario che qui vede elencate e descritte all'incirca cinquecento missive, una parte delle quali confluisce nei due tomi di *Lettere edite ed inedite* di Roberto Ardigò, pubblicate da Wilhelm Bütemeyer (Frankfurt a. M., 1990-2000).

Nel carteggio 'Ardigò' della Biblioteca universitaria ha luogo anche la famosa lettera, scritta in Padova e indirizzata a Giovanni Marchesini nel novembre del 1917 (riprodotta in una tavola del volume), in cui il filosofo pressoché novantenne, in totale lucidità, affida all'antico allievo le proprie volontà in merito alla sepoltura: *Morendo, è mio fermo desiderio di essere trasportato direttamente al cimitero di questa città alla mattina per tempo nel carro dei poveri, e seppellito nel loculo 29 soprastante a quello dei miei fratelli nel nicchione 32 a ponente già da me acquistato e coll'epitaffio seguente: Qui coi fratelli giace / Roberto Ardigò / nato il 28 gennaio 1828 morto il 191. / dopo una vita interamente dedicata / alla scienza alla scuola.*

PAOLO MAGGIOLIO

MONICA FIORAVANZO
ÉLITES E GENERAZIONI POLITICHE
Democristiani socialisti e comunisti veneti (1945-62)

Franco Angeli, Milano 2004, pp. 540.

Dell'Autrice conoscevamo già, pubblicato nel 2000 dalla C.L.E.U.P. per l'Istituto veneto per la storia della Resistenza, il volume *Nel Nuovo Ordine Europeo: documenti sulla Repubblica di Salò sotto il Terzo Reich*: un'ampia raccolta di documenti inediti reperiti negli archivi della Repubblica Federale Tedesca e pubblicati con traduzione a fronte, relativi al difficile rapporto corso fra il 1943 e il 1945 fra la Repubblica So-

ziale Italiana e le autorità militari germaniche che ne esercitavano il soffocante protettorato. Un rapporto tanto più conflittuale nel Nordest veneto e istriano, che nelle prospettive di una vittoria nazista sarebbe stato in gran parte annesso al Terzo Reich. Ne emergeva fra l'altro la tragicità del ruolo, e della figura, di Mussolini, consapevole che in caso di vittoria della Germania, all'Italia era riservato un ruolo di "provincia confederata", se non di vera e propria "colonia": al vincitore, anche se avesse chiesto di incorporare Trieste nello "spazio vitale" germanico, si sarebbe dovuto "piegare la testa".

Il recentissimo, imponente lavoro della Fioravanzo, si ripropone nella prospettiva di una ricerca approfondita delle fonti e dei documenti, elaborati nel quadro di una interpretazione originale della vicenda che condusse il Veneto alla profonda trasformazione verificatasi fra il secondo dopoguerra e il culmine del "miracolo" nazionale, che fu anche un "miracolo veneto": col 1963 si avvertirono già i sintomi di un rallentamento, se non di un arresto e di un declino di quel processo di tumultuoso sviluppo. Fra l'altro, la pubblicazione del libro è avvenuta in simultanea, certo non intenzionale né prevista, con la *Storia del Veneto* a cura di C. Fumian e A. Ventura, apparsa in libreria per i tipi di Laterza (2 volumi, 2004): a quest'opera si può qui solo accennare, perché essa, dovuta alla collaborazione di ben 23 autori, e che solo per l'ultima parte (vol. 2, pp. 156-232), ricopre gli stessi spazi cronologici, si dovrebbe parlare in altra e apposita sede.

Nel Veneto di quel ventennio le élites politiche si identificavano precipuamente con la classe di potere e di governo democristiana, accanto alla quale si poneva un partito comunista che, se si escludono Venezia e il Polesine, aveva forti difficoltà ad affermarsi presso l'elettorato e ad inserirsi nella dialettica politica. Più vicina all'area del potere era la posizione del partito socialista (e poi dei due partiti sorti dalla scissione del 1954, P.S.I. e P.S.D.I.), che poteva fra l'altro contare, nel Veneto e specialmente in centri come Padova, su di una solida tradizione, non solo di consenso elettorale, ma anche di governo locale. In proposito, varrebbe la pena di rileggere, a 15 anni di distanza, il tuttora validissimo *Padova* ("Storia delle città italiane" Laterza) di Angelo Ventura,

alla cui scuola la stessa Fioravanzo si è formata.

Non sono poche le novità che emergono (per chi non sia uno specialista, ma forse anche per gli specialisti) nella storia della classe politica veneta visitata dall'Autrice. Registriamo, a titolo di campione, il ruolo decisamente anomalo, rispetto al modello e all'opinione corrente, esercitato negli anni del dopoguerra da Luigi Gui, attestato su posizioni di apertura verso prospettive progressiste che non coincidevano con quelle maggioritarie nel suo partito; al tempo stesso, una visione, non in Gui soltanto, decisamente inadeguata della Democrazia cristiana verso lo sviluppo che si stava preparando nella regione, uno sguardo che continuava a guardare al passato, senza pretendere quello che era un futuro oramai incombente. Con qualche severità, la Fioravanzo parla per la classe politica al potere di una fondamentale inadeguatezza al governo della nuova realtà in formazione, marcata da approssimazione e improvvisazione, e da una formazione culturale, quella parrocchiale, "impreparata a porre in primo piano i problemi della modernizzazione e dello sviluppo economico" (p. 136).

L'Autrice ci fornisce un quadro estremamente efficace del persistere nella regione di un "modello veneto" inteso in una declinazione sostanzialmente negativa: un "modello" di cui oggi si contesta l'effettiva esistenza, pur prendendo atto del suo operare a livello di schemi mentali. Su questo tema ci auguriamo che apporti definitivi chiarimenti il Convegno organizzato per la prima settimana di maggio dall'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti, che prevede l'intervento delle più autorevoli voci di storici, politici e imprenditori della Regione.

Ma posizioni non meno criticamente disincantate mostra l'Autrice nei confronti dell'opposizione di sinistra, in particolare del P.C.I., malgrado l'attiva presenza in esso di figure come quella di Franco Busetto, deputato e dirigente cittadino e regionale del partito. Malgrado l'impegno del Busetto, ingegnere di larga cultura anche umanistica (è figlio dell'italianista Natale Busetto, che ebbe la cattedra a Padova), il partito comunista, "arroccato in difensiva all'opposizione e concentrato sul fronte delle lotte politiche e sociali", non trovava spazio "per un serio impegno di riflessione e di iniziativa nei

confronti dei problemi economici locali” (p. 171).

Complessivamente, il massimo che si poteva riscontrare nella condotta della classe politica veneta (e in essa l'élite padovana occupava una posizione di forte rilievo), era una “consonanza e convergenza” di questo ceto politico “con i processi spontanei di sviluppo che si andavano compiendo nella realtà economica della regione” (p. 175). Non c'era dunque una programmazione effettiva, mirata ad un governo previdente dei processi di sviluppo in corso, ma un andare a rimorchio dei processi stessi, nel costante tentativo di non scontentare nessuno, o di scontentare meno categorie e gruppi d'interesse possibili. Questa forse sì, una caratteristica “tipica” della politica veneta (di terraferma, più che della conurbazione veneziana), e le cui conseguenze, nel male come nel bene, persisteranno sul medio e forse anche sul lungo periodo.

Non è possibile addentrarci più di tanto nella rigorosa, documentatissima analisi che la Fioravanzo conduce di una realtà complessa, ricca di diversificazioni e spesso difficilmente etichettabile, com'è quella del Veneto di quegli anni. Se possiamo esprimere una riserva, essa riguarda l'accentuazione a nostro avviso troppo forte posta su di una scansione temporale degli eventi rigidamente ancorata (e dichiarata già nel titolo dell'opera) a una dimensione “generazionale”; del pari, può talora distrarre il lettore l'esposizione di dati statistici, relativi alle caratteristiche sociali e professionali dei vari gruppi politici: elementi senza dubbio importanti, ma che in una esposizione che facesse più spazio al “racconto” (nei termini in cui ne scrive recentissimamente Silvio Lanaro), potrebbero essere agevolmente riassorbiti nel testo.

Al di là di queste riserve, che nulla tolgono al merito del lavoro, poiché rimarcano semmai la persistenza nell'opera finita di “impalcature” concettuali non ancora smontate, il lettore rimane con la curiosità, per ora inappagata, di apprendere il seguito della storia: perché col 1963, la crisi di sviluppo, e l'affermarsi di una classe politica dotata di caratteri fortemente innovatori (si pensi alla figura di Toni Bisaglia), il Veneto subì certamente una graduale ma profonda trasformazione, di cui ancora oggi viviamo le conseguenze.

Non sappiamo quali siano i programmi di lavoro di Monica Fioravanzo per il futuro

prossimo: quello che, come lettori appassionati ma non specialisti (chi scrive non può considerarsi uno “storico” se non in senso molto lato), ci auguriamo, è che l'autrice possa fornirci un quadro d'insieme della storia sociale, economica e politica della nostra Regione, che dal 1945 arrivi fino almeno alla fine del passato millennio. Il lettore comune, al quale dobbiamo sempre pensare, sarà facilitato nella lettura e stimolato nei suoi interessi, se l'Autrice vorrà esporre più ancora i risultati della sua ricerca, che non evidenziarne i percorsi seguiti per legittimamente arrivare a quei risultati.

ODDONE LONGO

CARLO SPARTACO CAPOGRECO
I CAMPI DEL DUCE
L'internamento civile
nell'Italia fascista
(1940-1943)

Einaudi, Torino 2004, pp. 315.

In questo volume sull'internamento civile nell'Italia fascista si richiama Padova per essere stata la sede di un campo per “ex jugoslavi” in un “luogo della memoria” pressoché ignorato: a Chiesanuova, un sobborgo oggi integrato al resto della città, vicino al cimitero Maggiore, e allestito nei locali dell'attuale caserma Romagnoli.

Con la definizione di “internamento civile fascista” si comprendono i campi, le normative e la prassi concentrazionaria gestiti ed elaborati in un'Italia precedente l'8 settembre 1943: i campi, appunto, del duce, ma non quelli poi, realizzati sotto la dominazione hitleriana, pur con la connivenza della Repubblica Sociale.

È un libro di generale interesse per una tematica finora non particolarmente approfondita, ove si esamina preliminarmente la serie dei principali atti e procedimenti amministrativi e legislativi correlati con il confino di polizia, l'internamento regolamentare dei civili, dal novembre 1926 al novembre 1943.

La macchina burocratica distinse un internamento regolamentare alle dipendenze del ministero dell'Interno, ma, a partire dal 1940, anche un internamento “parallelo”, rappresentato da una rete per internati civili “slavi”, sottoposta alla gestione militare.

I grandi campi di Gonor, Monigo, Renicci, Colfiorito, Visco e Chiesanuova vennero allestiti in caserme funzionali dell'Esercito e in struttu-

re originariamente destinate alla prigionia di guerra.

Nella seconda metà del libro, riferendo la mappatura dei campi (1940-1943), si dà notizia del campo di Chiesanuova.

Comandato dal tenente colonnello Dante Caporali, il campo disponeva di sei grandi padiglioni autonomi in muratura e di dieci locali minori. Dal primo contingente di 1429 internati nell'agosto 1942, per gran parte provenienti dalla provincia di Lubiana, il campo raddoppiò progressivamente la quantità iniziale, raggiungendo, alla data del primo luglio 1943, il totale di 3410 unità.

In base a precisi riferimenti archivistici è stata documentata la dura condizione di vita, con vitto giornaliero di 700 calorie, corretto soltanto dopo qualche mese con viveri inviati dai familiari. Nell'intero periodo di attività (poco, più di dodici mesi) persero la vita 70 internati. Solo negli ultimi mesi si stabilì con i soldati di guardia un migliore rapporto, con qualche possibile concessione.

All'annuncio dell'armistizio dell'8 settembre fallì il piano da parte dei detenuti per assumere il controllo e per il possesso delle armi. I prigionieri vennero trasferiti dai tedeschi a Zagabria con due convogli ferroviari.

In questa storia nazionale ma anche locale padovana, l'Autore ha sottolineato il sostegno materiale e spirituale portato agli internati dal religioso francescano don Placido Cortese, originario di Cherso, sostenuto da studentesse slovene che frequentavano l'Università di Padova.

La figura di questo sacerdote è rimasta nella memoria degli abitanti di Chiesanuova, ma soltanto in questi ultimi anni è riemersa la sua attiva presenza nella Resistenza, durante la quale fu catturato nella Basilica del Santo, deportato a

Trieste, qui dalle SS sevizato e assassinato, lasciando un'eredità di apostolato e di umana solidarietà di tale rilevanza da aver promosso di recente il processo di beatificazione.

GIULIANO LENCI

CLEMENTE BORANDO
IL DELITTO
MATTEOTTI
TRA VERITÀ E SILENZI
Un'analisi
della stampa dell'epoca
Ed. Senaus, Udine 2004, pp. 192.

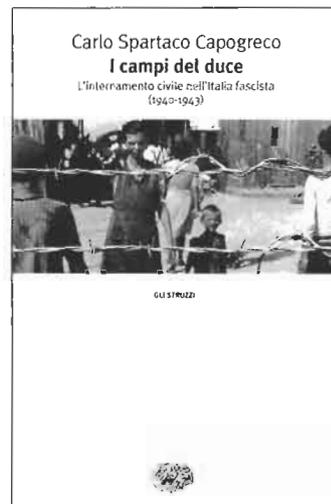
Nel 60° anniversario della Resistenza questo libro ben si inserisce nel recupero della figura storica più popolare ed emblematica di quella prima Resistenza che si oppose al fascismo alle soglie della dittatura, i cui segni di anticipazione erano stati peraltro avvertiti già prima del 1924.

La soppressione fisica del deputato socialista Giacomo Matteotti, il campione dell'opposizione parlamentare al governo di Mussolini, generò poco dopo le ultime elezioni ancora condotte secondo il sistema democratico, una battaglia di straordinaria rilevanza politica, conclusa con la piena sconfitta dell'antifascismo e con le “leggi fascissime”, e quindi con la perdita di ogni libertà, a cominciare da quella dell'informazione attraverso una libera stampa, allora l'unico mezzo di comunicazione di massa.

Questo lavoro di ricerca di un giornalista dedito allo studio sociologico della trasmissione dei valori attraverso il linguaggio dei media, offre l'occasione per assistere all'ultimo libero dibattito politico, prima che la voce di un'opposizione al regime potesse esprimersi, con i suoi pericoli, soltanto attraverso la stampa clandestina.

La ricognizione è stata rivolta in particolare a 15 testate, così divise in base alla collocazione politica: l'Unità, Avanti!, La Giustizia, Il Popolo, Il Mondo (giornali di opposizione); La Stampa, Corriere della Sera (contro il Governo, ma critici con l'Opposizione), Il Giornale d'Italia, L'Italia (favorevoli a Mussolini, ma critici contro il Fascismo); La Tribuna, Il Secolo, Corriere d'Italia, La Sera (filofascisti); Il Popolo d'Italia e L'Impero (fascisti).

Il contesto storico-politico e il delitto, con i suoi diversi moventi non ancora del tutto precisamente chiariti, sono stati descritti attraverso un'analisi degli avvenimenti e delle responsabilità più o meno documentate a vari livelli: una materia molto complessa, sottoposta all'investigazione giudiziaria in differenti tempi e che ancora lascia spazio ad





ipotesi non strettamente legate alla politica, ma anche al mondo degli affari. Anche la presente ricerca conferma l'immagine di un Mussolini incapace, al di là ogni sua funzione di mandante, di trasformare il Fascismo da "forza rivoluzionaria" a "forza costituzionale", secondo quanto la stampa moderata con inutile tentativo auspicava.

Particolarmente interessante è la rappresentazione che i giornali del tempo producono attraverso la cronaca quotidiana del dramma umano e della lotta politica. Tra i "personaggi della cronaca" sono dunque in primo piano rilevanti Giacomo Matteotti e Mussolini, le vittime (la madre e la moglie del martire), gli aggressori (esecutori, complici e mandanti) e infine la folla, il popolo, l'opinione pubblica.

I soggetti implicati nel delitto sono evidenziati con una serie di ritratti, dalla figura del sicario principale (il Dumini) al Capo della Polizia (generale De Bono), ricavati da quel che in diversa prospettiva i giornalisti allora indicarono.

Al libro è allegato un cd contenente sia l'analisi delle singole testate che la parte esposta nel volume.

In conclusione, mi pare che sia stato ben soddisfatto l'intento dell'Autore di rilevare ciò che la stampa italiana nella sua funzione di servizio pubblico ebbe a raccontare, commentare e illustrare sulle figure dei protagonisti di quel tragico secondo semestre del 1924.

GIULIANO LENZI

AA. VV.
**LA RESISTENZA
 CONTESA**
 Memoria e rappresentazione
 dell'antifascismo
 nei manifesti politici
 degli Anni Sessanta

Parma, Ed. Punto Rosso, 2002,
 pp. 128.

Tra gli Anni '60 e '70, nella "stagione dei movimenti", la memoria della Resistenza italiana fu condizionata, per

motivi interni e internazionali, non solo dall'accentuata originaria divergenza ideologica delle varie posizioni politiche, pur convergenti nella medesima lotta contro il nazifascismo, ma dall'emergere di nuovi motivi insorti in quegli anni delle mobilitazioni giovanili fino ad esplodere, nel clima della "strategia della tensione", in una critica radicale alla realtà sociale e agli apparati dello stato.

Gli atti del seminario di studio, a cura di Diego Melegari e Ilaria La Fata, con i saggi di M. Baldassari, G. Bianchino, D. Melegari, A. Parisella e A. Rampini, mostrano alcuni elementi di questa tematica sulla base di quanto la ricerca storica contemporanea, al di là delle ordinarie documentazioni con testo scritto o delle testimonianze dei protagonisti, può fare giusto riferimento utilizzando espressioni dell'immaginario collettivo del nostro tempo: tra queste, i manifesti, murali o collocati in varia modalità espositiva.

A dimostrare l'importanza di questo pur antico strumento per dare messaggi verbali o figurati attinenti al tema della "Resistenza contesa" è stata allestita, in coincidenza del seminario di studio, una mostra itinerante di manifesti, che poi, con una quarantina di esemplari, è giunta, a Padova, il 30 marzo 2005, nel cortile pensile di Palazzo Moroni, in occasione delle manifestazioni del 60° anniversario della Resistenza.

La maggior parte delle immagini si riferiscono alla propaganda elettorale in quegli anni e quindi sono il risultato di un'opera di persuasione da parte dei partiti DC, PCI, PSI, PRI, che utilizzarono quel che della Resistenza poteva essere evidenziato per alcuni obiettivi programmatici: la democrazia, la libertà, l'avanzamento sociale, l'unità nazionale od altri specifici valori.

Altra iconografia, prodotta nell'ambito dei movimenti giovanili, richiama invece eventi contemporanei legati alla Resistenza in altri paesi: il

Vietnam, la Grecia dei generali, il Cile di Pinochet, la Spagna dell'ancor sopravvissuto Franco.

I manifesti sono illustrati da noti artisti, Guttuso, Telmo, Nanni Tedeschi o raffigurano personaggi contemporanei trattati per lo più con tono satirico. Altri ancora richiamano la giornata del 25 aprile 1945, con una distinzione interpretativa che, pur in positiva prospettiva, precede quanto ancor oggi, nelle diverse valutazioni, è dato di osservare.

GIULIANO LENZI



ELENA MARCHIORO
**I GRADUALI MINIATI
 DEL DUOMO
 DI MONTAGNANA**

Relatore prof. Giordana Mariani Canova, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, anno accademico 2003-2004.

I Graduali, oggetto della tesi, sono stati esposti al pubblico nella mostra del duomo di Montagnana del 2002 e hanno suscitato l'interesse della M. tanto che ella si accinse a studiarli, dato che essi non erano mai stati pubblicati. Si tratta di libri liturgici, contenenti musica e canti suonati e cantati durante le messe a partire dal XV secolo, che contengono miniature (p. 1). Nei Graduali si trovano figure, in gran parte di profeti, con testi scritti e miniati dal famoso artista veneziano tardo gotico Cristoforo Cortese. Poi i Graduali scomparvero e tornarono alla luce nel 2002 allorché fu allestita la mostra dal titolo "I tesori del duomo di Montagnana" (p. 2). Pare che i Graduali siano stati eseguiti nel 1440. I tre Graduali vengono descritti nel primo capitolo mentre le miniature che li adornano sono descritte nel capitolo II. I criteri adottati per la descrizione dei Graduali consistono in due schede, una analitica esterna e una analitica interna. Ciascuna scheda è composta di varie parti e sono: segnatura, materia scrittoria, dimensioni, data, carte, fascicolazione, scrittura, impaginazione, aggiunte, abbreviazioni, ornamentazioni, legatura, restauro, conservazione, provenienza.

Nel primo Graduale vi sono 43 iniziali miniate, delle quali

4 con vegetali, 2 istoriate con la rappresentazione della Natività e della strage degli Innocenti, con la raffigurazione di S. Stefano e S. Giovanni Evangelista, 35 immagini di profeti. Nel secondo Graduale vi sono 42 iniziali miniate, 4 vegetali, 2 istoriate con le scene dell'Ascensione di Gesù e della Pentecoste, 3 con rappresentazione della Carità, della SS. Trinità e di Cristo in Pietà e 33 figure di profeti. Il terzo Graduale, privo dei primi fogli sostituiti, forse in occasione del restauro, da altri di fattura grossolana, contiene 35 iniziali miniate di Santi e 15 miniature a decorazione vegetale. La committenza dei Graduali e delle miniature viene a coincidere con l'epoca della costruzione del duomo di Montagnana. I Graduali appartengono a codici che fanno parte della Collegiata di Montagnana almeno dal 1489, tali tesori sono l'unica opera del gruppo che contiene miniature (p. 127). I manoscritti non hanno firma, perciò l'indagine avviene confrontando i codici con altre opere dell'epoca per avere riscontri su informazioni andate perdute. I volumi della chiesa di S. Maria di Montagnana all'inizio del XV secolo appartenevano alla Pieve rurale di S. Maria delle Carceri (p. 128).

Con la bolla di Papa Martino V si istituì l'arcipretado di Montagnana il 10 maggio 1427 (p. 129). Poco dopo l'edificio fu fatto ampliare da Angarano del fu Breganzio da Bitonto.

I Graduali miniati sono libri di culto con connotazioni musicali che accompagnavano la celebrazione della messa. I primi due manoscritti sono detti i Propri del tempo e si riferiscono l'uno al periodo che va dalla prima Domenica di Avvento al Sabato Santo, l'altro al periodo che va dalla Pasqua di Resurrezione alla ventitreesima Domenica dopo Pentecoste. Il terzo codice reca il Santorale, ossia canti destinati alla celebrazione dei Santi ed è diviso in due parti, l'una destinata alla celebrazione di uno o più Santi, l'altra a determinate categorie: apostoli, evangelisti, martiri (p. 134).

La chiesa in tutte le epoche ha sempre lasciato libero l'artista di eseguire i Graduali come più gli piaceva.

Il Santorale della chiesa di Montagnana si basa sullo schema romano: il culto degli apostoli, dei martiri, dei papi e dei dottori della chiesa. Si comincia dal 29 novembre, S. Andrea Apostolo, e si conclude con S. Clemente papa e martire il 23 novembre, al termine dell'anno liturgico. Il Santorale include festività mariane: Immacolata (8 dicembre), Purificazione della Beata Vergine (2 febbraio), Annunciazione (25 marzo), Assunzione di Maria



(15 agosto) (p. 135). Festeggiati anche S. Francesco e S. Antonio (p. 136). S. Agostino è messo molto in evidenza, per cui si deduce che la committenza sia dell'ordine agostiniano. Vi sono miniature che rappresentano le feste cristiane, ma dove sono assenti le feste si procede con miniature rappresentanti profeti. L'interazione fra preghiera liturgica e Sacra Scrittura dà origine a testi in cui le immagini si sovrappongono e si mettono in luce l'una con l'altra. Le illustrazioni dei Graduali favoriscono il contatto emotivo con il significato della festa. Vi sono immagini di profeti in pose varie, espressioni senso di esultanza o di preghiera con le mani unite o incrociate sul petto con atteggiamento umile e devoto. Il miniaturista coinvolge la persona nella sua interezza spirituale, morale, intellettuale e affettiva (p. 139). La composizione dei Graduali avvenne negli anni 30 del 1400 a opera di Cristoforo Cortese e di un suo allievo. Si ritiene che il lavoro sia terminato nel 1440: il Cortese risulta defunto nel 1445 (p. 147). Riguardo al discepolo che lavorò con il Cortese si suppone che fosse padovano. L'ultimo capitolo riguarda, quasi totalmente, Cristoforo Cortese, del quale sono delineati il profilo biografico, l'attività giovanile e quella matura, che va messa in relazione con i Corali. Per meglio far risaltare la sua attività artistica, le sue opere sono messe a confronto con i Graduali di altri luoghi, cioè Milano, Venezia e la stessa Padova, in particolare con un Corale di S. Giustina.

Questa dissertazione presenta dovizia di descrizioni dei Graduali in tutti i particolari ed è corredata da una grande quantità di riproduzioni di particolari figurativi ricavati dai codici.

GIOVANNI SILVIO SARTORI



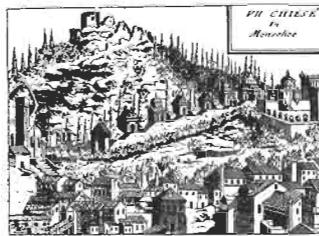
MONTI SACRI A MONSELICE

Il simbolismo della montagna riguarda tanto l'altezza che il centro: in quanto alta, verticale, elevata, vicino al sole, la montagna partecipa al simbolismo della trascendenza, rafforzato dalle manifestazioni atmosferiche del sacro (come il fulmine) e, soprattutto, dalle manifestazioni del

divino (come le apparizioni, le metamorfosi e i prodigi in genere). Essa diviene il punto d'incontro del cielo e della terra, è la dimora degli dei e l'approdo di ogni ascensione umana fin dagli albori dell'umanità, per ogni mito o racconto di fondazione, dai Sumeri agli Inca, e per tutte le religioni, dall'Olimpo greco alle molteplici sommità giudaico-cristiane: Ararat, Sinai, Tabor, Golgota... La cultura dell'Occidente medievale eredita e magnifica questa tradizione che dal Montsalvat del Graal arriva fino alla montagna del Purgatorio e alla complessa allegoria della salita nella *Divina Commedia*, e trasmette alla letteratura moderna un archetipo, che è ancora vitale fino a Thomas Mann (*La montagna incantata*) e René Daumal (*Il Monte Analogico*) e ha trovato continuatori al cinema in Luis Trenker e in Werner Herzog.

Proprio dalle riflessioni di Carl Gustav Jung e di Mircea Eliade sugli archetipi e dalle teorizzazioni di Claude Lévi-Strauss sui *mitemi* (elementi primari di un mito) si è mossa la prolusione dello storico Franco Cardini in apertura delle due giornate (1 e 2 aprile) di studio che il Comune di Monselice, in collaborazione con la Regione del Veneto e per la cura scientifica di Lionello Puppi e Antonio Diano, ha promosso sul tema *Tra Monti Sacri, "Sacri Monti" e Santuari: il caso veneto*. Cardini ha quindi proseguito identificando nell'ansia cristiana di riprodurre i luoghi della passione di Cristo, in seguito all'occupazione araba (e quindi ottomana) di Gerusalemme, la motivazione per il sorgere dei "Sacri Monti" nella parte alpina della grande diocesi ambrosiana (anche se, cronologicamente, precedenti dal Sacro Bosco di San Vivaldo in Toscana): un procedimento sinteticamente definito di *topomimesi* (imitazione, duplicazione di un luogo), iniziata con il Sacro Monte di Varallo Sesia dal francescano Bernardino Caimi, già custode dei luoghi santi di Palestina alla fine del XV secolo. Si deve a lui la tipologia delle cappelle disposte lungo un percorso ascensionale e riproducenti al loro interno le scene della Passione attraverso numerose immagini plastiche e dipinte di grande effetto drammatico.

Sulla scorta delle ricerche di Dupront sul sacro, Mario Sensi, docente all'Università Lateranense, ha approntato una tipologia dei luoghi sacri, cosmici ed escatologici, distinguendo, in particolare, tra santuari frutto di trasferimento (come Loreto) e santuari moltiplicati *ad instar*, cioè in



copia conforme ad un modello, del quale condividono le indulgenze.

Tra le montagne sacre in età romanica, Carlo Tosco, del Politecnico di Torino, si è soffermato sulle tre "micaeliche", dedicate cioè al culto dell'Arcangelo Michele, un santo guerriero venerato tanto dai Longobardi che dai Franchi: dalla prima basilica sorta sul Gargano agli inizi del VI secolo al complesso del Mont Saint Michel (VIII secolo), alla fondazione, quasi alla metà dell'asse di collegamento tra Puglia e Normandia (da sud-est a nord-ovest dell'Europa), della Sacra di San Michele alla fine del X secolo; nei tre casi, le chiese sono strettamente collegati ai siti, quasi che l'edificio sia una continuazione in altezza o un'ulteriore stratificazione della roccia che esso ingloba.

Alessandro Rovetta, dell'Università milanese del Sacro Cuore, ha esaminato la pianificazione devozionale dei Sacri Monti alpini, sorti per influsso dei vescovi di Milano (S. Carlo Borromeo) e Novara, mentre le numerose cappelle venivano dotate e gestite dalle famiglie o dalle confraternite di mestiere (p. es. della riviera del lago d'Orta) o dalla stessa città (Varese), affidandone l'esecuzione principalmente ad artisti locali.

Rispetto all'origine e alla complessità architettonica ed iconografica dei Sacri Monti alpini, il santuario delle Sette Chiese di Monselice è un caso particolare, sia per il suo carattere "domestico", cioè di proprietà, in origine, della famiglia Duodo, sia per il suo particolare programma di topomimesi, in questo caso di richiamo alle sette basiliche romane. Nel panorama tracciato da Roberto Valandro, storico di Monselice e del suo territorio, il santuario è stato inserito in una millenaria vicenda di fede popolare ed esercizio del potere, di tradizioni e sincretismi (fino alle ascensioni di mamme e bambini mascherati per il Carnevale che, per la festa di San Valentino, vanno a prendere l'amuleto delle "chiavette" alla chiesa di San Giorgio!). Loredana Olivato, dell'Università di Verona, ha investigato, assieme alle relazioni che tra XVI e XVII secolo, negli anni dell'interdetto,

contrapponevano Venezia al papato, le ambizioni di mediazione dei Duodo, nonché il programma di autocelebrazione che a Monselice fu affidato dalla potente famiglia all'architetto Vincenzo Scamozzi, progettista del complesso sommitale, cui corrispose, da parte del papa Paolo V nel 1605, la finale estensione dell'indulgenza ai devoti pellegrini.

Gli altri santuari veneti, "cacuminali" o comunque in luogo elevato, sono stati illustrati da Giuseppe Barbieri (*Santuario e città: Monte Berico a Vicenza*), Lionello Puppi (*Mitografie culturali: il Monsummano*), Antonio Diano (*Tra eremitismo irregolare e sacralizzazione delle vette: la Madonna del Monte di Teolo*), Sergio Claut (*Medioevo e culto dei santi: il caso dei SS. Vittore e Corona di Feltrina*)...

Di un particolare *Sacro monte "americano"* ha infine dato conto Marina Montesano, dell'Università di Genova, specificando come, in questo caso recente "montato" nel territorio dell'Arkansas, la tipologia sia piuttosto quella di una Disneyland cristiana che mira a duplicare la Holy Land attraverso una serie di scene con figuranti distribuiti su un'area compresa tra le sponde di un lago (Chautauqua) e alcune colline ribattezzate Nebo, Tabor, Gerizim, Carmelo: interessante testimonianza della produttività di una forma di devozione fino in epoca postmoderna, anche se inquietante per l'uso spregiudicato di ideologie creazioniste e del *merchandising*.

L'esperienza dei Sacri Monti alpini di Varallo, Orta, Varese, Oropa, Crea nasce dall'incontro tra lo stimolo della gerarchia ecclesiastica post-tridentina e la religiosità popolare; si realizza grazie a una compagine di artefici straordinari, da Gaudenzio Ferrari, studiato da Giovanni Testori, al Morazzone, tanto da giustificare ampiamente l'inserimento di queste testimonianze materiali nel Patrimonio dell'Umanità, da parte dell'UNESCO. Il complesso dei santuari veneti sorti su alture collinari o prealpine ha un identico valore di testimonianza culturale, oltre quello devozionale, perciò iniziative, come questa di Monselice, sono indispensabili alla conoscenza e alla difesa di un patrimonio capillarmente diffuso nel territorio non solo montano, un patrimonio del quale fa parte integrante il paesaggio che si sta invece sistematicamente inquinando, sconvolgendo, distruggendo (ed è sempre la stessa storia!).

LUCIANO MORBIATO

FORCOLE D'ORO La voga alla veneta sulle vie d'acqua padovane

Nella Sala Ottagonale dello Stabilimento Pedrocchi è stato annunciato, nel febbraio scorso, il progetto denominato "Forcole d'oro", che prenderà il via sabato 4 giugno 2005. Scopo primario è quello di ridare vita allo splendido modo di fare voga alla veneta sulle vie d'acqua padovane. Alla conferenza stampa erano presenti Monica Balbinot Assessore alle Politiche Culturali del Comune di Padova, Massimo Giorgietti Assessore ai Beni e Manifestazioni Culturali della Provincia, Ubaldo Lonardi Presidente dell'Azienda Turismo, Antonio Scipioni Presidente del Consorzio Promozione Turistica Giotto e l'architetto Boris Premrù, che ha illustrato nel dettaglio l'intero progetto con un pregevole supporto visivo. Ha parlato anche del gemellaggio tra dodici società remiere di Padova e Venezia che hanno l'intento dichiarato di raggiungere insieme più obiettivi, uno dei quali è rilanciare, come hanno sottolineato anche gli Assessori, i corsi d'acqua del padovano. Si tratta delle società remiere Rari Nantes, Canottieri, El Bisato, Remiera Euganea, Amis del Piovego, tutte padovane, e le società Bucintoro, Diadora, Querini, Giudecca, Canottieri Mestre, Gruppo sportivo Riviera del Brenta e Gruppo sportivo Mira-Oriago che rappresentano Venezia. Nell'occasione del 4 giugno è prevista la partecipazione delle quattro società remiere di Parigi, Nantes, Vienna e Berlino, tutte praticanti la voga alla veneta. L'incontro avverrà lungo il Piovego accanto al Bastione Castelnuovo, e la navigazione procederà successivamente per il Portello fino alle Porte Contarine. Intorno al progetto principale si stanno muovendo altre iniziative che vanno dalla Carta nautica avviata dalla Provincia nel 2002 per la valorizzazione dei



fiumi, allo studio del nuovo piano regolatore del Comune relativo alle acque padovane; senza dimenticare uno dei maggiori aspetti trainanti, quello turistico, decisamente bisognoso di un rilancio.

Altro aspetto non trascurabile sono le iniziative già in atto, come il concorso fotografico internazionale seguito dal Centro Nazionale di Fotografia e quello tra le scuole della fascia dell'obbligo della Provincia di Padova. Lo scopo è di mettere nel giusto rilievo, soprattutto tra i più giovani, l'importante evento del 4 giugno destinato a rinnovare la grande vocazione di Padova come "città d'acque".

Ma cos'è la voga alla veneta? Molti lo sanno, ma per i non addetti ai lavori diremo che è una tecnica atta a ben districarsi nel dedalo degli stretti e tortuosi canali della laguna veneta. La si pratica stando in piedi, il che permette di controllare di continuo i fondali. Idonee a questa specialissima voga sono le barche leggere, dal fondo piatto e dalla forma asimmetrica che usano uno scalmo particolare denominato appunto forcola. Le più note sono la gondola, il sandalo e la mascareta.

Ci sembra doveroso aggiungere che l'input principale di questo affascinante progetto è nato da un'idea di base dell'architetto Boris Premrù. Che da sempre si definisce un innamorato della voga alla veneta, sua prima grande passione.

GABRIELLA VILLANI e
ORIO ZACCARIA

MUSEO-LABORATORIO DEL BELZONI

Il 21 marzo scorso è stato inaugurato in alcuni locali al pianterreno dell'Istituto tecnico per geometri "G. B. Belzoni" un museo-laboratorio destinato a raccogliere la rilevante dotazione di strumenti scientifici (poco più di trecento) che veniva utilizzata per la didattica a partire dal periodo della costituzione dell'Istituto, avvenuta nel 1869 fino agli inizi del '900. Questo prezioso materiale, ancora in buono stato di conservazione - altro, risalente ad epoche più recenti, verrà in seguito preso in considerazione - è stato accuratamente ripulito, fotografato e descritto dagli studenti stessi, sotto la guida del docente prof. Pietro Paolo Gallo.

La denominazione di museo-laboratorio data alle due sale vuol mettere in risalto, accanto all'aspetto espositivo e di memoria scientifica, l'intento di fare dei locali anche un luogo di studio e di sperimentazione per docenti e studenti. Il recupero e la valoriz-

zazione di questo materiale va inteso infatti non solo come documento storico, ma anche come incentivo alla ricerca e al confronto delle idee e delle esperienze, rispondendo in pieno alle esigenze di una scuola moderna che ha fra i suoi compiti primari, oltre alla assimilazione e allo sviluppo delle conoscenze, quello di mettere la didattica al passo coi tempi e le conquiste tecnologiche attraverso percorsi storici, rivolti a temi specifici, che possono valersi di una strumentazione particolarmente indicata.

La datazione "alta" delle strumentazioni (per lo più ottocentesca) dimostra come essa abbia rappresentato fin dall'inizio l'autentica funzione della scuola: quella cioè di essere all'avanguardia del sapere, capace di orientare e di immaginare il futuro, indirizzando e abituando i giovani studenti alla soluzione di problemi concreti, di natura intuitiva e applicativa. Sono principi a cui l'Istituto cerca tuttora di adeguarsi, portando avanti progetti innovativi e affrontando lo studio delle nuove tecnologie che, se non sono di immediata attuazione, potranno costituire una premessa per ulteriori sviluppi a livello professionale e di ricerca avanzata.

A sottolineare il valore dell'apporto del singolo nella ricerca, mettendo in luce come questa sia frutto di ingegno e di impegno appassionato e tenace, all'ingresso dei locali è stata esposta una antica legge della Repubblica di Venezia che documenta l'adozione, fin dal 1474, di una particolare tutela nei confronti di chi aveva ideato qualche nuovo congegno, insomma una specie di "brevetto". Anche questa sottolineatura storica, che richiama i meriti individuali derivanti dalla ricerca e dalla sperimentazione, si traduce in un altro motivo di stimolo per le giovani generazioni del Belzoni.

G. R.

MOSTRE

ANDREA PALLADIO E LA VILLA VENETA Da Petrarca a Carlo Scarpa

Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo-3 luglio 2005.

Subito il titolo, di questa ricchissima mostra, sarebbe

da integrare ed allargare, poiché l'inizio del percorso è posto - ben prima di Petrarca, e della sua dimora-incunabolo di Arquà - nella residenza di campagna, cioè l'antica villa, romana, di cui sono esposte preziose raffigurazioni nel pianterreno di palazzo Barbaran, realizzato da Andrea Palladio nel 1569-71 e oggi sede del CISA (Centro Internazionale di Studi di Architettura): si tratta di alcuni frammenti di affreschi pompeiani dai colori squillanti, provenienti dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli, e un'edicola in forma di casa porticata (modello gallo-romano in pietra, II-III sec. d.C.), dal Musée di Thionville.

Salendo lo scalone d'onore il visitatore è accompagnato dalle immagini delle ville, proiettate stereoscopicamente, con dilatazioni e dissolvenze, quasi ad immergerlo preventivamente in un mondo che verrà articolato poi nelle sale e negli oltre 300 oggetti (dipinti, sculture, disegni, incisioni, libri...) offerti allo sguardo, nell'intento di offrire una visione multipla non solo delle architetture, ma anche del territorio in cui sorgevano (e sorgono) e delle strutture sociali ed economiche delle quali sono state l'espressione. Le ricerche storiche hanno ormai collocato la villa veneta al centro dello sviluppo della proprietà fondiaria della nobiltà, dapprima veneziana, negli anni che hanno visto grandi programmi di risanamento del territorio e di rilancio della produzione agricola, all'inizio dell'età moderna, che per Venezia significò anche una inesorabile perdita di territori e influenza nell'area vicino-orientale. Con le fabbriche palladiane, le "case degli dei", che si ispiravano all'antica Roma, continua una stagione straordinaria che ci ha lasciato un patrimonio di oltre 4000 edifici ed ha le sue propaggini, oltre lo spazio europeo, fino al neopalladianesimo nordamericano, mentre nel tempo arriva alle sperimentazioni di Carlo Scarpa. In mostra sono esposti alcuni modelli in legno realizzati di recente, come quello di villa Emo a Fanzolo, che nei loro volumi in scala danno conto tangibilmente tanto del richiamo all'antico quanto delle innovazioni e delle simmetrie che il geniale progettista aveva già raccolto nei suoi *Quattro Libri dell'Architettura* (Venezia, 1570).

Piuttosto che un'impossibile elencazione sistematica, da catalogo, delle opere esposte, si preferisce in questa sede proporre un percorso tra poche immagini significative e suggestive. Fuori dall'am-

biente veneto, dalla splendida Roma pontificia che il giovane Palladio visitò per studiare le architetture classiche, proviene l'affresco staccato di Perin del Vaga, *Il cortile del Belvedere con naumachia* (1537-47), nel quale la scena all'antica richiama le tanto ammirate ville di Nerone e di Plinio, mentre dalla Toscana medicea arriva una delle lunette che Giusto Utens dipinse per documentare, con una precisione da mappa e in una veduta a volo d'uccello, tra le altre la villa di Poggio a Caiano, progettata da Giuliano da Sangallo per Loreuzzo il Magnifico.



Anche una pala d'altare può descrivere un territorio, oltre l'originale valore devozionale, come dimostrato da *I santi Antonio e Crescenzo intercedono presso la Vergine per le vittime dell'alluvione del fiume Colmeda*, dipinto da Jacopo da Ponte, "Bassano", per una chiesa di Feltre: il flusso del fiume trascina nel disastro, insieme ai corpi degli annegati, tutto il repertorio di animali e oggetti delle tele bassanesche, gli stessi tacchini, buoi, ocche delle scene bibliche o i rami lucenti delle "Cene in Emmaus"; sullo sfondo si stagliano i monti Pavione e Avena, caratterizzati da colori diversi, blu e verde scuro, per dare il senso della profondità e della lontananza. Più da vicino un disegno di Andrea Previtali (proveniente da Berlino) raffigura alcuni edifici rustici con precisione di dettagli, compreso il tipico tetto di canna palustre dei "casoni" dallo spiovente accentuato per far scivolare pioggia e neve.

Proprio la vita in villa è restituita alla quotidianità, non solo dei proprietari, ma degli stessi contadini, contrapponendo eleganti ricevimenti e concerti ai lavori, alle disgrazie e agli svaghi dei sottoposti. Alle preziose tele di ville con giardino, dipinte dal Veronese e dal Pozzoserrato, si aggiungono, tra gli altri, il *Paesaggio agreste*, con l'illustrazione della trebbiatura in un affresco cinquecentesco scoperto solo nel 1968 su una parete di villa Sarego-Rinaldi di Albaredo d'Adige, e un'ariosa tela del Guercino con la *Fiera sul Reno vecchio*, ricca di particolari narrativi, per arrivare fino all'esplicito del basso corporeo, nell'inedito *Villano che defeca in un campo* (circa 1680) di Domenico Maria Canuti.

Un particolare compito di documentazione è affidato ai numerosi e realistici ex-voto provenienti dai santuari vicentini mariani di Monte Berico e Lonigo: nella ristretta superficie della tavoletta dipinta trova posto, accanto alla Vergine o al santo invoca-

to, l'illustrazione di un incidente cui il donatore è miracolosamente scampato, dalla caduta da un fienile o da un'impalcatura, proprio sullo sfondo di una villa in costruzione, al rovesciamento di un carro, ai calci di un cavallo imbizzarrito.

Del pittore fiammingo Lamberto Sustris, responsabile della decorazione nella Villa dei Vescovi di Luvigliano, si ammira una grande tela proveniente da Lille: il *Noli me tangere* raffigura l'episodio dell'incontro di Cristo risorto con la Maddalena come un colloquio tra l'imponente giardiniere che si appoggia alla zappa e l'elegante giovane signora, alle cui spalle si allunga in prospettiva un giardino formale con una lunga pergola e un'edera sullo sfondo. Se è difficile identificare un giardino reale nel dipinto di Sustris, quello della villa Barbarigo di Valsanzibio è invece illustrato da una tela proveniente da Torino (ma l'edificio che si vede è molto più imponente di quello esistente) e da un'enorme, lunghissimo foglio disegnato a matita (dal Museo Correr): in entrambi si riconoscono gli elementi della creazione barocca, dal labirinto all'isola dei conigli, dalle fontane ai giochi d'acqua, dalla statua del Tempo al monumentale portale di Diana.

Di una grandiosa villa della Riviera del Brenta, quella dei nobili Pisani a Stra, è esposto il modello ligneo di un progetto di Giovanni Frigimelica non realizzato, cui fu preferito quello di Francesco Maria Preti, mentre alcuni disegni di Francesco Guardi tracciano i particolari del giardino (ora scrupolosamente restaurato). Ancora di Guardi il disegno di una piazza erbosa solcata da camminamenti e con lo sfondo di una villa dal "timpano arcuato" (che potrebbe essere la villa Loredan di Paese): ci restituisce l'aspetto del "centro" di numerosi paesi veneti, caratterizzati da un vasto

spiazzo, nel quale si teneva la fiera, delimitato dalla residenza del signore e dalla chiesa del Signore.

La moda giardiniera si rifletteva anche sulla tavola dei signori, come dimostrano i piatti decorati, con elementi e padiglioni di giardino, del servizio realizzato dalla manifattura ceramica di Geminiano Cozzi e un centro tavola con 38 figurine in piombo, oltre al padiglione e alla recinzione con cancello: strepitose *mise en abîme* di una civiltà di villa che anche il teatro di Goldoni celebrava, ironizzando blandamente, mentre essa andava spegnendosi con la fine della Repubblica veneta.

Le ultime dimore di campagna di aristocratici e borghesi nobilitati assumono nell'Ottocento paramenti neogotici, come la villa Papadopoli di San Polo di Piave o le realizzazioni di Caregaro Negrin per i Marzotto a Schio, a testimonianza di un radicamento del proprietario nel territorio dell'impresa, non più solo agricola ma industriale.

Questa apertura verso l'esterno è consustanziale alla mostra, che continua nei palazzi vicentini e nelle ville delle province venete, con la formula del biglietto cumulativo e la validità da 1 a 7 giorni, così da permettere itinerari di scoperta o riscoperta che, per la provincia di Padova, comprendono monumenti di altissimo interesse: la casa di Petrarca ad Arquà (prima che nuove lottizzazioni la inglobino), la villa dei Vescovi a Luvigliano (se il FAI ne aprirà gli interni), il complesso Duodo di residenza e chiese a Monselice, la villa Contarini di Piazzola, nonché la Loggia e l'Odeo Cornaro in città.

Per i visitatori più piccoli nel cortile di palazzo Barbaran è a disposizione un gioco ideato dallo storico dell'architettura e consigliere del CISA Howard Burns: sono enormi e coloratissimi cubi e prismi e cilindri che servono per riprodurre le ville, a conferma che la fantasia è la base della creazione e non ha bisogno di elementi nuovi, dalla *domus* di Nerone al Pantheon, dalla villa Capra "la Ritonda" al Guggenheim di Frank Lloyd Wright.

LUCIANO MORBIATO

RASSEGNA DELL'ASSOCIAZIONE LUNABLU

Rubano, Auditorium dell'Assunta, 2 - 10 aprile 2005.

L'Associazione "Lunablù", nata a Rubano nel 2002 con l'intento di promuovere pittori, scultori, grafici, fotografi, poeti e scrittori, proponendo

mostre e incontri culturali, ha presentato una nuova collettiva di artisti, tutti con una storia personale di passione per l'arte. Chi più chi meno, ha un curriculum di spessore ed una ragguardevole "militanza", nel senso che ognuno ha già partecipato a mostre ed esposizioni anche di livello. La manifestazione premia la tenacia e l'indubbia singola capacità sia delle artiste, qui in prevalenza, sia degli artisti. Durante l'allestimento ho potuto constatare l'impegno e la disponibilità di ognuno a collaborare fattivamente per la miglior riuscita di questa rassegna. Entrando nel merito di ogni singolo artista mi corre l'obbligo di osservare l'elenco alfabetico che figura nell'invito.

Da tempo, rubando spazio al sonno, *Alessandra Baretter* si cimenta con tecniche di difficoltà rilevante, la china e l'acquarello. Le sue piacevoli opere di piccolo formato rappresentano la nostra città e non solo, ma anche gradevoli particolari di vita quotidiana. Il suo spazio artistico è quello della grafica tradizionale, nella quale si muove con ragguardevole impegno e personalità.

Mi piace definire *Benedetta D'Amore* la pittrice delle donne. O, meglio, della natura nella quale le donne sono protagoniste. La sua particolarità è che incide il sughero dipingendolo poi con colori accesi. Sono particolarmente interessanti le figure femminili senza volto, dal corpo morbido, con le braccia prevalentemente protese verso l'alto, che spiccano frutti golosi da alberi inverosimili o, in proiezione, che sembrano addirittura tratteggiare il senso sublime della trascendenza. Vogliamo accennare agli ombrelli, ora gialli, ora rossi e blu? Nella più diretta chiave di lettura, che rimane comunque la presenza femminile quale filo conduttore primario, sono una piacevole variabile.

Lucio Lea si potrebbe definire un poeta potenziale. Nel senso che il suo primo input pittorico gli viene dai versi di grandi poeti. E' una sua timida confessione fattami durante l'allestimento. Gli credo appieno perché una sua opera intitolata "Primavera è nell'aria e per li campi esulta..." è certamente emblematica. I suoi dipinti tutti ad olio, tecnica che usa con maestria e sapienza, hanno una predominanza di gialli solari, azzurri e blu di fondo. Sono quasi un sogno.

Leda Plos ha una spiccata predilezione per l'acquarello, ma lavora anche usando tecniche diverse. Predilige i paesaggi veneziani, calli, campielli, ponti, ma anche vedute legate a Padova, in particolare il suggestivo scorcio del Pra-

to della Valle. Buona la sua pittura d'immagine, dalle tonalità lievi, che indicano una non comune delicatezza d'animo.

Aldo Sciacca è paesaggista di solida esperienza, ama la montagna e si vede. Perché i suoi lavori rispecchiano un sorprendente amore per la natura. Non c'è solo il paesaggio dove la neve copre tutto, ma anche una ripa di lago dal tonalismo ben dosato, ed altri scenari con rapide pennellate cariche di pigmento. Le nature morte, dove i fiori hanno colori squillanti, sono il giusto tocco di un lungo percorso artistico.

La tecnica del batik è personalissima espressione dei lavori che Daniela Signoretto ha appreso frequentando l'Istituto d'Arte Pietro Selvatico. Tecnica inusuale, quella del batik, difficile da realizzare, ma di grande effetto. Anche se cambiano i supporti, vetro o altro, l'atmosfera rarefatta rimane comunque suggestiva. Per sottolineare la poliedricità di quest'artista voglio aggiungere che frequentando la scuola di iconografia San Luca di Padova si è specializzata anche nell'impegnativa arte della icona russa, che tuttavia qui non appare.

La giovane artista Patrizia Tognon si presenta con un curriculum denso di manifestazioni, primi premi e segnalazioni. Ha un forte carattere espressivo; le sue opere, di grandi dimensioni, danno la misura di un notevole temperamento. Porta con sé un sogno ricorrente che si rifà alle linee curve, come un abbraccio, che accompagnano l'osservatore quasi per mano. Le troviamo nel "Castello incantato", opera dal cromatismo suggestivo. Al contrario, nel dipinto "Rosso e arancio, il richiamo" la violenza della composizione è accompagnata da forti ed eccitanti colori. Così come nell'opera "Ricerca quel Blu profondo".

Auguro a questi artisti un futuro ricco di soddisfazioni e riconoscimenti. Perché se lo meritano.

GABRIELLA VILLANI

GIOACCHINO BRAGATO I Colli Euganei

Museo d'Arte Contemporanea
"Dino Formaggio" di Teolo.

L'arte di Gioacchino Bragato è salita fino al Palazzetto dei Vicari, ossia al Museo d'Arte Contemporanea "Dino Formaggio" di Teolo con una mostra d'opere recenti intitolata "I Colli Euganei" (tempere, acquerelli, collages, chine). A che cosa è assimilabile la pittura di Bragato? È stato definito naïf, primigenio, il



pittore ingenuo, un folletto, il rappresentante del "bon snaturale" di ruzantiana memoria privo, anzi anteriore ad ogni artificio artistico o accademico. Può essere vero, il simpatico Gioacchino dalle molte esperienze manuali e della cucina in particolare è un po' di tutto questo, viste anche l'esuberanza del suo temperamento e le sue molte curiosità.

Eppure un pittore sognante come lui, che ama da sempre i colori vividi, i paesaggi, gli alberi, spogli o meno, le case e i borghi ricamati nella loro semplicità, e quei blu, verdi, viola, gialli di sfondo che sembrano di un altro pianeta dovrebbero suggerire più che l'immagine del folletto, senz'altro suggestiva, quella del fanciullo che questo pittore si porta dentro, quello, per dirla con il Pascoli, che vede "tutto con meraviglia, tutto come la prima volta". Ecco, Bragato è primigenio in quanto rimasto fanciullo nel profondo del suo spirito, capace di ricreare all'infinito quella natura, quella campagna e quei prati della sua infanzia e fanciullezza sicuramente meno sfigurati di quelli odierni.

Sono questi gli elementi che gli hanno fatto compagnia, che gli hanno fatto idealmente parlare alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle, l'humus che dà vita a quei paesaggi multicolori, a quei colli trasfigurati (vedi le memorie di Arquà), a quei monumenti storici, importanti e meno, che il pittore ha ingentilito con la sua mano e reso quotidiani e vicini nella semplicità delle loro linee e volumi.

GIANLUIGI PERETTI

L'ORO DI ROBERT SMIT

Lo studio GR. 20, (via dei Soncin n. 27, Padova) espone dal 28 aprile 2005 al 21 maggio 2005 una mostra di Robert Smit.

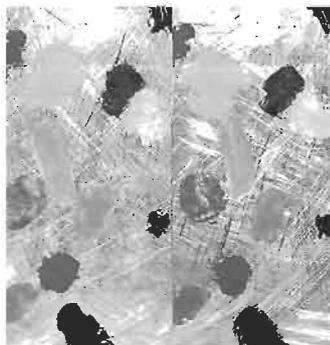
Smit nasce a Delft nel 1941; la sua formazione è contraddi-

stinta dagli studi specifici di oreficeria alla Goldschmiedeschule di Pforzheim, in Germania, e, nel contempo dall'adesione a importanti correnti artistiche come il Gruppo Zero, famoso per le indagini sulla percezione visiva. Negli anni Sessanta inaugura una sperimentazione con gioielli di una rigorosa astrazione pervasa da annotazioni tecnologiche. L'immediato successo ottenuto non gli impedisce di abbandonare l'attività orafa per impegnarsi nel disegno, nella pittura su carta e nella fotografia.

Nelle opere odierne tanta complessità ed eterogeneità sembrano placarsi in una distensione semplificatrice. L'artista sceglie l'oro come quinta della sua pittura, apparente supporto che sostituisce la tela, la tavola e la carta.

Forme quadrangolari e rettangolari sono pervase da composizioni pittoriche, dall'apparenza informale, spesso attraversate da un reticolo di linee auree ortogonali che delimitano spazi precisi che comprimono lo spessore coloristico costretto nella minima riquadratura e nel contempo connesso alla totalità del progetto visivo. Il puzzle così creato enfatizza la consistenza delle pennellate in una prospettiva aggettante, dove la pittura cela segrete figurazioni intrise di un materismo cromatico obbligato entro lo schema programmatico.

Spesso l'oro sottostante il fronte dipinto della tavolozza s'insinua lucente con segni



che s'introducono nel contesto diventandone parte significativa; a volte il fondo è totalmente aureo, inciso da sottili graffiature che creano una spazialità in cui si evidenziano grandi maculazioni rosa, gialle, verdi, celesti, blu. La visione di queste piastre, pendenti di collane, suggerisce paesaggi illusori, campi di frumento dorato cosparsi di fiori, pleniluni marini, aiuole fiorite in giardini recintati. A questo rimando naturalistico si contrappongono composizioni astratte, spezzoni di rettangoli, di circonferenze, di quadrati, dai seducenti colori pastello, sparpagliati su basi rigate da grafie intricate come scar-

bocchi infantili o come scritte esoteriche su cui il dato geometrico sembra avere perduto la propria ragione normativa immerso in una realtà contingente ed effimera.

GRAZIELLA FOLCHINI GRASSETTO

ARTEXPONE

Mostra d'Arte Contemporanea

Castelfranco Veneto, 26 marzo - 10 aprile 2005.

Dodici artisti, equamente divisi tra uomini e donne, hanno esposto nell'Area dei Grandi Servizi Territoriali di Castelfranco Veneto le loro opere. La mostra ha avuto un lusinghiero successo di pubblico e di critica. Tutto ciò si deve alla sensibilità del curatore Maurizio Pradella, che con acuta e profonda conoscenza ha scelto artisti e opere "costruendo" in pratica la mostra stessa. Che non presenta solo pittura, ma anche incisioni, sculture e apparati.

Prima dell'approccio al percorso espositivo vero e proprio, Manola Mazzon ha recitato poesie di Jacques Derida e di Hans Urs von Balthasar che in qualche modo fanno riferimento ad opere esposte.

Adriano Ballan ha un modo di esprimersi con colori accesi, ma per contro propone anche notti stellate che richiamano il cosmo. Il giovane Maurizio Camatta usa frammenti aurei e pennellate nere per esaltare il suo quadro principale, al quale fanno da contorno opere ricche di colori sgargianti. Tele prevalentemente di grande formato, bianche e nere nelle quali spiccano pennellate rosse, sono le opere del triestino Enea Chersicola pittore informale di notevole talento. In Antonella Civiero molti i violetti di varie tonalità, valorizzati da scritture verticali e non, rimando forse di una trascorsa poesia visiva. Molto piacevoli le minute incisioni di Annalisa Gheller: piccoli fiori dalle varie forme e opere più grandi vivacemente colorate. Il paesaggio e la natura sono il filo conduttore nei quadri di Giuseppe Gobbo. Buona la contrapposizione degli alberi contro la luce dell'alba, o il cobalto delle profondità cosmiche. In area classico-tradizionale si esprime Anna Moro che nel tempo ha acquisito personalità ed una buona padronanza tecnica. I suoi soggetti preferiti sono gli animali e le nature morte. Di Aldo Pallaro le sculture lignee spaccate e ricomposte in sinuose "braccia" a volte aperte e a volte chiuse danno un immediato senso di plasticità. L'artista trae dal legno

certamente ciò che vuole, come il fabbro dal ferro. Di lui si scopre anche una istallazione fatta di semisfere trasparenti nelle quali sono frutti aperti, uova schiuse, accompagnate da goccioli d'acqua quasi un commento musicale. *Nives Ramon* spazia tra i paesaggi del Montello e la terra degli ulivi usando colori morbidi e tecnica delicata. Ha una convincente padronanza dell'acquerello *Maddalena Ruggi*; le linee appena accennate contornano i suoi soggetti: vedute irreali rivisitate con spirito squisitamente femminile. E' assolutamente padrona della figura umana *Cristina Salvadori*. La rappresenta con notevole maestria, il segno è rapido e deciso, ricorda le sinopie ed è alleggerito dai colori accesi che accompagnano le composizioni. Contornata di nero la cattedrale di Amalfi, che spicca per il colore giallo solare: è la "presentazione" di *Italo Stocco* pittore dalle grandi tele che sa attrarre il visitatore per gli ampi spazi campiti e molto colorati.

Cos'altro dire di questa collettiva? Certamente che è buon esempio di prodotto per una volta estraneo alla grande città. Nato in un centro relativamente piccolo come Castelfranco, assume per questo e a buon diritto una connotazione di grande validità e interesse.

GABRIELLA VILLANI

FRANCO PADOVAN Voci della memoria

Centro Culturale "Al Parco"
Saccolongo.

Definirlo naïf è sicuramente riduttivo, ma Franco Padovan, autodidatta, della pittura a un certo momento ha fatto quasi un motivo di vita affrontandola con quella serietà tecnica, coloristica, di amante del particolare che secoli fa era tipico dei miniaturisti. Con una personale ha in certo qual modo inaugurato il nuovo Centro Culturale "Al Parco" di Saccolongo, che dovrebbe diventare un punto di riferimento per le manifestazioni culturali della comunità.

A ben vedere, il pittore suscita nel visitatore sentimenti diversi: negli anziani sentimenti di nostalgia o comunque emozioni nel rivedere quelle scene di vita agreste, o di borgata, che ormai è difficile ritrovare, figure, usanze, paesaggi che fanno ormai parte della memoria, ricordi di una civiltà soppiantata da quella industriale e postindustriale. "Voci della memoria" è infatti il titolo che l'autore ha voluto dare alla mostra (e al catalogo).

Nei più giovani invece Padovan pare provocare molta curiosità rendendoli piacevolmente edotti, attraverso un racconto, assai dispiegato, di come siano cambiati in pochi decenni la vita e i costumi e l'ambiente stesso dei nonni e dei padri, che si sono lasciati alle spalle secolari tradizioni e un mondo spesso solo apparentemente idilliaco e poetico. Qui può nascere la discussione attraverso molti "distinguo". Il progresso ha reso veramente più felici gli uomini del nostro mondo? Può diventare un



diabatto infinito, ma che coinvolge relativamente il nostro pittore: da parte sua, egli desidera presentare solo la semplicità della vita quotidiana di un tempo, il piacere di vivere in intimo contatto con la natura e gli animali, una natura non ancora contaminata o sfregiata dagli scempi della cementificazione e della tecnologia senza i problemi attuali dell'inquinamento dell'aria e della vita sociale. Una pittura (e un mondo) che suscita dunque nostalgia e tenerezza ma che conduce anche alla riflessione.

GIANLUIGI PERETTI



Assessorato alla Cultura
Settore Attività Culturali
Settore Musei Civici

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

Programma Mostre

PALAZZO DELLA RAGIONE

Via Municipio 1

VANGI. SCULTURE E DISEGNI

Dal 21 maggio al 24 luglio 2005

Orario 9.00 - 19.00, lunedì chiuso. Ingresso (comprensivo dell'ingresso al monumento): interi € 8,00 ridotti € 5,00.

ORATORIO DI SAN ROCCO

Via Santa Lucia Tel. 049 8753981

DE SPAERA - ORI E LACCHE DI ERICO NAGAI

Dalla serialità ritmica dell'oriente alla visione cosmica della sfera

Dal 27 maggio al 3 luglio 2005

Orario: 9.30 - 12.30 / 15.30 - 19.00, lunedì chiuso. Ingresso libero

GALLERIA "LA RINASCENTE"

Piazza Garibaldi

GIANNI TALAMINI. I COLORI DEL SUD

Dal 15 maggio al 12 giugno 2005

Apertura: da martedì a domenica 9.30-13.00 / 15.30-19.00. Chiuso il lunedì. Ingresso libero.

MUSEO CIVICO DI PIAZZA DEL SANTO

Piazza del Santo

LA PARIGI DI EDOUARD BOUBAT

Dal 16 aprile al 26 giugno 2005

Orario: da martedì a domenica 10.00-13.00 / 15.00-18.00. Chiuso il lunedì. Ingresso: intero € 4,00, ridotto € 2,00.

GALLERIA SOTTOPASSO DELLA STUA

Largo Europa

SELF REFLEX

Fotografie di Stefania Ricci e Silvia Reichenbach

Dal 20 maggio al 2 luglio 2005

Orario: da lunedì a sabato 11.00-13.00 / 15.00-19.00. Chiuso la domenica. Ingresso gratuito.

EX SCUDERIE DI PALAZZO MORONI

Via Municipio, 1

ANDREJ TARKOVSKIJ. LUCE ISTANTANEA

Dal 6 maggio al 5 giugno 2005

Orario: da martedì a domenica 9.30-12.30 / 15.30-18.30. Chiuso il lunedì. Ingresso gratuito.

EX FORNACE CAROTTA

Via Siracusa N. 61 - Piazza Napoli

BOCCA DI ROSA E ALTRE STORIE... Omaggio a Fabrizio De Andrè

Dal 28 maggio al 19 giugno 2005

Orario: da martedì a venerdì 15.30-19.30, sabato e domenica dalle 10.30 alle 12.30 - 15.30 alle 19.30. Chiuso lunedì. Ingresso libero.

SALA SAMONÁ, BANCA D'ITALIA

Via Roma

VAURO. ANTOLOGICA 1993 - 2002

Dal 27 maggio al 12 giugno 2005

Orario: tutti i giorni dalle ore 11:00 alle ore 19:00

CORTILE PENSILE DI PALAZZO MORONI

Via Municipio 1

BICENTENARIO DELLA NASCITA

DI GIUSEPPE MAZZINI

Dal 13 al 30 maggio 2005

MUSEI EREMITANI

Piazza Eremitani 8

TIEPOLO, PIAZZETTA, CANALETTO, PIRANESI, GUARDI

I disegni del Professore. La raccolta di Giuseppe Fiocco al Fondazione Giorgio Cini.

Dall'8 maggio al 24 luglio 2005

Orario: 9.00-19.00; chiuso i lunedì non festivi.

MUSEO DI VILLA BREDA

Via San Marco 219 (Ponte di Brenta)

GIORGIO CELIBERTI ANTOLOGICA

Dalla Biennale a Giotto

Dal 21 maggio al 18 giugno 2005

Apertura: lunedì - sabato 15.30 - 19.30, domenica 10.00 - 12.30 - 15.30 - 19.30. Ingresso gratuito.

Carta Argento

Presentando la carta alla biglietteria o alla cassa insieme ad un documento d'identità valido, si ha diritto all'ingresso gratuito ai musei e monumenti e al biglietto ridotto per le mostre. I musei e monumenti dove può utilizzare la carta sono: Musei Civici agli Eremitani, Cappella degli Scrovegni (visite solo su prenotazioni attraverso Telerete Nordest tel. 049 2010320 costo della prenotazione 1 €), Oratorio di San Rocco, Museo Santo, Galleria Civica, Oratorio di San Michele, Casa del Petrarca, Palazzo della Ragione, Piano Nobile e Stabilimento Pedrocchi, Museo Diocesano (biglietto ridotto).

Per informazioni sulle mostre fotografiche rivolgersi al Centro Nazionale di Fotografia, Via I. Wiel, 35127 Padova - tel 049 8721598 - 049 8722531; e-mail: gusellae@comune.padova.it; cnf@comune.padova.it

