

PADOVA

e il suo territorio

www.garangola.it/padova

5

Editoriale

6

Il complesso conventuale di San Gaetano a Padova

Roberto Conte

10

Stemmi ed epigrafi del Palazzo del Capitano e dei Camerlenghi

Franco Benucci

14

Padova e il Veneto nella pittura di Anton Karinger

Darija Mavrić

20

Esperimento sull'ancia dell'oboe nella metà del settecento a Padova

Giuseppe Nalin

24

L'Oratorio di Villa Bassi Rathgeb

Maria Patrizia Leone - Mara Ranucci - Massimo Tenenti

28

Padova, gli Scrovegni e Carlo Naya

Sara Filippin

32

Padova, 16 dicembre 1943

Bartolo Bertolaso

34

La "Giunta della Liberazione" a Palazzo Moroni tra il 1945 e il 1946

Giuliano Lenci

37

Il cinema di Walter Santesso

Mirco Melanco

40

Antichi edifici padovani

a cura di Andrea Calore

42

Osservatorio di Padova e il suo territorio

43

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Indirizzo postale:
via Montona, 4 - 35137 PADOVA - Tel./Fax 049 8750550
Indirizzo e-mail: <redazione.padova@garangola.it>
Sito web: <www.garangola.it/padova>

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

Presidente: Vincenzo de' Stefani

Vice Presidente: Giorgio Ronconi

Consiglieri: Giuseppe Iori, Gabriella Villani, Mirco Zago

Direzione: Giorgio Ronconi, Oddone Longo

Redazione: Gianni Callegaro, Paolo Maggiolo, Elisabetta Sacconiani,
Luisa Seimanti di San Bonifacio, Francesca Veronese, Gabriella Villani, Mirco Zago

Consulenza culturale

Antonio Arslan, Sante Bartolami, Andrea Calore, Chiara Costa,
Francesco D'Amico, Pierluigi Fantelli, Francesca Fantini D'Onofrio, Sergio Jessi Ferro,
Elio Franzin, Claudio Grandis, Giuseppe Iori, Salvatore La Rosa, Giuliano Lenzi,
Vincenzo Mancini, Luigi Mariani, Luciano Morbiato, Gilberto Muraro, Antonella Pietrogrande,
Giuliano Pisani, Gianni Sandon, Giorgio Segato, Francesca Maria Tedeschi, Paolo Tieto,
Rosa Ugentin, Roberto Valandri, Gian Guido Visentin, Pier Giovanni Zanetti

Enti e Associazioni economiche promotrici

Amici dell'Università, Amici di Padova e il suo territorio,
Camera di Commercio, Cassa di Risparmio del Veneto,
Banca Antonveneta, Comune di Padova,
Fondazione Banca Antonveneta, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo,
Provincia di Padova, Unindustria Padova,

Associazioni culturali sostenitrici

Amici del Museo, Amici della Musica, Amici del Piovego
Associazione "Lo Squero", Associazione Italiana di Cultura Classica,
A.V.O., Casa di Cristallo, Comitato Difesa Colli Euganei,
Comunità per le Libere Attività Culturali,
Convegno Maria Cristina, Ente Petrarca, Fidapa,
Gabinetto di Lettura, Gruppo del Giardino Storico dell'Università di Padova,
Gruppo "La Spicola", Gruppo letterario "Formica Nera",
Italia Nostra, Istituto di Cultura Italo-Tedesco, Progetto Formazione Continua,
Società "Dante Alighieri", Storici Padovani, The Andromeda Society, UCAI,
Università Popolare, U.P.E.L.

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Stampa

Tipografia Editrice «LA GARANGOLA» s.r.l. - Via E. Dalla Costa, 6 - 35129 Padova
e-mail: info@garangola.it

Direzione, redazione, amministrazione

35137 Padova - Via Montona, 4 - Tel. e Fax 049 87.50.550

Autorizzazione Tribunale di Padova

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

Abbonamento anno 2009: € 20,00 - Un fascicolo separato: € 4,50

c/c p. 17772351 «La Garangola» - Padova

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 proposte per lo stampo; 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: Vincenzo Scamozzi, Facciata della chiesa di S. Gaetano (foto di Giuliano Ghiraldini). Il recente restauro è stato patrocinato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.



*H*o pensato di intervenire brevemente sulla questione del nome del complesso di San Gaetano. Sono molto affezionata al luogo e alla chiesa. Il primo ricordo che ho della chiesa di San Gaetano è il funerale di mio nonno Yerwant, coi monaci armeni che celebravano insieme al parroco di Santa Sofia, e il coro dei ragazzi del collegio armeno di Venezia, le cui voci possenti sembravano portare via con sé il nostro dolore e l'anima del nonno; il secondo è lo spaccio ONARMO, al quale si accedeva dal vicolo che fiancheggia la chiesa, scendendo in un grande spazio interno.

Il bellissimo restauro della chiesa di Vincenzo Scamozzi e del complesso dove stava il Tribunale, che è stato finalmente portato a termine, deve portare il nome che tutti gli diamo, che è "San Gaetano", e non può essere altro. Lasciando da parte le ipotesi di nomi bizzarri o strambi o evocativi, su cui ognuno di noi può fantasticare – e che può proporre – di fronte a una costruzione nuova, che nasce in seguito ad un preciso progetto culturale o sociale, mi domando perché mai, da quale angusto spazio mentale provinciale salti fuori l'idea che ancora una volta questa povera città di Padova debba negare le sue tradizioni e la sua peculiare individualità per inseguire l'ossessione del "nuovo" e di una modernità terribilmente banale.

Purtroppo, nella cancellazione della sua grande storia e dei suoi monumenti, Padova ha sempre avuto la mano pesante. Ricorderò solo alcuni fatti: la demolizione della basilica gotica di Sant'Agostino (1818), la tombinatura del canale di Santa Sofia (attuale via Morgagni, 1883), l'annientamento del quartiere di Santa Lucia (anni Trenta del '900), lo sfondamento edilizio della cosiddetta "via per Milano", la terribile Riviera dei Ponti Romani, cancellati in tutto tranne che nel nome (Giuseppe Fiocco, il grande storico dell'arte, la soprannominò "Riviera dei Culi Romani"!), lo sgranocchiamento delle mura medievali, eccetera.

Nei nostri giovanili tempi eroici, quando insieme a pochi coraggiosi amici fondammo la sezione di Padova di "Italia Nostra", ci arrampicavamo in cima ai palazzi di Piazza Garibaldi per fotografare la demolizione in corso proprio del tratto di mura che da Porta Altinate si allungava verso Corso del Popolo: e fu con enorme fatica, e con l'aiuto di Borgese, giornalista del "Corriere della Sera" che ci dedicò alcuni articoli "fulminanti", che riuscimmo a salvare qualcosa!

Cambiare il nome al complesso di San Gaetano sembrerebbe una questione minore, ma non lo è: cambiare il nome significherebbe, infatti, modificare il qualche modo quello che si presenta come il nuovo "biglietto da visita" della città, vanificare almeno in parte lo sforzo della pubblica amministrazione di rivitalizzare e portare a nuovo splendore quell'insieme di edifici, che fu però eretto dai padri teatini, quelli di San Gaetano da Thiene, appunto.

Io credo quindi, e sommessamente propongo, come cittadina di Padova, nata in questa città, che il nome di tutto il complesso resti quello glorioso della tradizione, e che la splendida e poco conosciuta chiesa dal sontuoso interno barocco, che don Piero Zaramella difese e protesse per tutta la vita, oggi anch'essa meravigliosamente restaurata, sia inserita – come merita – fra le gemme della nostra città, anche in ricordo di lui e della sua limpida e costante dedizione.

Antonia Arslan

IL COMPLESSO CONVENTUALE DI SAN GAETANO A PADOVA

ROBERTO CONTE

*Le fasi storiche della nascita e della trasformazione degli edifici sorti lungo
via Altinate, già appartenuti all'Ordine degli Umiliati, e dal 1573
sede padovana dell'Ordine fondato da S. Gaetano Thiene.*

L'anno corrente, che sta volgendo al termine, verrà ricordato tra i tanti eventi culturali cittadini anche per la riaffermata valorizzazione della pregevole chiesa di San Gaetano. I recenti restauri hanno finalmente ridonato splendore all'affresco della cupola; due pubblicazioni hanno rievocato le vicende dell'ex convento e della chiesa¹ e la figura del suo compianto rettore Monsignor Pietro Zaramella²; infine l'inaugurazione del nuovo Centro Culturale, dove insisteva il complesso conventuale, ha ridonato alla chiesa la memoria di una stagione prestigiosa suggellata da uno stemma sulla facciata del Centro Civico di via Altinate che rappresenta la croce sul Golgota; è il simbolo dei Teatini, una sorta di commemorazione dell'ordine religioso che è stato committente e proprietario del nucleo originario del complesso.

L'ordine dei Chierici Regolari Teatini venne fondato nel 1524 da San Gaetano Thiene, nato nel 1480 a Vicenza, che studiò "utroque iure" a Padova. Cofondatori furono Paolo Consiglieri, Bonifacio da Colle e Giampietro Carafa che fu vescovo di Chieti (da qui il nome dei Teatini che deriva da *Theate* appellativo latino della città abruzzese) e poi papa Paolo IV. I Teatini si occupavano della cura degli infermi e dell'istruzione dei giovani. Vi era un saldo rapporto di stima tra questo ordine e San Carlo Borromeo, considerato l'anima della Controriforma, dato che il cardinale milanese diede a questi chierici regolari la conduzione di numerosi collegi e seminari³. Inoltre San Carlo era amico del teatino Sant'Andrea Avellino e sappiamo che tra i due intercorse un fitto carteggio epistolare⁴. A questo proposito è emblematico il dipinto nella cappella di destra della chiesa dedicata a San Gaetano, "La Trasfigurazione" di Pietro Damini e allievi, dove vediamo Cristo nella parte superiore e sotto San Carlo insieme ai teatini San Gaetano, Sant'Andrea Avellino e San Giovanni Maria Tomasi.

Nel 1527 l'ordine si trovava a Roma ma in quell'anno, in seguito al Sacco, i Chierici Regolari furono costretti a fuggire: si imbarcarono su una nave della Repubblica Serenissima di Venezia e giunsero nella città lagunare. Nel 1530 alcuni di loro si insediarono a Padova nella chiesa di San Salvatore vicino al ponte Ponderoso che un tempo attraversava il canale di Santa Sofia, un corso d'acqua che venne interrato alla fine dell'Ottocento e dove oggi vi passano le vie Giustiniani, Morgagni e Falloppio⁵.

Il 17 ottobre del 1573 i Teatini rilevarono il conven-

to e la chiesa del soppresso ordine degli Umiliati in via Altinate⁶, l'antica via romana che collegava Padova con Aquileia. Gli edifici degli Umiliati si rivelarono presto troppo angusti per i Teatini, che nel 1578 iniziarono delle compravendite per acquistare nuovi lotti di terreno, limitrofi al loro, per poter realizzare un nuovo e più ampio complesso conventuale⁷. Il progetto venne affidato nel 1580 a Vincenzo Scamozzi, architetto vicentino appena trentenne che era già stimato per le importanti commissioni che aveva ricevuto⁸. Tra il 1574 e il 1576 aveva edificato Villa Pisani a Lonigo e in quegli anni stava partecipando al concorso per le Procuratie Nuove in piazza San Marco a Venezia, che poi avrebbe vinto. Scamozzi insomma riscuoteva simpatie di gran parte del patriato veneziano e tra i principali finanziatori del complesso teatino ci furono due esponenti della famiglia Corner: il vescovo di Padova Federico e il nipote Alvise, suo successore. Quest'ultimo possedeva un palazzo dietro al terreno dei Teatini⁹ e ai Corner sarà dedicata la cappella del presbiterio, come testimonia lo stemma sull'arco d'ingresso a questo ambiente.

Nel suo progetto, che è stato pubblicato a Leida nel 1713 da Samuel Du Ry in "Ouvres d'Architecture de Vincent Scamozzi", l'architetto vicentino concepì la chiesa con accesso dall'attuale via Altinate che conduceva direttamente ad un'aula principale quadrata dagli angoli smussati. Ai lati si aprivano delle cappelle e dei vani di servizio mentre in successione con l'aula ecclesiale si trovavano il presbiterio, l'altare maggiore e il coro. Dalla pianta si leggono le coperture previste da Scamozzi tra le quali notiamo una volta a spicchi, che culminava con un oculo per il vano centrale e una cupola con lanternino per il presbiterio. Sul lato sinistro della chiesa l'architetto aveva previsto il convento con accesso sempre da via Altinate. Attraverso un lungo corridoio di ingresso si giungeva al chiostro, dietro alla chiesa, e ai locali del refettorio e della cucina nella zona nord del convento.

Per il progetto della chiesa Scamozzi prese spunto dai disegni di impianti ad aula centrale che circolavano a quel tempo, come quelli di Giuliano da Sangallo (studiolo della Villa di Marco Terenzio Varrone) e di Sebastiano Serlio. Lo schema tipologico con l'unica sala centrale circolare o quadrata, scavata da nicchie, apparteneva infatti alle iterate ricerche planimetriche che animavano gli studi dell'architetto vicentino per edifici a destinazione civile e religiosa (Villa Pisani a Lonigo, Villa Molin a Mandriola, Chiesa della Celestia

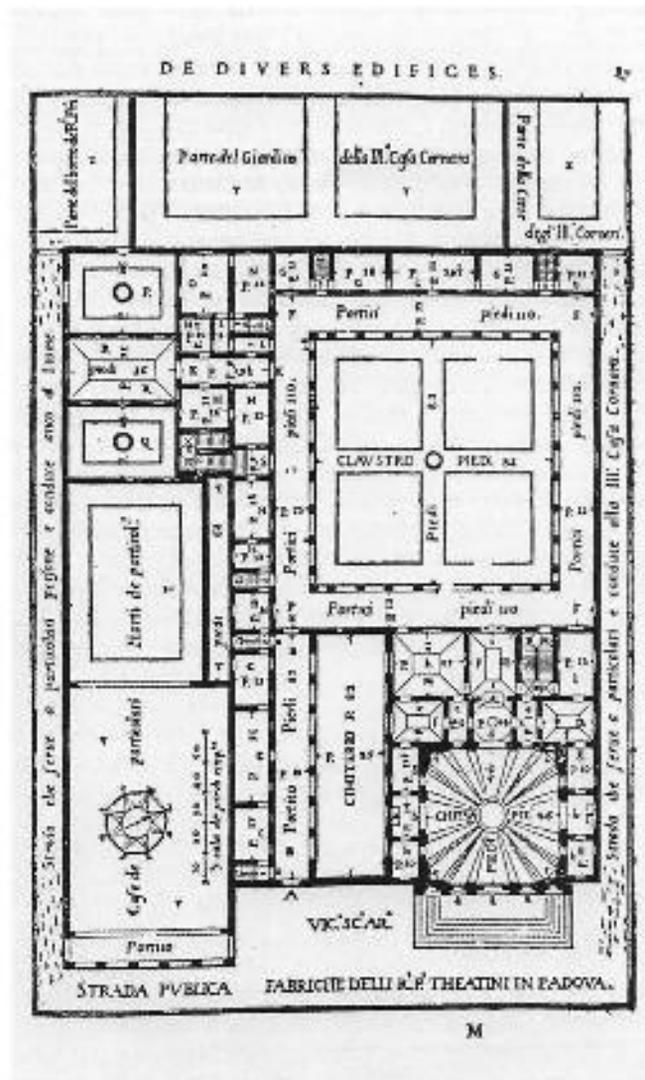


Pietro Damini con aggiunte di altra mano, Trasfigurazione, particolare dei Santi Carlo Borromeo, Gaetano Thiene, Andrea Avellino e Giovanni Maria Tomasi, cappella di San Gaetano, 1620 ca. (foto di Alessandro Arezzini).

a Venezia, Oratorio di San Giorgio a Monselice). In maniera utilitaristica Scamozzi utilizzò questo impianto anche per la chiesa dei Teatini ma nel progetto dovette tener conto delle "Instructiones Fabricae Ecclesiasticae" dettate da San Carlo Borromeo nel 1572, in seguito al Concilio di Trento. Borromeo affer-

mava che era preferibile ideare le nuove chiese della Controriforma a pianta a croce latina, in memoria del "Christus Patiens", in sostituzione dell'impianto centrale che evocava il "Christus Pantocrator". Inoltre dovevano essere bandite le navate laterali, in favore di un'aula unica di raccoglimento per la comunità dei fedeli, l'altare maggiore doveva essere collocato in posizione eminente ed andavano eliminati elementi frazionanti e distraenti come il coro in vista. Scamozzi affermò l'unitarietà del vano ecclesiale di raccoglimento, quadrato dagli angoli smussati, e, in ottemperanza alle indicazioni di San Carlo, mitigò lo schema planimetrico a lui noto a pianta centrale, mettendo in sequenza presbiterio e coro per creare un effetto visivo longitudinale all'impianto. Un asse trasversale univa poi la cappella di sinistra con quella di destra conferendo la forma a croce latina alla chiesa.

L'edificio venne iniziato nel 1582¹⁰ e terminato nel 1586¹¹ sotto la direzione dello stesso Scamozzi¹². Per l'interno l'architetto si ispirò agli edifici della Roma imperiale, che aveva potuto rilevare durante un suo soggiorno di studio pochi anni prima, e concepì l'aula centrale come una gabbia di sedici pilastri di ordine composito, congiunti da archi e setti murari. Scamozzi supplì alle limitate dimensioni del vano amplificandolo con degli accorgimenti: le pareti vennero scavate da un doppio ordine di nicchie nei quattro angoli e svuotate da porte e finestre nei quattro lati. Questo effetto di dilatazione si percepisce anche in verticale dove l'architetto prolungò i pilastri con delle fasce sull'intra-



Pianta del progetto di Vincenzo Scamozzi per la chiesa e il convento dei Teatini a Padova.



Alzato della chiesa di San Gaetano (foto di Umberto Arezzini).

dosso della volta convergenti nell'oculo in sommità. Con i lavori di restauro dello scorso decennio è emerso che la cupola in origine, all'esterno, era visibile e ricoperta da embrici. Solo nel Settecento, forse a causa di alcuni distacchi, vennero smantellati e la volta venne protetta con una copertura a falde¹³. Una curiosa cornice, proprio in embrici, che corre nella parte alta della facciata laterale della chiesa, farebbe supporre che si decise di riutilizzare in questo modo il manto originario in embrici.

La facciata principale riprende invece lo schema dell'arco di trionfo romano, un'altra citazione antica dell'architetto vicentino. Il prospetto, scandito dai pilastri composti con capitelli in cotto, prevede e i tre intercolumnni centrali occupati dai tre portali d'ingresso, i due laterali da un doppio ordine di nicchie. In alto un'aggettante trabeazione introduce al piano attico, ritmato da lesene, con al centro un finestrone tripartito sulla foggia di quelli che si usavano nelle antiche terme romane.

Nel 1591, grazie ai finanziamenti di Alvise Corner, iniziarono i lavori del primo nucleo del convento che si interruppero alla sua morte, nel 1594¹⁴. La costruzione riprese tra l'inizio del Seicento e il 1671 quando il convento, modificando il progetto scamozziano, venne ampliato verso la strada per esigenze di spazio e si costruì anche un portico lungo via Altinate. Questa struttura andò perduta con la ristrutturazione del Palazzo di Giustizia, dopo l'incendio del 1929, insieme ad un altro portico, sempre seicentesco, che insisteva sul cimitero dei Teatini e che collegava la parte occidentale della chiesa con il corridoio di ingresso del convento¹⁵. Il pavimento, in terrazzo alla veneziana, di questo portico di collegamento, è stato riscoperto durante i restauri che hanno coinvolto la chiesa negli anni '90. All'inizio del Seicento venne inoltre cominciato l'Oratorio del Crocifisso¹⁶.

Tra il 1692 e il 1730 padre Raffaele Savonarola, che era finalmente riuscito ad acquistare dopo un lungo periodo di mediazioni un terreno dei Buzzaccarini, poté completare il chiostro del convento di San Gaetano che venne così terminato dopo quasi 150 anni dal suo inizio¹⁷. In questo periodo l'Oratorio del Crocifisso venne ultimato con nuove cappelle e con un apparato decorativo di marmi, stucchi e dipinti che coinvolse anche la chiesa e che culminò con l'affresco della cupola del vano centrale del pittore parigino Louis Vernansal¹⁸. L'artista francese sfruttò l'ascensionalità dell'impianto scamozziano per elevare lo spetta-



Interno della chiesa di San Gaetano (foto di Umberto Arezzini).

tore verso l'apoteosi finale: il Paradiso della Contro-riforma. Grazie al fondamentale contributo di monsignor Claudio Bellinati è stato possibile ricostruire il programma iconografico dell'affresco. I personaggi della tradizione vennero affiancati a quelli che favorirono il rinnovamento della Chiesa cattolica nel Cinquecento secondo un'impostazione dettata dal Concilio di Trento: al centro la SS. Trinità con la Madonna e i progenitori Adamo ed Eva, lungo gli spicchi troviamo gli Apostoli, i quattro Evangelisti, i Dottori della Chiesa, alcuni personaggi dell'Antico Testamento, i Santi Martiri e i Protettori di Padova. Questi ultimi sono stati collocati sopra l'ingresso ad invitare il fedele ad entrare nel tempio della rinnovata affermazione della Chiesa.

Con le soppressioni napoleoniche, all'inizio dell'Ottocento il convento passò al Demanio e successivamente divenne Palazzo di Giustizia. Nel 1929 un incendio danneggiò l'edificio che venne ristrutturato. Del complesso originario dei Teatini si conservarono i muri e le fondamenta, non compromessi, i sotterranei e parte del chiostro, inglobati nel nuovo Tribunale che insisteva su quel terreno conquistato dai Teatini, come detto, attraverso diverse mediazioni e compravendite che impegnarono l'ordine dal 1578 all'inizio del Settecento¹⁹. Con gli ultimi restauri, per il nuovo Centro Culturale, il chiostro del convento di San Gaetano è stato recuperato, ricoperto da una struttura in acciaio e vetro, insieme ad altri ambienti del monastero: l'anima dell'edificio dei Teatini, nonostante le vicende e i segni del tempo che hanno subito le strutture, resta insomma ancor oggi immutata. □



Cappella del Crocifisso o del Santo Sepolcro della chiesa di San Gaetano (foto di Alessandro Arezzini).

1) R. Conte, *La chiesa e il convento di San Gaetano a Padova*, Padova 2009.

2) Associazione San Gaetano Don Pietro Zaramella (a cura di), *Don Pietro Zaramella. Padre e fratello, uomo e sacerdote*, Padova 2009.

3) Nel 1574 Carlo Borromeo, durante una delle sue periodiche visite, giunse a Padova, dove il 14 febbraio incontrò i Teatini che si erano da poco trasferiti in via Altinate. L. Puppi-G. Toffanin, *Guida di Padova*, Trieste 1983, p. 280.

4) P. Di Pietro, *Sant'Andrea Avellino. Sacerdote teatino*, Vicenza 1994.

5) AA.VV., *Enciclopedia Cattolica*, Firenze 1948; R. Gallo, *Vincenzo Scamozzi e la Chiesa di S. Nicolò da Tolentino di Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", tomo CXVII, Venezia, 1958-59; Archivio Curia Vescovile di Padova, Visita Pastorale, CXVII, 1884; Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 22, fasc. 18, in "Capellanie. Registro di tutti i legati, che sono stati fatti in vari

tempi da persone devote alla casa de' Santi Simone e Giuda della città di Padova fatto nell' anno 1742", voce Mussato Antonio.

6) G. Bresciani Alvarez, *S. Gaetano*, in L. Puppi-C. Bellinati, *Padova. Basiliche e chiese*, parte prima, Vicenza 1975, pp. 281-282; M. Campanelli, *L'inchiesta di Innocenzo X sui regolari in Italia. I Teatini*, Roma 1987, p. 27, nota 129.

7) Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 6, T. C. E. 174; G. Bresciani Alvarez, *Vincenzo Scamozzi e la chiesa di San Gaetano in Padova*, in "Bollettino del C.I.S.A. A. Palladio", Vicenza 1961, p. 102.

8) Sulla vita e le opere giovanili di Scamozzi si veda: V. Scamozzi, *L' Idea dell' Architettura Universale*, Venezia 1615; F. Barbieri, "Vincenzo Scamozzi studioso ed artista", in *La Critica d'Arte*, XXIX e XXX, 1949; idem, *Vincenzo Scamozzi*, Venezia, 1952; G. Zorzi, *Rivendicazione di alcuni scritti giovanili di Vincenzo Scamozzi*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", Venezia, tomo CXIII, 1954-55; idem, *La giovinezza di Vincenzo Scamozzi secondo nuovi documenti*, in "Arte Veneta", X e XI, 1956-1957; F. Barbieri-G. Beltrami (a cura di), *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Venezia 2003.

9) E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, 1970, pp. 326-327. Il palazzo dei Corner aveva la facciata principale sull' attuale via Morgagni dove scorreva il canale Santa Sofia prima del suo interrimento, avvenuto alla fine dell'Ottocento. Il prospetto posteriore dell'abitazione era invece orientato verso il convento che, in seguito, fecero costruire i Teatini.

10) V. Scamozzi, *op. cit.*, 1615, P.II, L. VIII, cap. IV, p. 283.

11) La data di conclusione dei lavori della chiesa risulta dalla lapide collocata sulla facciata che riporta le seguenti parole: DOM SANCTISQ APOSTOLIS SIMONI ET IUDAE PIORUM LIBERALITAS A FUNDAMENTIS REST. MDLXXXVI

12) Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 5, T. B III, ff 3-4; G. Bresciani Alvarez, *op. cit.*, Vicenza 1961, p. 103.

13) Questa superfetazione è stata definitivamente eliminata con le recenti opere di recupero che hanno permesso di ripristinare la visibilità dell'andamento dell'estradosso della cupola.

14) V. Scamozzi, *op. cit.*, 1615, P.II, L. VIII, cap. IV, p. 283; Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 6, T. C. f. nn. Nel suo testamento Alvise Corner lasciò più di 7000 ducati per terminare il complesso teatino ma gli eredi disattesero questa volontà. Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 6, T. C. f. 195.

15) Anonimo, *Relazione della virtuosa vita e santa morte del padre O. Raffaele Savonarola*, Padova 1739, p. 69.

16) Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 5, T. B III, f. nn.

17) Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse: Teatini, b. 3, T. B I, f. nn.

18) E. Cellegghin, *L'attività pittorica padovana di Guy Louis di Verneuil*, in "Padova e il suo territorio", VII, n. 36, 1993, pp. 15-16.

19) *L'incendio del palazzo di Giustizia*, "Padova", Anno III, I, gennaio-febbraio 1929, pagg. 33-35; Archivio Generale del Comune di Padova, Delibera del Podestà 26/10/1929; Archivio Generale del Comune di Padova, Delibera del Podestà 9/8/1930; *Il nuovo Palazzo di Giustizia*, "Padova", VI, 10, ottobre 1932, pp. 12-13 O. Ronchi, *L'edificio dei Teatini di Padova poscia Palazzo di Giustizia*, estratto da "Annuario 1933 del Sindacato Fascista Avvocati e Procuratori di Padova", XI.

Note sul restauro

Non succede spesso avere una attenta descrizione, da parte dello stesso progettista, delle modalità con cui è stata realizzata l'architettura di cui ci si accinge a mettere mano per un puntuale restauro.

La Chiesa di S. Gaetano, opera dell'architetto Vincenzo Scamozzi, è descritta con dovizia di particolari e misure nell' *Idea dell'architettura universale* (Venezia, 1615), sempre dello stesso Scamozzi, dove si evince quanto fiero fosse della realizzazione di questa chiesa e soprattutto della sua volta.

Sarebbe riduttivo ricondurre questa soluzione voltata a collaudati modelli palladiani o alla famosa Villa Rocca Pisana dello stesso Scamozzi; nel nostro caso le scelte sono molto più complesse sia per il tipo di pianta dell'edificio, la pianta centrale, sia per la sua grandezza, sia per la precisa collocazione della Chiesa rispetto al contesto urbano: una soluzione d'angolo in un lotto che si affacciava su una quinta omogenea di portici padovani.

Lo Scamozzi rompe la quinta, arretrata la chiesa, crea un piccolo sagrato rialzato di quattro gradini rispetto alla quota stradale. Il tutto completato con un preciso disegno di facciata, lontano dagli schemi tipi ecclesiali a timpano, e molto più vicino a modelli di architettura civile: un'architettura luminosa, scenica, di respiro urbano quasi un fuori scala rispetto al contesto.

Con il restauro abbiamo voluto riportare il manufatto architettonico all'impianto originale eliminando la pesante sovrastruttura in coppi a quattro falde, posta in opera agli inizi del secolo scorso, che ricopriva e nascondeva la sottostante cupola scamozziana.

L'intervento strutturale di restauro ha ritrovato, nello stato dei luoghi, preciso riscontro e aiuto sulle puntuali descrizioni presenti nell' *Idea dell'architettura universale*; dove "...a mezzo al fianco della di essa Volta, facemmo porre una catena di ferro di honesta grossezza divisa in otto angoli, e murata nella grossezza di essa volta ...".

Restituita così la chiesa al suo disegno originale della cupola si è intervenuti sulla facciata che non ha riservato sorprese ma, una volta restituita nel suo candore, ha confermato la sapiente scelta dell'ordine gigante. La facciata, nella sua giustapposizione di elementi architettonici e decorativi, ci riserva la sorpresa di ritrovare dei capitelli in cotto a coronamento delle paraste che, volutamente assieme alle nicchie e alla grande finestra terminale, accentuano la plasticità cromatica dell'intera composizione.

L'intervento, poi, di conservazione sull'apparato pittorico settecentesco di Guy Louis Versenal, che in questa chiesa realizzò il suo capolavoro con la rappresentazione del "Paradiso", non ha riservato particolare sorprese. A fine restauro possiamo così leggere, con più completezza, il racconto iconografico rigorosamente scandito dai sedici settori segnati dalle nervature strutturali della cupola.

Questo restauro con la rilettura delle fasi di crescita dell'edificio ci riconferma che la grande architettura è sempre frutto di razionalità e, come ricordava Lessing, "La maggior chiarezza per me è la maggior bellezza".

Claudio Rebeschini



Il chiostro dell'ex convento dei Teatini recuperato nel nuovo Centro Culturale (foto di Roberto Conte).

STEMMI ED EPIGRAFI DEL PALAZZO DEL CAPITANIO E DEI CAMERLENGHI

FRANCO BENUCCI

Origini, destino e interpretazione dei resti dell'apparato araldico ed epigrafico della facciata del palazzo prefettizio di piazza dei Signori a Padova.

La fortuita coincidenza di due fatti diversissimi tra loro – quali la definitiva revisione per la stampa di uno studio sul telero 'civile' di Pietro Damini, raffigurante lo scambio di consegne tra due Rettori civici di epoca veneta e attualmente conservato presso la sala Paladin di Palazzo Moroni¹ (in cui *magna pars* dell'argomentazione che ha portato a una nuova interpretazione della scena raffigurata nel celebre quadrona è costituita dall'esame dell'apparato araldico che, nella tela, decora la facciata delle due ali del palazzo prefettizio, affacciate su piazza dei Signori) e il restauro in corso delle sale a piano terra dello stesso palazzo e del medievale orologio astronomico che ne occupa la torre – ha attirato la mia attenzione sulle epigrafi e gli scarni resti araldici che tuttora sussistono su quegli edifici, nel tentativo di identificare per quanto possibile la rispettiva pertinenza storica.

Come è noto e unanimemente riconosciuto dalla critica, il telero daminiano dei Rettori ci restituisce, con fedeltà quasi 'fotografica', l'assetto architettonico e decorativo della facciata del palazzo prefettizio e dell'arco di Falconetto alla data di realizzazione, in gran parte corrispondente a quello ancora riscontrabile, con la notevole eccezione della parata araldica, ormai scomparsa, che caratterizza invece con sistematicità gli spazi chiusi della struttura architettonica raffigurata da Damini. Secondo la testimonianza di A. Portenari, che scriveva verso il 1622, la corte del Capitano

"nuovamente è stata abbellita di molte fabbriche, che hanno veduta sopra la piazza della Signoria, come sono le case della Camerlenghi, e l'appartamento regale del Capitano. [...] Antonio Priuli, e Stefano Viaro Capitani della città, l'uno nell'anno 1600, l'altro nell'anno 1605, hanno fabricato da i fondamenti (demolite le vecchie) le facciate della piazza dalla parte Occidentale, molto nobili con veroni superbi di pietra viva, & altri ornamenti magnifici, affiggendovi con bellissimo ordine le arme di tutti quasi li Rettori di Padova Veneziani del tempo passato."²

Analogamente si esprimeva, alla fine del XVII sec., il domenicano J. Salomoni: "*Hi enim duo Praefecti [i.e. Antonio Priuli e Stefano Viaro] dirutis priscis aedificiis prospectum hunc totum pernobilem palatii erexerunt, [...] Venetorum insignia in lapide exculpta à Civitatis deditione usque ad eorum praefecturam ordine digesta sunt*"³ Entrambe le testimonianze trovano del resto conferma, per quanto ci interessa qui, in quanto scriveva lo stesso Capitano Stefano Viaro nella sua relazione al Senato veneto del 24 gennaio 1606, dove è detto, a

proposito dell'ala dei Camerlenghi da lui edificata: "la fazada sopra la piazza è in tutto simile adornata, et ordinata di memorie di precessori, a quella dell'altra parte, che fu fatta dall'Illustrissimo signor Antonio Priuli il Procuratore"⁴

Che le insegne araldiche dei Capitani succedutisi nel reggimento padovano, accompagnate certo da epigrafi celebrative di maggiore o minore estensione, costituissero programmaticamente un fondamentale ingrediente dell'apparato decorativo della facciata del loro palazzo – dove all'evidente intento encomiastico si univa quello politico di glorificazione del governo veneziano – e quindi della sottostante piazza dove si svolgevano i riti civili della città, è esplicitamente ricordato anche dalle epigrafi, tuttora perfettamente leggibili, che i due magistrati curatori dell'opera fecero incidere sulle fasce marcapiano delle rispettive ali: REIP: GENIO VRBIS ORNAMENTUM SVCCESOR VSVI ILLÆSA ANTECESSOR: MEMORIA ANTON: PRIOL: PRÆF: A SOLO EXTRUXIT (datata e pragmaticamente integrata dalla sottostante, che chiama in causa anche il Podestà Zuane Corner: IOAN: CORNEL: PRÆT: / MD:IC / ANTON: PRIOL: PRÆF: // VNANIMES~ / ET / INSIGNES) e FORI FRONTEM ÆQVANS HABITATIONI SPECTACVLO MAIORVM MEMORIE VRBIS DECORI STEPHANVS VIARO PRÆF. RESTITVIT AN. D. M.D.C.V.

Le "memorie di precessori" ricordate dal Capitano Viaro, salvaguardate e ricollocate durante la rifabbrica del palazzo e poi, con il succedersi dei reggimenti capitani, sistematicamente affisse in ogni spazio disponibile della facciata a caratterizzarne compiutamente l'aspetto, sono chiaramente rappresentate, ma quasi mai araldicamente leggibili, anche nelle numerose incisioni dei secc. XVII e XVIII raffiguranti il "palazzo di S. E. Capitano" o il "prospetto della gran piazza detta dei Signori in Padova"⁵ Al confronto con tali testimonianze grafiche, il telero daminiano, con il suo contrasto tra gli scudi araldici accennati a monocromo entro le strutture architettoniche dell'arco falconettiano e le armi raffigurate in policromia al di sopra dell'arco stesso e nelle campiture cieche delle due ali della facciata, unita alla chiara riconoscibilità di queste ultime, costituisce quindi un eccezionale e dettagliato documento di uno stato della decorazione del palazzo prefettizio che, pur essendo nota nelle sue linee generali, sarebbe altrimenti soltanto intuibile a partire dalla sfocata testimonianza delle incisioni e delle misere vestigia superstiti.

Triste fu infatti il destino che il tempo riservò a quelle 'memorie' lapidee: "scasate e scarpelate, batute con marteli" in prima istanza dal proto fra Vincenzo Pasini a inizio 1692 in applicazione delle 'Provisioni contro le



P. Veronese, Passaggio di consegne tra due Rettori veneti in piazza dei Signori a Padova (1630 circa).

pompe dei Rettori' emanate dal Senato veneto il 15 dicembre 1691 – così da rendere illeggibili almeno le "scartele con litere", cioè le iscrizioni in cui principalmente si annidava la celebrazione personale dei singoli Capitani, lasciando verosimilmente integre le rispettive insegne araldiche⁶ – esse furono poi in gran parte eliminate nell'ottobre del 1780, a seguito di un violento temporale e di un episodio sismico che le aveva rese pericolanti, e destinate, con altre, al cantiere del costruendo ospedale Giustiniano. Ricorda infatti l'ab. Gennari:

"la sera del passato giovedì, fu il dì 5 [ottobre 1780 ...] verso le ore 5 [...] si levò un nembo con vento, tuoni, lampi, pioggia e gragnuola, che desolò alcune ville situate verso il Vicentino, cioè Bevedor, Villafranca e le adiacenti. E per molti fu sentito il tremuoto alla medesima ora. [...] Essendo improvvisamente caduto dall'alto della facciata del Bò un pezzo d'arma di pietra di Nanto, per ordine del sindaco della Università furono levate varie di dette armi che minacciavano di cadere, e que' grossi pezzi di pietra si mandarono in dono alla fabbrica del nuovo spedale da esser gettate nelle fondamenta. Ed altre molte, demolite nella facciata del palazzo prefettizio e in altre parti di esso, ebbero un pari destino."⁷

Allo stato attuale, ben pochi resti dell'antico apparato araldico-epigrafico rimangono così a caratterizzare le facciate del palazzo del Capitano, e buona parte di quanto rimane presenta uno stato di conservazione assai deteriorato che ne rende a volte ardua l'identificazione. Nel registro più alto dell'estremità meridionale della facciata principale, alcune lastre in pietra di Nanto presentano rispettivamente, da sud a nord:

1. un misero avanzo di datazione epigrafica (M.D), posta sopra a quella che doveva essere l'arma corrispondente al personaggio evocato, del tutto illeggibile;
2. una più compiuta iscrizione in due sezioni (M.D.XXXII e [avgv]STINO / [a]MVL[eo] / [pr]AETORE // ANDREA / MARCELL[o] / PRAEFEC[to]) racchiudenti uno spazio vuoto in cui dovevano trovar posto le rispettive armi;
3. due scudi a targa sagomata del tutto erasi, ma portanti in cimiero rispettivamente un sole raggiato e un leone nascente, riferibili a una non identificata coppia Podestà-Capitano verosimilmente di primo '500;⁸
4. altri due scudi gotici del tutto erasi (il primo forse con tracce di partizione cuneata), riferibili ad altra analoga coppia, forse di tardo '400.

Più leggibili sono invece le lastre in pietra di Nanto affisse alla breve facciata sud, verso via Monte di Pietà, che presentano, dall'alto al basso:

1. due scudi sagomati, il primo con traccia di banda losangata e cimiero al drago nascente rivolto, il secondo con fascia partita e cimiero al drago nascente, riferibili rispettivamente a Bartolomeo Minio e Pietro Balbi, Podestà e Capitano nel 1507-08;⁹
2. due scudi gotici, il primo troncato e fasciato di 4 pezzi in punta, il secondo trinciato, riferibili rispettivamente a Bernardo Donà e Vettor Soranzo, Podestà e Capitano nel 1475-76;
3. una coppia di scudi entro ghirlande a festoni vegetali, il primo a testa di cavallo, illeggibile, ma con cimiero all'infante nudo, stante con cartiglio (assai prossimo a quello documentato per i Duodo), il secondo a tacca, piegante, troncato e bandato di 6 pezzi in punta, con cimiero all'erna di tre visi, certamente identificabile con l'arma dei Trevisan, riferibili quindi con ogni probabilità rispettivamente a Cristoforo Duodo e Nicolò Trevisan, Podestà e Capitano nel 1488-89.¹⁰

Allo spigolo nord del registro mediano della facciata principale, verso via Dante, fa bella mostra di sé uno scudo accartocciato in pietra d'Istria, partito alla banda ondata dell'uno nell'altro, con cimiero piumato all'infante orante, riferibile a Priamo o (più probabilmente) a



Palazzo del Capitano, torre dell'orologio. Stemma di Michele Steno e Padova, 1406.



Palazzo del Capitano, spigolo nord-est. Stemma di Priamo o Girolamo da Leze, 1529-31 o 1559-60.

Girolamo Da Leze, Capitani rispettivamente nel 1529-31 e 1559-60.

Nelle membrature architettoniche del palazzo sono invece ben leggibili le armi dei Capitani Antonio Priuli (1598-1600: scudi accartocciati agli spigoli del verone della balconata sud) e Stefano Viaro (1604-06: scudi accartocciati agli spigoli del verone della balconata nord), responsabili politici dell'edificazione delle rispettive ali, e delle coppie Podestà-Capitano Zuane Corner-Antonio Priuli (con l'epigrafe del 1599 sopra riportata: scudi accartocciati in chiave d'arco dei fornic della loggia terrena dell'ala sud) e Antonio Lando-Stefano Viaro (1605-06: scudi accartocciati in chiave d'arco dei fornic della loggia terrena dell'ala nord, al centro tracce di eraso leone marciano andante a sinistra).

Sulla torre dell'orologio sono inoltre ben conservate:

1. le armi di Zuane Badoer e Zuane Moro, Podestà e Capitano nel 1531-32, all'epoca della sistemazione falconettiana (scudi a testa di cavallo retti da figure classiche, nelle nicchie ai lati dell'orologio; l'artefice, il 'mandante politico' e la datazione eponima del manufatto sono ricordati dalle epigrafi poste rispettivamente sullo stipite sinistro dell'arco trionfale: IOAN MA / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITETVS / F e sulla trabeazione sovrastante l'arco stesso: SENATUS / VENETVS ANDREA GRITI / PRINCIPE, mentre sono scomparse le 'didascalie' delle due armi e la datazione cronica presenti un tempo sotto a quest'ultimo testo:¹¹ *Joanne Baduario doctore et eq. Praetore - Joanne Mauro Praef. integer. M.D.XXXII*);

2. le armi di Michele Steno, doge nel 1400-13, e quindi all'epoca della dedizione di Padova alla Serenissima (1405-06: scudo gotico entro serti fioriti, cimato da corno dogale eraso, a sinistra del grande leone marciano e sopra a coeva epigrafe in esametrici dattilici e caratteri gotici a rilievo, celebrativa del buongoverno veneto: CELIVS AVSPITIIS PATAVVM / CELEBERRIMA SACRIS / SCEPTA TENENS MARCVS / LETIS PROMITTO TRIVMPHIS / TRANQVILLAM SERVARE BONIS / SINE SANGVINE PACEM / CIVIBVS ETERNAM REQVIEM / FINEMQ LABORVM)¹² e di Padova (scudo gotico entro serti fioriti, a destra del grande leone marciano, pure databile al 1405-06), il tutto certo risalente alla precedente versione della torre e qui ricollocato dall'intervento di Falconetto (l'elimi-

nazione del corno dogale e del leone marciano originale - quello attuale è frutto di un rifacimento ottocentesco - risalgono certamente all'epoca giacobina, 1797-98);

3. la banderuola metallica del cupolino - databile al 1565 come da epigrafi ai lati della statua del Redentore posta alla base del livello sommitale della torre stessa, riferite a G. B. Contarini e Agostino Barbarigo, rispettivamente Podestà e Capitano in carica quell'anno (a sinistra: IO. BAP. / CONT. / PRÆT. / .M.D. / .LXV.; a destra: AVG. / BARB. / PRÆF. / .M.D. / .LXV.) - dove ricompare l'arma civica entro scudo accartocciato.

Attorno all'orologio sono infine presenti varie iscrizioni che ricordano alcuni protagonisti di due dei precedenti interventi di restauro della 'macchina', databili rispettivamente al 1615 e al 1689 (altri ebbero luogo nel 1530, 1781 e 1838):¹³

1. la trabeazione soprastante l'orologio riporta VITALIS LANDO PRÆF. OPT. HOROLOGIVM RESTITVIT, mentre nello spazio sopra al quadrante principale si legge, pur con qualche difficoltà e lacuna, [a]JOYSIVS CORRADINVS DECVRIO OPVS PROB(avit) / [ann]O AB V(rbe) C(ondita) MMDCCXXX[iii]. Si noti a questo proposito che Vitale Lando fu Capitano di Padova dal 19 ottobre 1614 al maggio 1616, e al primo di tali millesimi viene tradizionalmente datato il restauro da lui curato;¹⁴ il testo relativo al collaudo da parte del Deputato civico Alvise Corradini fa tuttavia riferimento alla mitica fondazione di Padova da parte di Antenore, qui evidentemente datata sulla base di quanto asserito da una delle epigrafi esterne di porta Ognissanti (Portello: 1118 a. C., una datazione 'veneziana' che porta qualche ritardo rispetto a quel 1182-83 a. C., 430 anni prima della fondazione di Roma, suggerito invece dalle fonti letterarie classiche e costantemente ripreso dalla tradizione storiografica padovana):¹⁵ ciò porta appunto a definire nel 1615 (1118 + 1615 = 2733) l'anno del restauro e del conseguente collaudo dell'orologio;

2. nello spazio di risulta a destra del quadrante si legge invece ET / AMPLIARE(rvnt)T / HOROLOG(IVM) / ARTIFICE / IOANNE / CARLESCHI / PATAVINO / [a]NNO / [chri]STI / [mdclxx]XIX: si tratta della parte finale dell'iscrizione che un tempo iniziava, nel corrispondente spazio a sinistra del quadrante, con l'indicazione dei Deputati civici responsabili di questo secondo intervento conservativo: *Decuriones Sartorius Ursat. eq. mar., Hyeronim. à Ponte, Albert. Mussat., Franc. M. Cittadella restauraverunt*...¹⁶



Palazzo del Capitano, balconata sud. Stemma di Antonio Priuli, 1599.

1) Si tratta del mio saggio *'Il quadro del Capitano in sala'. Storia, comunicazione politica e immagine artistica: una rilettura del celebre telerico civile di Pietro Damini*, che comparirà nel n. 38 (lug.-dic. 2009) del periodico «Terra d'Este»; l'attento esame degli elementi iconografici e araldici presenti nella tela, tradizionalmente titolata *'lo scambio del bastone di comando e delle chiavi di Padova tra i rettori, i fratelli Massimo e Silvestro Valier (ottobre o dicembre 1619)'* e datata su tale base al 1620-21, ha portato a una sua nuova interpretazione storica quale raffigurazione de *'il passaggio delle consegne tra Zaccaria Valier e Lorenzo Foscarini Podestà e Capitani di Este, avvenuto a Padova davanti alla loggia del Consiglio l'8 dicembre 1629'* e alla sua conseguente ridatazione al 1630 circa.

2) A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova, P.P. Tozzi, 1623, p. 104-5. Sulla costruzione del palazzo del Capitano e dei Camerlenghi, condotta in due fasi databili rispettivamente al 1598-99 (ala sud, Capitano) e al 1604-05 (ala nord, Camerlenghi), v. G. Bresciani Alvarez, *L'architettura civile del Barocco a Padova*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. Puppi, F. Zuliani, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 141-79, part. p. 142-7.

3) J. Salomonio, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae, et prophanae*, Padova, G.B. Cesari, 1701, p. 498-9.

4) Il testo integrale si legge in *Relazioni dei Rettori veneti di Terraferma. IV. Podestaria e Capitaniato di Padova*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Giuffrè, 1975, p. 99-105 (la citazione a p. 103-4).

5) Si vedano ad es. quelle riprodotte in C. Semenzato, *Padova illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XVI al XX secolo*, Padova, Programma, 1989, p. 73-7; *Padova attraverso i secoli. Piante, stampe, disegni*, a cura di L. Gaudenzio, F. Cessi, Padova, Lions Club, 1958, p. 81; *Padova, il volto della città dalla*



Palazzo del Capitano, loggia terrena nord. Stemma di Stefano Viano, 1605.

pianta del Valle al fotopiano, a cura di E. Bevilacqua, L. Puppi, Padova, Programma, 1987, p. 18-9, ecc.

6) Per le accennate *'Provisioni'* e la loro applicazione padovana, si vedano F. Benucci, *Le Università dello Studio di Padova per i Rettori della città*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 34 (2001), p. 243-79, part. p. 245-7; *I monumenti di porta Ognissanti*, «Padova e il suo territorio», 93 (ottobre 2001), p. 6-11; *Il monumento di porta Altinate*, «Padova e il suo territorio», 99 (ottobre 2002), p. 6-10. Secondo la relazione finale del perito Pasini, databile al 10 marzo 1692 (cfr. ASPd, *Notarile*, b. 6427 c. 146, b. 6428 c. 11), le *'Scartele con lettere scasate e scarpelate batute con martelli nel Palazzo del Ill.mo et Ecc.mo Capitano et in altri lochi dove se ne ano ritrovato [...]* in tutte sono al n° de 191.

7) G. Gennari, *Notizie giornaliere*, p. 193-4 (ringrazio A. Calore per la segnalazione del passaggio). L'orario indicato va inteso secondo l'ora *'italiana'* allora in uso e corrisponde quindi circa alle attuali 23.

8) La ricerca condotta nel *Codice dei Cimieri*, BMCV, ms. Cic. 3627, e il confronto con la serie di armi e cimieri affrescata all'interno dell'ex-palazzo prefettizio, nella galleria della sala dei Giganti, non hanno portato ad alcun risultato certo.

9) Per il cimiero dei Balbi cfr. *Codice dei Cimieri*, c. 252v, 260. Per le date dei vari reggimenti ci riferiamo, qui e nel seguito, a quanto documentato da A. Gloria, *I podestà e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797*, Padova, Seminario, 1861, che con altre opere dello stesso autore sta alla base delle tavole della *Serie cronologica dei Podestà, Capitani, Rettori ed Assessori di Padova* esposte in Municipio (sala Giunta) ed edite in A. Calore-L. Montobbio-G. Segato, *Il 'Salone'. Palazzo della Ragione di Padova e suoi contorni*, Padova, Panda, 1998, p. 111-43; cfr. anche *Relazioni dei Rettori*, p. XLIX-LV.

10) Per i cimieri dei Duodo e dei Trevisan cfr. *Codice dei Cimieri*, rispettivamente c. 252, 261.

11) Le trascriviamo secondo quanto riportato da Salomonio, *Urbis inscriptiones*, p. 499.

12) Il contenuto del testo epigrafico ricorda da vicino i coevi mottetti di Giovanni Ciconia: si veda al riguardo la scheda di G. Cattin in *Padua sidus preclarum. I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1989), Padova, CISEST-Ed. 1+1, 1989, p. 122.

13) Cfr. M. Checchi - L. Gaudenzio - L. Grossato, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza, 1961, p. 501.

14) La data di successione nella carica capitaniale tra Vitale Lando e Nicolò Vendramin, indicata da Gloria, *Podestà e Capitani*, p. 25, come 19 giugno 1616, va verosimilmente corretta in 19 maggio, dato che la relazione di fine mandato di V. Lando (in cui non si accenna peraltro al restauro dell'orologio) risulta presentata al Senato veneto già il 21 maggio di quell'anno; cfr. *Relazioni dei Rettori*, p. 159-68.

15) Cfr. al riguardo l'annotazione di Salomonio, *Urbis inscriptiones*, p. 554.

16) Il testo completo è riportato, con queste abbreviature e alcune imprecisioni nella parte superstite, da Salomonio, *Urbis inscriptiones*, p. 498.



Palazzo del Capitano, facciata sud. Stemmi di Bernardo Donà e Vettor Soranzo (1475-76), Cristoforo Duodo e Nicolò Trevisan (1488-89).

PADOVA E IL VENETO NELLA PITTURA DI ANTON KARINGER

DARIJA MAVRIČ

Il pittore sloveno fu un soldato dell'Imperial-Regio esercito austriaco di stanza a Verona e Padova tra il 1849 e il 1861. L'autrice del contributo è conservatrice del Museo nazionale di Slovenia a Lubiana.

L'artista ottocentesco Anton Karinger è conosciuto nella Slovenia soprattutto per i suoi dipinti di paesaggi alpini nello stile tra realistico e sentimentale, tipico della metà del secolo, anche se tra le sue opere si trovano numerosi studi di figure e ritratti. Cresciuto nell'ambiente borghese di Lubiana, compì i suoi studi di pittura a Vienna, Monaco e, forse, Venezia. Appena ventenne, dopo il soggiorno viennese venne arruolato nell'esercito, trascorrendo dei lunghi periodi della ferma nell'area adriatica, tra Veneto e Montenegro, completando la sua formazione con i viaggi in Austria, in Germania e nel Tirolo. Grazie a questo articolato percorso di luoghi ed esperienze, la sua opera abbraccia numerosi e diversi soggetti paesaggistici, accomunati tuttavia da un notevole senso del colore e della luce e da un morbido afflato romantico.

Sulla base delle pochissime opere appartenenti ai periodi da lui trascorsi in Italia (1849-50, 1852-53, 1859-61), non sembra che l'arte veneta – nella doppia accezione di "grande tradizione" cinque-settecentesca (da Tiziano a Tiepolo) e di pittura dell'Ottocento – abbia lasciato delle tracce riconoscibili nella sua pittura. Una prima ragione pratica risiede nella dispersione di molti schizzi e disegni di Karinger, perché distrutti negli spostamenti o, se conservati, rimasti sconosciuti alla critica. Ancora, subito dopo il suo arrivo in Italia, l'influenza sul giovane pittore dei professori tedeschi doveva essere stata esclusiva, tanto di Franz Steinfeld, insegnante di pittura di paesaggio alla Accademia viennese, che di Albrecht Emil Kirchner, dal quale aveva preso lezioni di disegno architettonico a Monaco. Né si può dimenticare che Karinger si trovò in Italia in un periodo di non eccezionale fioritura dell'arte veneta per cause diverse, prima fra tutte l'esilio di numerosi artisti (tra i paesaggisti, basti pensare al bellunese Ippolito Caffi).¹ Il fatto che il giovane sloveno si trovasse in Italia non in veste di artista, ma nella divisa di cadetto e più tardi di ufficiale austriaco, ha certamente avuto un peso determinante nella quantità e nella qualità delle sue frequentazioni, anche artistiche. Sembra che tra queste si possa collocare quella di Carl Friedrich Heinrich Werner, che gli diede alcune lezioni private; ma si trattava pur sempre di un rappresentante della tradizione tedesca, nonostante i numerosi soggiorni italiani.

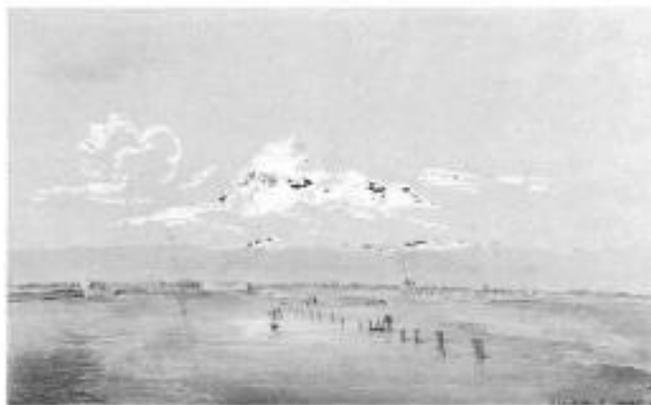
Se l'arte italiana non ha influenzato la formazione dell'artista, il giovane Karinger fu senz'altro affascinato dalla dolcezza del paesaggio veneto, un mondo così

diverso dalle severe montagne del Salzkammergut, disegnate sotto la guida di Steinfeld. Piuttosto delle linee marcate della mina di piombo o dell'inchiostro seppia per i profili montagnosi, nel suo periodo italiano l'artista scelse l'acquerello, una tecnica molto delicata, sicuramente più adatta ad esprimere il paesaggio veneto e, forse, alcuni suoi stati d'animo, a partire dalla nostalgia per la lontananza da più familiari paesaggi (senza dimenticare, ovviamente, quanto questa tecnica sia peculiare anche alla tradizione paesaggistica tedesca e austriaca).

Quest'articolo si limita a presentare le opere che hanno per soggetto i paesaggi veneti, dalla laguna di Venezia al lago di Garda, e in particolare alcuni scorci della città di Padova in due acquerelli, decisamente interessanti perché ci risultano sconosciuti di qua delle Alpi e perché riguardano edifici cittadini scomparsi o modificati nel corso del tempo. Proprio per la relativa "novità" delle opere, conservate nel Museo Nazionale sloveno di Lubiana, e la scarsa conoscenza del loro autore, gioverà tracciare innanzitutto un profilo della sua vita e della personalità.²

Anton Karinger nacque il 23 novembre 1829 a Ljubljana (Lubiana), dal padre Josèf, orologiaio,³ mentre la madre Eleonora era figlia di Vincenz Samassa, fonditore di campane; compì i primi studi nella scuola commerciale di Jacob Mahr, dove ebbe per maestro di disegno il pittore austriaco Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein, un topografo che fu anche sensibile vedutista.⁴ Pur non essendo considerato il disegno una materia importante nel periodo, l'interesse e il talento del giovane Karinger furono tali che alcuni suoi disegni ornamentali furono presentati all'Esposizione industriale e artigianale di Lubiana nel 1844; questa partecipazione e le reazioni positive registrate furono lo stimolo per la sua successiva iscrizione alla Accademia delle Belle Arti di Vienna, dove frequentò la classe di Franz Steinfeld,⁵ che insegnava pittura di paesaggio, con frequenti escursioni per dipingere *en plein air* e, forse, quella di Anton Richter per il ritratto.⁶ Nel 1847 Karinger si trasferì all'Accademia di Monaco di Baviera per studiare il ritratto, mentre privatamente studiava i corsi di disegno d'architettura di Albert Emil Kirchner, ma la rivoluzione del 1848 lo costrinse a tornare a Lubiana.

Il 10 aprile 1849 iniziò il servizio militare e venne aggregato al 17° Reggimento di fanteria di stanza in Italia, con alcune puntate in Romagna e un soggiorno



1. Anton Karinger, *Mestre e Marghera*, 1852, acquerello, lumeggiato a biacca, 143x228 mm, Museo Nazionale di Slovenia, inv. R-1.

ad Ancona, nello Stato della Chiesa, dove rimase dal 24 maggio al 18 novembre (forse nel 4° Battaglione), partendo successivamente per Udine e, dopo la promozione a tenente di seconda classe (24 agosto 1850), rientrando a Lubiana.⁷ Nel maggio 1852 era di nuovo in Italia, a Venezia, dove disegnò la laguna: di questo periodo rimangono solo pochi disegni e acquerelli (cfr. qui *Mestre e Marghera*, 1852), anche se gli esperti suppongono che gli schizzi fossero molto più numerosi.⁸ Il soggiorno a Venezia ha fatto supporre una sua frequentazione della scuola privata tenuta dal pittore Carl Friedrich Heinrich Werner, ma non ci sono prove al riguardo.⁹ Fino al settembre 1853 dovrebbe essere stato stanziato a Verona e Padova (come provano alcune opere, senza conferme nelle fonti storiche del 17° Reggimento), prima di essere trasferito in Dalmazia. Il viaggio in nave lungo la costa dalmata e le soste a Sibenik, Brac, Korcula ed altre località furono un soggetto e una fonte d'ispirazione per numerose opere grafiche, così come il periodo di stanza nel Montenegro: nonostante l'impegno nell'esercito, quei paesaggi e i loro abitanti, compresa l'atmosfera selvaggia, esotica, riempiono gli schizzi immediati e si impressero nella sua memoria, ritornando in dipinti posteriori.

Dopo un periodo di tre anni passato in Dalmazia, Karinger tornò a Lubiana, dedicandosi alla pittura di paesaggio tra Slovenia e Austria, con una predilezione per i soggetti di montagna, visti dalla valle, cioè di sotto in su, quasi che l'ascesa alle vette non lo interessasse (o fosse per lui impossibile). Dal 1857 al 1859 fu riaggregato al suo reggimento, del quale sono ricordate nelle fonti militari le tappe a Ferrara e Treviso, le marce verso Peschiera e Castelnuovo del Garda: in una di queste contrasse una febbre e dopo la guarigione trascorse un periodo di convalescenza a Lubiana. L'anno successivo raggiunse il reggimento a Peschiera, ma fu di nuovo colpito dalla malattia, ottenendo il congedo dal servizio militare.

Dal 1° maggio 1861, data del pensionamento, al 14 marzo 1870, data della morte, egli visse a Lubiana, dipingendo i suoi amati paesaggi di montagna e ritraendo le persone importanti della città, anche se l'indipendenza economica gli permetteva di dipingere prima di tutto per il suo piacere. Nel 1864 venne ricevuto alla corte imperiale e premiato da Francesco Giuseppe con medaglia d'oro per i dipinti *La fortezza Presijeka*¹⁰ e *Il lago di Scutari* (una testimonianza del soggiorno montenegrino). Dal 1863 fu tra gli organizzatori di esposizioni e vendite di opere d'arte nel capoluogo sloveno; fu anche membro attivo della sede locale dell'As-

sociazione Artistica Austriaca di Vienna, per le cui vendite all'asta era solito mettere a disposizione una o più opere. Per contribuire alla formazione di una sensibilità artistica a Lubiana e trasformarla in una capitale mitteleuropea tra le altre dell'impero, invitò più volte pittori austriaci e tedeschi a partecipare alle mostre da lui organizzate o patrocinate.

I contemporanei conoscevano Karinger come una persona di grande sensibilità, dotata di senso dell'amicizia fino all'altruismo; in una lettera di Albin Arko, che lo conobbe personalmente, si legge che Karinger aveva aiutato il giovane pittore Janez Wolf accogliendolo praticamente tra i membri della sua famiglia; e in particolare: «l'ha materialmente aiutato, si preoccupava che avesse sempre un vestito decente e un pasto caldo».¹¹ Per la sua salute cagionevole fu progressivamente indebolito, arrivando alla morte il 14 marzo 1870.

L'importante collezione di opere di Anton Karinger possedute dal Museo Nazionale di Slovenia di Lubiana permette di selezionare e presentare un nucleo di disegni e acquerelli di piccolo formato (alcuni sono fogli d'album), accomunati dal soggetto veneto.

La prima opera che si può brevemente commentare è l'acquerello lumeggiato a biacca che raffigura la laguna veneziana, *Mestre e Marghera*, (1852, mm. 143 x 228) [n. 1]: occupato a strati orizzontali successivi dalle fortificazioni, dalla distesa acqua luminosa e trasparente e dal profilo delle montagne; sopra il paesaggio infinito si stende il cielo con qualche nuvola bianchiccia. L'immensità dello spazio accentuata dalla simbolica presenza umana di una barca a vela sembra riflettere un sentimento di solitudine e di nostalgia; Karinger riesce qui a essere fedele alle norme schematiche dei suoi professori di disegno, ma anche al diffuso spirito romantico del tempo.

Più di maniera appare il disegno a matita, sempre lumeggiato a biacca, *Il ponte di pietra sopra il fiume* (1853; mm. 177 x 245) [n. 2]: si tratta forse di un silenzioso scorcio padovano, con la via d'acqua che attraversa un borgo antico ed è scavalcata da un ponte medievale. La linea diagonale del fiume divide la scena, mentre il ponte collega due ambienti contrapposti: la parte urbana, chiusa dietro le mura e l'altra, più piana, aperta e naturale, unificate anche dalla luce chiara e serena, in un tempo sospeso.

Inequivocabilmente padovana e più volte riprodotta



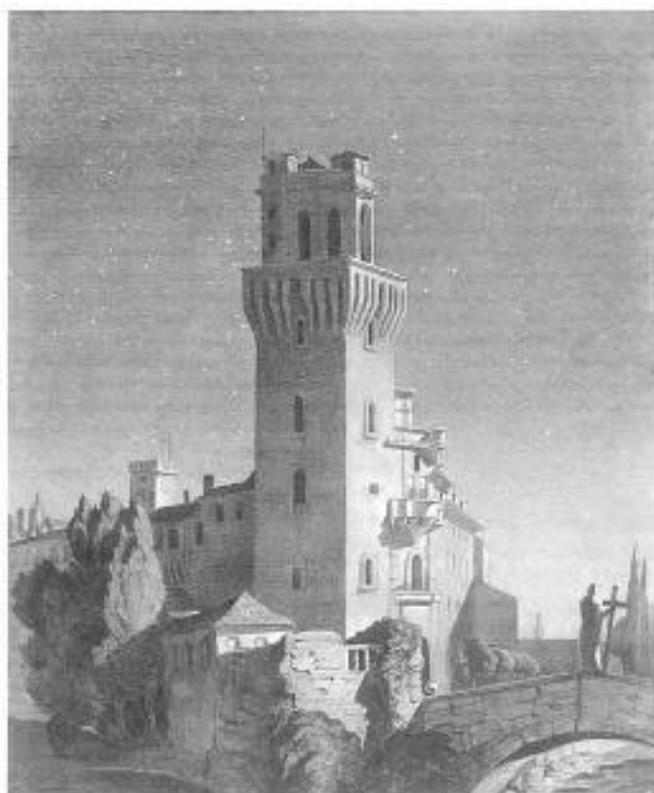
2. Anton Karinger, *Il ponte di pietra sopra il fiume*, 1853, disegno a matita, lumeggiato a biacca, inchiostro seppia, 177x245 mm, Museo Nazionale di Slovenia, inv. R-84.



3. Anton Karinger, *Villa Pacchierotti a Padova*, 1853, acquerello, gouache, 309x251 mm, Museo Nazionale di Slovenia, inv. R-15.

nelle incisioni del tempo, è l'immagine della Villa Pacchierotti che Anton Karinger dipinge nello stesso anno (*Villa Pacchierotti a Padova*, 1853, mm. 309 x 251; acquerello, gouache) [n. 3]: la residenza, che Giuseppe Cecchini Pacchierotti, erede dell'ultimo "sopranista" Gaspare Pacchierotti, si fece ampliare attorno al 1840 nell'area tra S. Giustina e il Santo, fu un rinomato trionfo dell'eclettismo, tra il medievale e il moresco,¹² nella cornice romantica del giardino paesaggistico progettato nello stile di Giuseppe Jappelli.¹³ Il motivo centrale della veduta di Karinger è di nuovo il fiume nel quale si riflettono il ponte, la "villa", la vegetazione, assieme a un'intera popolazione di statue, perché il fiume unisce anche in questo caso la natura, che svetta con le chiome degli alberi dal muro di cinta,¹⁴ e la cultura, in una doppia accezione: il documento del passato, cioè la torre tradizionalmente (ma senza alcuna prova) associata alla giovinezza di Pietro Bembo, e il sogno del passato, cioè il castello che la ingloba e la teatralizza. Come nel complesso monumentale erano stati fusi per volontà del committente e su progetto dell'architetto i resti antichi con la costruzione alla moda, così Karinger integrava nel foglio la resa realistica e la rappresentazione fantastica di una scena con due personaggi: dal balcone un uomo guarda verso il ponte, dove una giovane donna tende la mano a un uccello rapace. Sulla sinistra della spalletta del ponte spicca una persona o scultura misteriosa, con le spalle voltate allo spettatore, difficilmente identificabile, anche se il biancore della figura allude a un personaggio mitico che ricorda i dipinti e disegni romantici di Caspar David Friedrich (o preannuncia quelli simbolistici di Arnold Böcklin).

Quasi un *pendant* della *Villa*, per soggetto, tecnica e dimensioni, è *La Specola a Padova* (1853, mm. 311 x 260; acquerello, gouache) [n. 4]: si tratta di una canonica visione notturna illuminata dalla luna (fuori



4. Anton Karinger, *La Specola a Padova*, 1853, acquerello, gouache, 311x260, Museo Nazionale di Slovenia, inv. R-15.

campo), che sottolinea ed esalta le forme architettoniche e le masse naturali. Il maschio del castello ezzeliniano-carrarese (che fu a lungo carcere, poi torre dell'osservatorio), uno dei simboli della città, occupa il centro della composizione, mentre in simmetria speculare con l'acquerello precedente, in basso a destra un ponte (ancora) supera il canale e collega l'impervio edificio, quasi una montagna con i suoi contrafforti e la sua cima, al resto del mondo (che si colloca fuori del dipinto). Altra simmetria è data dalla statua sulla spalletta del ponte che congiunge la torre dell'Osservatorio all'Accademia Delia, forse una santa (se non Sant'Elena, che scoprì la Vera croce); in entrambi gli acquerelli, la posizione del personaggio fantasmatico e del simulacro sacro è tale da imprimere ai dipinti una composizione in linea diagonale e, insieme, ascensionale.

I due disegni, a matita e acquerellati, da un taccuino - *Accampamento militare austriaco*, 1859, mm. 158 x 243, e *Villa rusticale a Castelnuovo*, 1859, mm. 158 x 243 - testimoniano degli anni 1859-1860. Solo nel primo [n. 5], sono disegnati dei soldati che si muovono attorno a un carriaggio: la scena si svolge nel cortile o grande aia, chiuso da un'enorme quercia e dal portico della barchessa, dietro il quale svetta l'alto campanile. Karinger ha dedicato la sua attenzione alla creazione dell'ambiente, realizzato con linee precise e macchie colorate, mentre i soldati sono come ombre accennate, disegnate con pochi tratti di matita. L'interesse per l'architettura e l'ambiente è evidente anche nell'altro foglio dello stesso taccuino [n. 6]: uno sguardo sul portone d'ingresso della dimora di campagna di Castelnuovo, verso il Garda, con un effetto non piattamente scenografico, dal muro che delimita la scena sulla destra ai cipressi che punteggiano l'orizzonte, fino al paesaggio collinare lontano, c'è una profondità che disperde i personaggi nel vuoto del proscenio assolato.



5. Anton Karinger, *Accampamento militare austriaco*, 1859, disegno a matita acquerellato, 158x243 mm, foglio di un quaderno di schizzi, proprietà privata.

Il grande vuoto dei paesaggi di sogno è racchiuso oltre lo sbarramento murario, mentre edifici e muri fanno pensare alla vita reale, concreta, con le pietre, il portone con uno stemma, ma anche gli alberi dalle chiome appuntite. Il paesaggio è indistinto, nebuloso, melanconico, come lo stato d'animo dell'autore...

Dallo stesso libro degli schizzi provengono due disegni panoramici, come delle vedute ottiche che spaziano sull'infinito a partire da un punto eminente: *Veduta panoramica di Castelnuovo* (1860, mm. 158 x 484, disegno a matita acquerellato) e *Paesaggio gardesano* (1860 ca, mm. 158 x 484, disegno acquerellato): nel primo [n. 7] la vastità del campo visivo avvicina una collina sulla cui cima sono impiantati chiesa e rocca, presenze ancora abituali nella pianura che sfuma verso le alture; nel secondo [n. 8] l'apertura verso l'orizzonte appiattisce i particolari ma aumenta la trasparenza che sfuma dalla compatta parete montagnosa fino al cielo senza confini. Si può azzardare per entrambi ancora un comune quoziente melanconico, tanto più che il tenente di secondo grado Karinger dovrà abbandonare l'esercito appena qualche mese dopo aver completato questi "ricordi" della campagna d'Italia. Per colpa della malattia si allontanava dal Veneto e veniva posto in congedo.

Negli ultimi due anni del servizio militare Karinger aveva raccolto nel suo quaderno di schizzi diversi disegni panoramici del paesaggio veneto, urbano, collinare, montagnoso, nei quali l'atteggiamento ci appare costantemente melanconico: egli sceglie colori freddi che, dal primo piano verso lo sfondo, conferiscono una



6. Anton Karinger, *Villa Rusticale a Castelnuovo (Villa Sella?)*, 1860, disegno a matita acquerellato, 158x243 mm, foglio di un libro di schizzi, proprietà privata.

sempre maggiore trasparenza alla scena. Le linee sono leggermente ondulate, ma l'atmosfera appare immobile in un momento di silenzio. I paesaggi dei suoi disegni acquerellati rappresentano le espressioni più segrete del suo mondo interiore e della sua sensibilità artistica e umana.

Si potrebbe sostenere, in conclusione, che nei dipinti a olio di grande o medio formato, realizzati da Karinger fino al 1870, prevale un approccio realistico, un colore squillante e l'attenzione ai dettagli illuminati da una luce netta (cfr. qui n. 9: *Il lago di Bled con i monti Begunjica e Stol*, matita e acquerello, mm. 279x424), mentre nei disegni veneti questo stesso artista si esprime con una sensibilità che pare oltrepassare l'aspetto visibile della natura, la natura fisica delle cose, per arrivare a ciò che è invisibile, perché interno o interiorizzato, un mondo intimo, spirituale. La differenza sembra sottolineare quanto sia lontano (o solo diverso) l'esercizio della professione dall'espressione di un'emozione.

I dipinti ai nn. 1-4 e 9 appartengono alle collezioni del Museo Nazionale di Slovenia a Lubiana; i nn. 5-8 sono di proprietà privata; l'autrice e la direzione della Rivista ringraziano per la gentile concessione a riprodurli.

(Grazie a Mojca Komel per la correzione del testo. Revisione della stesura di Luciano Morbiato)



7. Anton Karinger, *Veduta panoramica di Castelnuovo*, 1860, disegno a matita acquerellato, 158x484 mm, foglio di un libro di schizzi, proprietà privata.



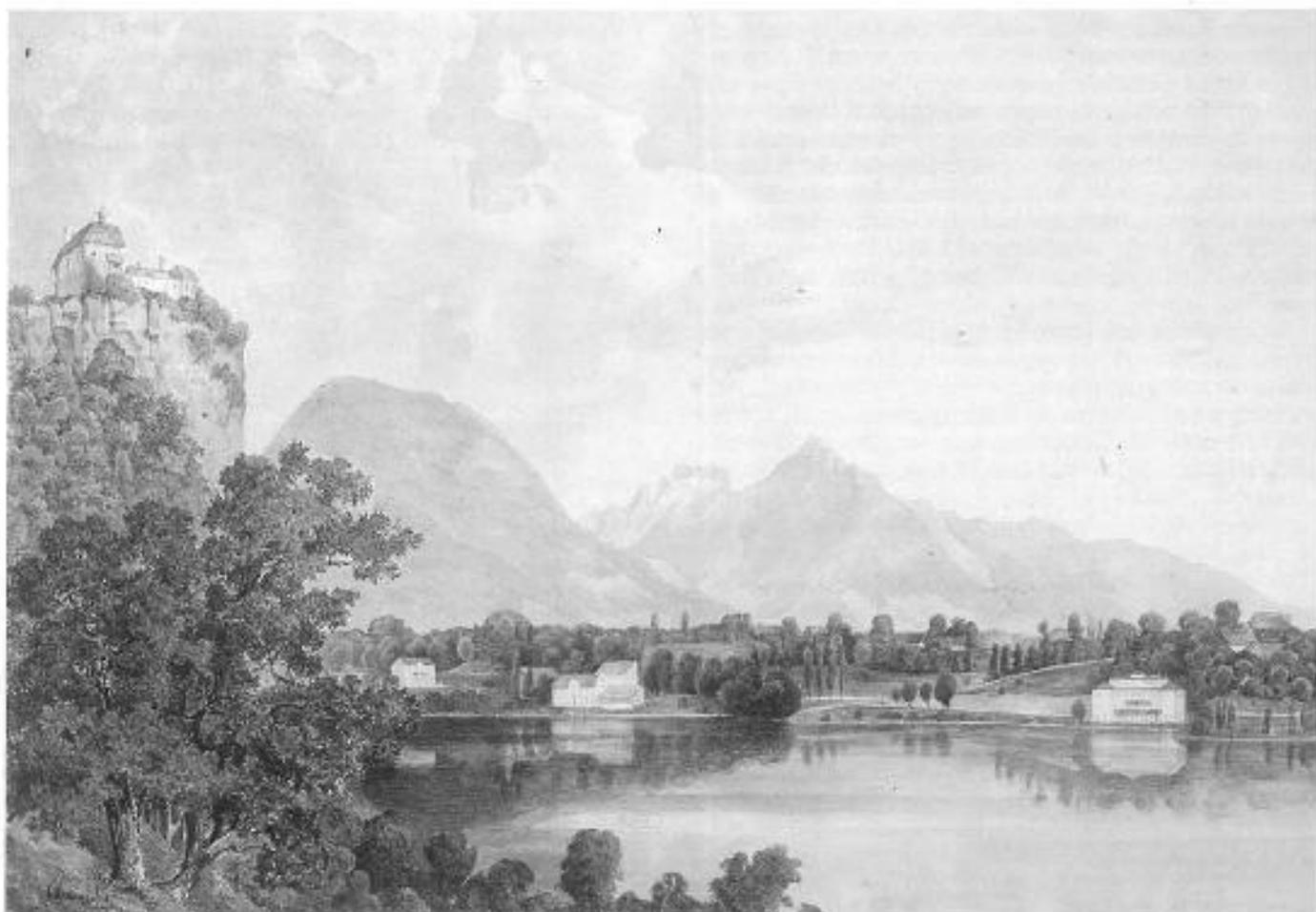
8. Anton Karinger, *Il paesaggio gardesano*, cca.1860, disegno a matita acquerellato, 158x484 mm, foglio di un libro di schizzi, proprietà privata.

1) Cfr. Sergio Marinelli, *L'arte in esilio, in Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866* (a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca), Electa, Milano, 1989, pp. 22-39.

2) Le date di nascita e morte sono verificate sui relativi Registri locali, mentre altre citazioni provengono da fonti e articoli diversi che tuttavia si confermano a vicenda. Le note documentano particolari fonti bibliografiche, tra le quali anticipo: «Laibacher Tagesblatt», 16 März 1870: *Anton Karinger, Nekrolog*; Albin Arko, *Anton Karinger. Ein Künstlersleben aus Krain. Nekrologische Skizze*, Laibach 2 April 1875; L.G., *Ein Maler südslavischer Landschaften*, dall'archivio della Narodna Galerija Ljubljani; F. Stele, *Slovenski slikarji*, Ljubljana, 1949, p. 144; *Klasicizen in romantika na Slovenskem*, Narodna Galerija v Ljubljani, 1954; E. Cevc, *Slovensko slikarstvo 19. veka: iz zbirke Narodne Galerije Ljubljana*, Beograd, 1962, pp. 32-33; Viktor Šteska, *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana, I, pp. 428-29; *Anton Karinger*; P. Vrhunc, F. Zupan, *Anton Karinger. 1829-1870*, Narodna Galerija Ljubljana, 1984.

3) Nel registro dei battesimi della parrocchia del duomo di Ljubljana (Archivio arcivescovile) il padre viene nominato come "orologiaio comunale"; più tardi diventerà commerciante; fu anche ufficiale della Guardia Nazionale. Nel 1848 ricevette la visita del principe serbo Milos e in seguito a questa poté nominare il proprio negozio *Pri knezu Milosu* [Al principe M.], mentre il figlio Anton dipinse un ritratto del principe per l'insegna del negozio (Ivan Lah, *Knez Milos v Ljubljani*, «Kronika slovenskih mest», I, 1934, n. 1, p. 15; n.2, pp. 94-95).

4) Franz Seraphim Maximilian zum Thurn und Goldenstein (St. Michael in Lungrau, 1807 - Baden, presso Vienna, 1878) studiò all'Accademia di Graz, uscendone come miglior diplomato nel 1834; insegnò alla scuola commerciale di Ljubljana, dove impartì anche lezioni private. Fu influenzato in particolare dalla pittura dei "nazareni" tedeschi. La sua opera, dal disegno sicuro e dal colorito acceso tendente alla idealizzazione, è rappresentata da numerosi affreschi e pale d'altare (cfr. Walter Schmidt, Ludwig R. v. Kurz, *Der akademische Maler Franz Seraph. R. v. Kurz zu Thurn und*



9. Anton Karinger, *Il lago di Bled con i monti Begunjeica e Sid*, matita e acquerello.

Goldstein (1807-1878), *Kunsthistorischen Studien. Jahrbuch für 1907*, Graz 1908, pp. 67-76).

5) Notizie su Franz Steinfeld (1787-1868) in Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1879, vol. 38, pp. 81-87.

6) Nel Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo nazionale sloveno si trova lo schizzo della testa di un bambino, disegnato da Karinger, controfirmato da Richter, A. Richter (1781-1850), paesaggista, insegnò disegno storico all'Accademia di Belle Arti di Vienna (cfr. *Saur allgemeine Künstler Lexicon bio-bibliographischer Index A-Z*, vol. 8: Pikalov-Schnitzel, München-Leipzig 2000, p. 374).

7) La datazione dei disegni italiani testimonia anche degli spostamenti del reparto cui apparteneva Karinger nello "scacchiere" italiano (da confrontare con: F. Strobl von Ravelsberg, *Geschichte des k. und k. Infanterieregiments Ritter von Milde Nr. 17 (1674-1910)*, Laibach, 1911, vol. II, pp. 132-186).

8) Nel necrologio del 1870 (cit.) si legge: «Im Jahre 1852 nach Venedig versetzt, beschäftigte er sich daselbst sehr viel mit Aquarell-Skizzen dieser Stadt und der Umgebung» (conferme nel necrologio del 1875). [trad.: "Trasferito a Venezia nel 1852, si dedicò con impegno a schizzare ad acquerello la città e i dintorni"].

9) Il paesaggista e litografo C.F.H. Werner (Weimar 1808 - Lipsia 1894) venne in Italia nel 1832 con una borsa di studio e compì il suo *Grand Tour*; dal 1851 al 1856 tenne a Venezia una scuola di acquerello (cfr. Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, Leipzig 1912, vol. 35, p. 404).

10) Nel Museo Nazionale di Slovenia è conservato il disegno dal quale Karinger prese lo spunto per il dipinto: è probabile che disegno e olio su tela appartengano allo stesso anno (1855), anche se il quadro fu regalato all'imperatore solo nel 1864.

11) A. Arko a V. Steska, Archivio della Galleria Nazionale, Ljubljana, inv. 244-1.

12) Per questo e altri particolari delle vicende ottocentesche, cfr. gli interventi di Margherita Levorato sul complesso M. Universo, *Le visite di Stendhal al parco e castello Pacchierotti in Prato della Valle*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1989, pp. 135-142; e in «Padova e il suo territorio»: n. 47, febbraio 1994; n. 51, ottobre 1994; n. 54, aprile 1995.

13) M. Azzi Visentini, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, Il Polifilo, 1988, p. 98.

14) Ma l'albero sul margine sinistro del dipinto sembra una palma dalla ricca chioma, quasi una citazione di quella, già ricordata da Goethe, del vicinissimo Orto Botanico.

Il ventenne soldato giunge nel Veneto l'anno successivo alla rivoluzione che ha infiammato l'Europa, e in particolare quella soggetta all'impero asburgico: dopo la rinascita effimera della Repubblica, con Manin e Tommaseo, Venezia conosce la durezza della repressione e della nuova occupazione, rappresentata dalle truppe con le immacolate divise, bordate di azzurro. Quei soldati di etnie, lingue, religioni diverse provengono dai territori di un immenso impero di cui sono sudditi e dai quale sono chiamati a presidiare contrade lontane: i triestini spediti in Galizia, gli slovacchi o gli sloveni nel Lombardo-Veneto, come Anton Karinger tra Verona e Padova, incantato dalla bellezza che vede e, forse, intristito dall'ostilità che percepisce intorno a sé. Come non ricordare i versi di Giuseppe Giusti (Sant' Ambrogio, 1846) che partono dal fastidio provato dal poeta nel trovare gli impetiti soldati di un reparto austro-ungarico nella basilica milanese: «Entrò, e ti trovo un pieno di soldati, / di que' soldati settentrionali, / come sarebbe Boeni e Croati, / messi qui nella vigna a far da pali...» e si concludono, dopo averli ascoltati cantare in coro («Eva un coro del Verdi: il coro a Dio / de' Lombardi miseri assetati; / quello: O Signore, dal tetto natio...»), con una nota di sdegno per la monarchia asburgica e di solidarietà per i militari: «Costor, dicea tra me, Re pauroso / degl'italici moti e degl' slavi, / strappa d' lor tetti, e qui senza riposo / schiavi li spinge per tenerci schiavi: / gli spinge di Croazia e di Boenme, / come mandre a svernar nelle Maremme».

Non si può ignorare l'oggettivo ruolo nel quale era coinvolto il soldato Karinger, se si vuole comprendere la soggettività dei suoi stati d'animo evidenziati dai fogli acquerellati e dai foglietti di taccuino disegnati, sia che si tratti della laguna con il Forte di Marghera o di un borgo nell'ora meridiana, deserto al passaggio della ronda.

Anche i disegni "veronesi", datati tra il 1859 e il 1861, che pure sembrano lontani dalla violenza, con la raffigurazione di scene all'aperto, a ridosso di edifici campestri, non si possono vedere senza ricordare gli anni più sanguinosi delle guerre per l'indipendenza nazionale italiana: da Castelnuovo non dista che pochi chilometri il campo di battaglia di Solferino, con il suo carico di migliaia di morti. Si tratta di luoghi solo in apparenza idilliaci, come quelli che compaiono nella coeva pittura "militare" di Giovanni Fattori (gli stessi paesaggi di Karinger torneranno, un secolo dopo, nel film di Luciano Visconti, Senso, tratto dalla novella di Camillo Boito, storia dell'amore della «Contessa Livia» per un giovane «tenente di linea» austriaco): luoghi

sorpresi e sospesi nella quiete di un pomeriggio senza suoni, prima che si scateni una battaglia, prima che l'affusto di cannone sia caricato e i suoi proiettili squarcino le pareti calcinate.

Gli acquerelli "padovani" sono eccezionalmente interessanti tanto come documenti iconografici che come invenzioni. La villa Pacchierotti è scomparsa da oltre cento anni per fare posto al complesso dell'Antoniano, progettato da Peressutti nel 1905, ma rivive nel foglio di Karinger, carica dei suoi archi e delle sue merlature, smaltata di stemmi nobiliari e civici, affollata di statue che paiono animate e di persone in posa, quasi mineralizzate. Questa immagine potrebbe illustrare magnificamente il terribile racconto dell'americano Nathaniel Hawthorne, La figlia di Rappaccini, ambientato a Padova, tra l'Orto Botanico e gli edifici circostanti: anche se il suo autore, nonostante i progetti elaborati durante il soggiorno romano, attorno al 1840, non raggiunse mai Padova (né Karinger avrà letto quel racconto di amori e veleni), le atmosfere della narrazione e della pittura coincidono in modo sorprendente e confermano il topos di lunga durata di una Padova gotica, misteriosa, inquietante.

Il "notturno padovano" con la Specola che si staglia contro il cielo stellato d'agosto (una meteora solca la parte sinistra) è legato alla veduta della villa Pacchierotti, immersa nella luce accesa in cui compaiono i demoni meridiani, come confermano le opposte linee compositive e le statue nella parte bassa: sulla sinistra della prima, la figura bianca, quasi fosse avvolta in un sudario, e sulla destra della seconda, la scura silhouette della statua che regge la croce, sulla spalletta del Ponte dell'Osservatorio. Questo ponte a un'arcata, che attraversa il tronco secondario del Bacchiglione, fu più volte sostituito, fino all'ultimo rifacimento del 1806, ma dall'iconografia consultata non risulta che sulla spalletta ci sia mai stata una statua con la croce, di Sant'Elena o di San Giovanni Nepomuceno, una presenza fissa sui ponti da Praga a Livorno (da Bressanone a Battaglia Terme) per scongiurare gli annegamenti. In ogni caso, che si tratti di un documento perduto o di una libera invenzione, si può ribadire l'importanza di questi fogli, dipinti dal tenente di seconda classe Anton Karinger negli anni passati in divisa, al seguito del 17° Reggimento di fanteria e conservati nel Museo nazionale sloveno di Lubiana (proposti e illustrati da Darija Mavric).

[Luciano Morbiato]

ESPERIMENTO SULL'ANCIA DELL'OBOE NELLA METÀ DEL SETTECENTO A PADOVA

GIUSEPPE NALIN

*Un'importante "scoperta" in campo musicale intuïta dal conte Giordano Riccati,
che vide coinvolti nella sperimentazione il Vallotti e l'oboïsta Bissoli,
in seguito avvalorata anche dal Tartini.*

È indubbio che, applicandosi allo studio di uno strumento antico, sorgano delle difficoltà tecnico-interpretative, che a volte trovano soluzione andando a riscoprire, indietro nel tempo, documenti in grado di farci capire se queste difficoltà fossero le stesse incontrate dagli esecutori che allora usavano quello strumento. A volte ci si domanda anche fino a che punto arrivassero le conoscenze di questi musicisti-esecutori relativamente all'intonazione e alle varie tecniche strumentali.

Proprio a questo riguardo presentiamo alla fine di questo articolo due lettere inedite quanto mai illuminanti, datate 28 novembre e 14 dicembre 1741, intercorse tra il fisico-matematico veneto conte Giordano Riccati (1709-1790) e l'allora maestro di cappella della Basilica di Sant'Antonio di Padova, padre Francesco Antonio Vallotti (1697-1780).

È su questa corrispondenza e su ulteriori documentazioni coeve che ci soffermeremo brevemente per alcune considerazioni. Il conte Giordano Riccati chiese al Padre Vallotti informazioni precise, pregandolo di far compiere alcuni esperimenti acustici al famoso suonatore Matteo Bissoli, oboïsta della Cappella musicale del "Santo" di Padova. Riguardo a questo strumentista definito dai suoi contemporanei "virtuoso ben noto, e di molto merito" e citato da Charles Burney come "celebre oboe Matteo Bissoli" nel suo "Viaggio musicale in Italia", diremo che proveniva dalla città di Brescia e che venne assunto nella cappella musicale del Santo di Padova in pianta stabile il 28 dicembre 1736. Si conoscono poche sue composizioni: alcuni *Solfeggi* per soprano e basso continuo (notizia comunicata da Alfredo Bernardini), una *Sinfonia* per archi in tre movimenti in Fa maggiore (Venezia, Fondazione Levi) e una *Sonata* per oboe e b.c. in Sol minore, conservata nel liceo musicale "Paganini" di Genova ed edita dalla *Suvini Zerboni* di Padova.

Questa *Sonata* raggiunge vette di complicato virtuosismo per l'oboe ed è uno tra i primi brani che vedono la presenza della nota *Fa* sopra il rigo. Affrontare questa composizione con uno strumento a due chiavi simile a quello usato da Bissoli permetterà di rendersi conto di quanto abile fosse, sotto l'aspetto tecnico, questo musicista, certamente un virtuoso, che veniva lautamente pagato dall'amministrazione della Cappella del Santo con uno stipendio pari a quello di Giuseppe Tartini, primo violino di quella rinomata orchestra. Tra l'altro va detto che, a fronte di un così alto stipendio, Bissoli aveva ben pochi impegni se paragonati a quel-

li di Tartini; questo per confermare quanto importante fossero la fama e il magistero tecnico su cui poteva disporre il Bissoli.

Dunque, il conte Riccati, essendo a conoscenza della bravura del Bissoli, chiede ed ottiene dal Vallotti la realizzazione di esperimenti, che in seguito saranno resi noti pubblicamente in un suo libro intitolato *Delle corde ovvero fibre elastiche. Schediasmi fisico-matematici del conte Giordano Riccati*, stampato a Bologna nel 1767 (cioè 26 anni dopo la lettera). In particolare, nello *Schediasma VII* (capitoli 13 e 14, pp. 155-156; cfr. appendice al presente articolo) viene trattato il meccanismo dell'emissione nei tubi sonori. In tale *Schediasma* Riccati tratta anche l'influenza che ha la lunghezza del risuonatore sulla gamma di note ottenibili su uno strumento ad ancia.

Spieghiamo agli inesperti che l'ancia, vocabolo mutuato dal francese *anche* (pivetta), è formata da due sottili lamine di canna di bambù sagomate e legate attorno al tubetto conico di ottone. Quando l'ancia viene posta tra le labbra e insufflata debitamente, emette una serie di suoni fondamentali i quali vengono in seguito amplificati e modulati nel momento che l'esecutore inserisce l'ancia nella parte superiore dell'oboe e agisce sui fori con le dita. Essa dunque, essendo la prima e l'unica fonte con la quale si riproduce il suono nell'oboe, riveste una fondamentale importanza per l'esecutore, il quale dovrà provvedere a fabbricarsela personalmente seguendo metodi costruttivo/esecutivi risalenti a poco oltre la metà del Seicento, quando l'oboe fu inventato, fino ad arrivare ai nostri giorni. Dell'ancia il Riccati aveva già una ben precisa opinione: egli teorizzava infatti che l'ancia di un oboe separata dallo strumento contiene una così piccola colonna d'aria, che l'elemento predominante nel determinare l'intonazione di un suono diventa l'imboccatura stessa. Un bravo oboïsta, dice, saprà a questo proposito produrre con la sola ancia parecchie note. Inserendo in seguito l'ancia nell'oboe e lasciando aperti tutti i fori (è qui evidente che si tratta di uno strumento con sole due chiavi), la colonna d'aria sarà senz'altro più lunga e conseguentemente la varietà di note sarà minore. Se si chiuderanno tutti i fori, continua il Riccati, la colonna d'aria sarà così lunga da non permettere che una piccolissima varietà di note.

È così che il matematico narra appunto l'esperimento fatto tramite Vallotti con «il Sig. Matteo Lucca [sic] famoso suonatore di oboè a tentare gli esperimenti mentovati, i quali a maraviglia corrisposero ai miei pensamenti».



F. Antonio Vallotti (dipinto conservato al Santo).

Ritornando alle lettere citate (delle quali pubblichiamo in appendice i testi, con la sola omissione delle parti finali, che trattano argomenti personali, di nessun interesse ai fini di questo studio), deduciamo come il fisico e matematico di Castelfranco Veneto avesse già delle teorie ben precise – come accennavamo poc' anzi –, che dimostrano il suo notevole intuito nel cogliere gli aspetti fisici del fenomeno dell'influenza della lunghezza del risuonatore sulla gamma di note ottenibili su uno strumento ad ancia doppia.

Nella lettera di risposta di Vallotti notiamo alcuni aspetti tecnici riguardanti l'ancia dell'oboe: Vallotti riferisce che Bissoli, dopo aver emesso con la sola pivetta «l'intero essacordo di voci giuste distinte e articolate, mi disse che il vero indizio che una pivetta sij perfetta è questo di render le voci tutte di una intiera ottava».

Un'ancia così non era peraltro in possesso di Bissoli in quel momento, poiché egli stesso dice di non averla. Questo riferimento è citato da Riccati ancora nel suo libro, così come gli era stato trasmesso da Vallotti.

Ecco dunque degli interessanti indizi che schiudono e dissipano alcuni interrogativi che un esecutore moderno di strumenti antichi, in questo caso un oboista, certamente si potrebbe porre: 1) Anche allora gli oboisti avevano dei problemi riguardo alle ance, che conseguentemente influivano sul rendimento tecnico delle esecuzioni strumentali. Il fatto di possedere un'ancia con certe caratteristiche positive sottolinea come certi esecutori curavano particolarmente l'aspetto del bel suono e ricercavano una perfetta intonazione e non producevano, come alcuni moderni esecutori sono indotti a pensare, esecuzioni pressapochistiche. 2) Una buona ancia è tale solo se con essa, separata dallo strumento, si riesce a produrne oltre ad un essacordo, un'intera ottava. Effettivamente, se già con la

sola ancia possiamo produrre otto note in successione, conseguentemente, inserendola nello strumento avremo molta più facilità nel modulare e produrne tutta la gamma dei suoni ottenibili. È inoltre interessante notare come Bissoli non accenni minimamente al "frullo o trillo" dell'ancia, cosa che attualmente si richiede per confermare la bontà della sua fattura. 3) Vallotti riferisce che il Bissoli, per ricavare suoni più gravi dalla sola ancia, l'apriva con le "dita avanti di applicarsela alle labbra": esercitava cioè una leggera pressione in modo da permettere alle due palette di canna di restare leggermente più aperte, elasticizzandole, cosa che pur oggi si deve fare se si desidera ottenere certi suoni più gravi e a volte un suono più intenso. 4) Nel suo libro Riccati, alla fine del citato *schediasma*, dice: «procedendo i sonatori d'oboe per esempio dal grave all'acuto, premono sempre più la pivetta colle labbra, onde la sua apertura si vada gradatamente stringendo, e se in alcuni casi il restringimento non è sufficiente, suppliscono coll' accrescimento della velocità del fiato, il che ne' suoni più acuti suol rendersi necessario». Notiamo quindi un uso abbondante delle labbra e là dove non bastasse, una maggiore potenza di fiato per l'emissione delle note acute, che evidentemente allora come oggi sull'oboe non sempre sono di facile emissione.

Infine, citiamo quanto dice di Bissoli don Antonio Vangeli, padre comasco, che in una nota a commento delle *Opere Varie* (vol. VI, p. 101) di Jacopo Stellini, suo confratello, "contenente lettere erudite scientifiche e familiari" edito a Padova nel 1748 recita: «Era questi Matteo Bissoli bresciano, eccellentissimo sonatore d'oboe della Cappella del Santo. Aveva egli un'ampia e robustissima corporatura, ma di tempo in tempo si doleva di certa non so se mancanza di fiato, o palpitazione di



Matteo Bissoli (acquaforte, collezione privata).

cuore, che nell'atto di sonare gli sopravveniva. Credevasi che ciò fosse effetto d'immaginazione, ma non lo era altrimenti. Poiché essendosi alla sua morte seguita in Padova nel 1780 inciso il di lui cadavere, gli si trovarono l'auricola destra e l' destro ventricolo del cuore enormemente dilatati: e ciò pel troppo frequente sforzo di star lungo tratto senza respirare».

Una diagnosi clinica moderna avrebbe definito Bissoli come "affetto da cuore polmonare cronico".

Per concludere, pubblichiamo le due lettere oggetto delle nostre riflessioni, permettendo così all'attento lettore di trarre altri interessanti spunti di acustica. Non prima però di aver ricordato che un altro famoso personaggio dell'ambiente musicale "del Santo", Giuseppe Tartini, "primo violino e capo di concerto", effettuò anch'egli un interessante esperimento, a cui accenna in una lettera del 23 giugno 1752 indirizzata a Padre Martini di Bologna.

Lo stesso Tartini, qualche anno dopo, nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (stampato a Padova nel 1754) alluse allo stesso esperimento e precisò: «Si avrà lo stesso effetto [rispetto ad un uditore che è situato a metà strada fra due suonatori di violino distanti tra loro cinque o sei passi] da due suonatori di oboè posti tra loro in molto maggior distanza. Essendo il suono dell'oboe più forte del suono del Violino, si sentirà meglio il risultato terzo suono, e nel mezzo rispettivo de' due suonatori si sentirà egregiamente, sebbene si sente abbastanza in qualunque sito»².

Appendice

Lettera di Giordano Riccati al padre Francesco Antonio Valloti (Padova, Archivio musicale della Cappella Antoniana, Busta 544, A -VI, 8 lettera no 9):
Castelfranco li 28 Novembre 1741

Molto Rev. do padre Sig.re Padrone Colendissimo
Leggendo nelle Memorie della Real Accademia di Parigi dell'anno 1700 la dissertazione del Sig. Dodart su le cagioni della voce dell'uomo, e suoi differenti tuoni, mi sono incontrato in un passo in cui dice che il Sig. Filidor il vecchio toccava di seguito tutti i tuoni e semituoni d'una ottava e più in là su d'una pivetta di fagotto tolta dal corpo dello stromento. Anche alla pivetta d'un obuè un uomo abile ed esercitato potrà far formare successivamente, col comprimerla sempre maggiormente colle labbra, più tuoni.

Giacché costì c'è un così valente professor d'obuè, io pregherei V. P. M.to Rev.da a farli fare le seguenti esperienze. Osservi primieramente qual mutazione di tuono egli sia capace di cagionare in una pivetta separata dallo stromento. S'adatti poscia la piva al corpo dell'obuè e si lascino aperti i fori tutti dello stromento. Adoperati anche in tal caso gli artifici tutti della diversa imboccatura si noti quanto il tuono si può cangiare. Se i miei raziocini son veri, i quali brevemente or ora le esponerò, il tuono in questa seconda ipotesi non sarà soggetto a tanta variazione quanto nella prima, mentre cioè la pivetta suonavasi da se sola. S'otturino finalmente i fori tutti dell'obuè ed anche in tale circostanza si ponga mente al cangiamento di tuono che nella voce dello stromento chiuso può farsi, il quale io penso dover esser minore dell'osservato nei due primi casi. Avverta V. P.à M.to Rev.da, che nella presente investigazione non ànno a mettersi a conto i salti di



Giuseppe Tartini, (stampa ottocentesca).

ottava, di duodecima, di quartadecima etc. analoghi a quei della tromba, i quali da cagioni che ora non mi giova considerare traggon l'origine. Per darle un saggio dei miei pensamenti, io distinguo tre generi di stromenti da fiato. In quelli del primo genere il tuono viene determinato dalla corda d'aria che riempie il tubo dello stromento, e tali sono le canne d'organo, i flauti, le trombe, i corni da caccia etc. Il tuono negli stromenti del secondo genere dipende dalle labbra della pivetta più o meno aperte, e dall'aere che in esse s'introduce con minore o maggiore velocità. Di tal fatta sono la glotta che produce la voce nell'uomo, le labbra ristrette per formare il fischio, e certi registri d'organo con pivetta alle quali s'adattano canne, la cui lunghezza non è di gran lunga proporzionale al tuono, che all'orecchio si fa sentire.

Le due mentovate indoli di stromenti s'uniscono finalmente a sonare quelli del terzo genere, nei quali il tuono si determina merce l'unione di due cause, ed ubbidisce più l'una che all'altra a misura che o questa o quella è più forte e predominante. Entrano in sì fatto numero il fagotto, e l'obuè. Mentre la piva è separata dal corpo dello stromento, il tuono resta determinato dalla varia apertura delle labbra d'essa piva; ne la picciola corda d'aria rinserrata nel canello alla piva annesso può gran fatto una tale determinazione turbare. Non così interviene mentre la piva è allo stromento adattata, e che in questo i fori tutti son chiusi per modo d'esempio. La corda d'aria nella nostra ipotesi diviene la causa predominante; e quindi è che la varia imboccatura della pivetta non è valevole ad alterare il tuono dello stromento salvo che dentro certi ristretti limiti.

Torno a ripetere, che se i miei discorsi son veri resteranno confermati dalla esperienza: che se questa non

è conforme a quanto è stato da me divisato, ne ricaverò nonostante il considerabile vantaggio di restare disingannato [...].

Lettera di padre Francesco Antonio Vallotti al conte Giordano Riccati (Udine, Biblioteca Civica, ms. 1027, vol. XXV; pp. 53-55)

Padova 14 Dicembre 1741

M.mo Signore mio Padrone Colendissimo. Feci far ieri l'altro dal nostro Signor Matteo li bramati sperimenti, che a meraviglia corrispondono alle pensamenti dottissimi di V. S. Ill.ma. Con la pivezza separata dall'oboè fece un intiero essacordo di voci giuste distinte ed articolate, assicurandomi che arriverebbe anche all'ottava, se avesse una pivezza buona e perfetta, e mi disse che il vero indicio che una pivezza sia perfetta è questo di render le voci tutte di una intiera ottava. Adattata poscia la pivezza allo strumento con lasciar i fori tutti aperti, non ha potuto far più che un tetracordo, ma con intonazione men perfetta che nel primo sperimento. Turati finalmente tutti i fori dell'oboè non ha potuto far mutazione se non di un tuono, poco più poco meno, ma con intonazione falsa affatto. Mi ha fatto osservare inoltre, che l'oboè fa un salto di ottava in ogni posizione di dita, e in questa parte veggio che l'oboè immita le cornette da posta etc. Ho osservato ancora che per cavar un tuono più grave nella pivezza separata, la apriva colle dita avanti di applicarsela alle labbra, colle quali comprimendola gradatamente, rinforzando anche il fiato giusta il bisogno ne cavava i tuoni più acuti. Ecco dunque che corrisponde interamente il fatto alle di Lei speculazioni; proseguisca dunque con coraggio a stendere i dotti suoi pensamenti, acciò non rimanga più lungamente allo scuro la povera musica. Il celebre Signor Eulero pensa d'aver fatto col suo Trattato ciò che V. S. Ill.ma sta facendo, ma io credo fermamente che la sua Teoria tenda piuttosto a maggiormente confondere che a rischiarare la vera teoria musica; e quanto a me tengasi pure tutti gli suoi esponenti della soavità degli intervalli, de generi, de modi etc. All'Italia è ritornata la gloria d'illustrare con perfetta teoria una scienza che è tutta sua propria, e l'Italia da V. S. Ill.ma meglio che da ogni altro giustamente l'attende.

M. Giordano Riccati, *Delle Corde ovvero fibre elastiche. Schediasmi fisico-matematici*, Bologna, nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1767.

XIII. Per confermare vie più la verità, che negli stromenti da fiato l'imboccatura e la corda d'aria determinano il tuono, il quale obbedisce per dir così a quello dei due elementi ch'ha maggior forza, feci il seguente raziocinio. La pivezza d'oboè separata dallo stromento racchiude nella picciola canna una corda d'aria così corta, che l'elemento predominante nella determinazione del tuono dee riputarsi l'imboccatura. Col variar dunque questa, un perito sonatore potrà cavar parecchi tuoni dalla pivezza, i quali facciano oscillare corde d'aria o più lunghe, o più corte della canna, la cui lunghezza alla violenza della imboccatura non ha vigor di resistere. Applicata la pivezza al corpo dell'oboè, e lasciato aperto ogni foro, la corda d'aria è di lunghezza considerabile, e conseguentemente la diversità dell'imboccatura potrà ottenere minore effetto. Finalmente otturati i fori tutti dello stromento, la corda d'aria diviene talmente lunga, che dalla varia imboccatura verrà cagionata molto picco-

la mutazione di tuono. Pregai col mezzo del P. Francescantonio Vallotti insigne Maestro di cappella nella Basilica di S. Antonio di Padova il sig. Matteo Lucca famoso sonatore di oboè a tentare gli esperimenti mentovati, i quali a meraviglia corrisposero ai miei pensamenti. Colla pivezza separata dall'oboè fece un intero esacordo di voci giuste, distinte ed articolate, affermando che sarebbe arrivato anche all'ottava, se avesse avuto in pronto una pivezza buona, e perfetta; giacchè il vero indicio della perfezione d'una pivezza si è il render essa le voci tutte d'un intera ottava.

Notò il P. Vallotti, che per cavare il tuono più grave dalla pivezza, l'apriva colle dita prima di applicarsela alle labbra, colle quali poi comprimendola acconciamente, e rinforzando anche il fiato giusta il bisogno, produceva i tuoni a grado a grado più acuti. Adattata poscia la pivezza allo stromento, lasciando i fori tutti aperti, non ha potuto variar la voce, salvo che per un tetracordo, ma con intonazione meno perfetta che nel primo esperimento. Chiusi all'ultimo tutti fori, non gli è riuscito di far mutazione se non di un tuono a un di presso, ma con intonazione affatto falsa, ed assai disgustosa.

XIV. Nasce il suono falso dal mescolamento di più suoni, che in ragioni ineleganti fra loro si riferiscono. Nella terza esperienza l'aere spinto dentro la pivezza concepisce sforzatamente un suono più grave, o più acuto di quello della corda d'aria contenuta nello stromento, il quale suono non pertanto agisce nella detta corda a cagione dell'unisone prossimo, di maniera che si sentono nel tempo stesso il suono generato dalla pivezza, ed il suono della corda aerea rinchiusa nella canna dell'oboè. Quindi manifestamente si comprova quello, che ho detto di sopra al numero XI, doversi l'imboccatura talmente regolare, che il fiato possa acquistare palpitazioni unisone alle corde d'aria, di cui si vuol fare sentire il suono. In fatti procedendo i sonatori d'oboè per esempio dal grave all'acuto, premono sempre più la pivezza colle labbra, onde la sua apertura si vada gradatamente stringendo, e se in alcuni casi il restringimento non è sufficiente, suppliscono coll'accrescimento della velocità del fiato, il che ne' suoni più acuti suol rendersi necessario.

[dallo *Schediasma VII*, pp. 155-156]

1) Troviamo qui citato un Matteo Lucca (evidentemente Luca) "sonatore di oboe". Ma ricordiamo che Luca Bissoli, padre di Matteo, firmava frequentemente lettere dei mandati di pagamento per il figlio; ad esempio il mandato 394 del 31 dicembre 1738 (conservato nell'archivio della Veneranda Arca del Santo di Padova, busta n. 1045) è così firmato "Io Luca Bissoli a nome di mio Filiolo". Riccati, quindi, scrivendo ventisei anni più tardi, può essersi confuso coi nomi, intendendo comunque riferirsi a Matteo Bissoli. Questo è confermato dal fatto che per l'anno 1741 non risultano nello stesso archivio mandati o spese di musica a nome di altri oboisti se non i mandati trimestrali per Matteo Bissoli.

2) Un'altra prova sul terzo suono, effettuata questa volta con due oboi e un violino, è illustrata alle pagine 67-68 dello stesso volume.

L'autore dell'articolo è un oboista padovano che da circa venticinque anni si dedica allo studio e all'esecuzione dell'oboè antico in tutte le sue accezioni. Ha al suo attivo l'incisione di 26 cd e 3 dvd. Web site: www.giuseppenalini.com

L'ORATORIO DI VILLA BASSI RATHGEB

MARIA PATRIZIA LEONE - MARA RANUCCI - MASSIMO TENENTI

*Ricostruzione della complessa storia di un oratorio privato di Abano
che riproduce il modello della Santa Casa di Maria a Loreto.*

Lavori di restauro effettuati da qualche anno nella villa Bassi Rathgeb di Abano Terme hanno offerto l'occasione per riconsiderare il valore storico ed artistico di ogni parte del complesso sito lungo via Appia Monterosso¹. In tal senso è stato recuperato anche un ambiente singolare e - in apparenza - di non immediata lettura, che si auspica possa tornare all'apprezzamento dei cittadini e non solo degli studiosi: il piccolo Oratorio situato nell'angolo sud-ovest del corpo della villa, in posizione leggermente arretrata rispetto alla facciata e in simmetrica corrispondenza con altro edificio di volumetria pressoché simile nell'ala opposta. E' nella sua collocazione che risiede il primo fattore d'interesse: dai documenti d'archivio appare evidente come esso sia scaturito dalle importanti ristrutturazioni che investirono l'intero complesso dominicale nella seconda metà del Settecento. Nelle planimetrie del secolo precedente, infatti, emergono ben diversa configurazione e altra posizione². All'epoca l'Oratorio si presentava come un piccolo edificio indipendente, sito lungo il muro di cinta, e con il fronte affacciato sulla strada "comune" a sottolineare la sua duplice funzione pubblica e privata (*habet ianuam prope viam publicam*)³. Era dedicato a San Sebastiano e vi si celebrava quando era di gradimento dei proprietari (*quotiens ipsis patronis placuerit*) che, residenti in Padova, appartenevano alla nobile famiglia Secco originaria della città di Crema⁴.

Si può dunque affermare che l'attuale collocazione sia il punto di arrivo di successivi lavori di ripristino e cambi di intitolazione avvenuti nel corso dei secoli, non solo per assecondare gusti e devozione delle due famiglie succedutesi nella proprietà tra XVI e XVIII secolo, ma probabilmente anche per una sua costituzionale fragilità strutturale, riconducibile o alla pervasiva umidità sulfurea legata all'ambiente termale o alle approssimative tecniche di costruzione che all'epoca venivano generalmente impiegate per tali edifici⁵. Il suo stato di decadenza, e non solo per quanto attiene gli intonaci, le finestre e gli arredi, è per l'appunto attestato a più riprese dalle relazioni delle visite pastorali, lungo tutto il Seicento e parte del Settecento, ed i restauri in queste sollecitati furono scarsamente intrapresi fino a giungere alla prima metà del XVIII secolo, quando i fratelli Vincenzo e Giovanni Antonio Secco provvidero a ristrutturarlo pressoché integralmente con nuova intitolazione alla Beata Vergine dell'Annunciazione. Tali radicali cambiamenti suscitarono la piena soddisfazione del cardinale Carlo Rezzonico che, in visita pastora-

le ad Abano nel 1748, osservò che la *pietas* dei proprietari si rispecchiava nella cura e nella bellezza dell'Oratorio nel quale, a differenza delle visite precedenti, si potevano ammirare un altare unico nel suo genere e una sacrestia riccamente fornita. Le funzioni religiose vi si svolgevano solo quando in villa erano presenti i membri della famiglia che vi si recavano per la villeggiatura (*rusticandi causa hunc accedunt*)⁶.

Tempo tre decenni circa, e la situazione dell'Oratorio precipitò nuovamente, tanto che nel giugno del 1775 anche il vescovo Nicola Antonio Giustiniano, in visita pastorale, ne rilevò le condizioni pericolanti, suggerendone il trasferimento in un luogo più adatto⁷. Il nuovo erede, Giovanni Antonio Dondi Orologio, figlio di Tiberio, a sua volta cugino dei fratelli Secco, subentrato qualche anno prima nella proprietà del complesso, provvedendo nel corso di quello stesso anno all'abbattimento del primitivo Oratorio, lo fece ricostruire *ex novo* nell'attuale posizione. Il piccolo luogo sacro ebbe così una seconda vita nella quale è rintracciabile il secondo fattore di interesse, poiché fu ancora una volta re-intitolato e proprio a ciò si devono la singolare configurazione architettonica e la veste decorativa nelle quali esso si presenta ancora oggi. La nuova dedica si indirizzò alla Beata Vergine di Loreto, venerata insieme alla sua Casa di Nazareth, nell'omonimo Santuario marchigiano nei pressi di Ancona e per tale motivo l'Oratorio fu edificato in forma di replica della Santa Casa stessa. Iniziato nel 1775 e concluso di lì a poco, su invito del Vescovo Giustiniano, il 3 settembre 1777, fu visitato dal vicario foraneo di San Pietro Montagnon (attuale Montegrotto) che lo trovò "ridotto a perfezione e rifabbricato a norma delle Costituzioni Sinodali [...] come pure provveduto di tutte le suppellettili sacre necessarie all'uso della Santa Messa". Il vescovo autorizzò perciò la benedizione e le celebrazioni⁸.

Non si deve pensare che questo di Abano fosse un evento isolato. Di cappelle e piccole chiese, edificate con misure e configurazione simili alla Santa Casa di Nazareth custodita a Loreto, ne erano sorte già moltissime e non solo in Italia, a testimonianza di un culto assai diffuso e di un fenomeno quanto mai vasto e singolare originatosi già nel Cinquecento e giunto al suo massimo splendore nel corso del XVII e XVIII secolo⁹. Essendo nel passato quello di Loreto il principale Santuario mariano, numerosissimi erano i pellegrini di ogni ceto sociale che vi giungevano da ogni dove.

Talmente carica di suggestione era l'idea di entrare nello spazio fisico in cui era stato dato l'Annuncio a

Maria, e aveva poi vissuto la Sacra Famiglia, che iniziò a prendere corpo, anzitutto tra coloro che potevano vantare ampie disponibilità patrimoniali, il pensiero di riprodurre nei propri luoghi di origine o di residenza, il Modello-Reliquia nella sua dimensione reale e nelle sue caratteristiche architettoniche e decorative. Alla luce di dettagliati rilevamenti, svolti su autorizzazione del Santuario, iniziarono a sorgere repliche sia dell'intero edificio, compreso il paramento esterno di epoca rinascimentale, sia del solo interno: la vera e propria reliquia. Nel tempo furono eseguite varie campagne di rilievo e in tal modo il Santuario veicolò incisioni e stampe che restituivano in appropriata scala di riduzione ogni particolare della Santa Casa. Pianta e prospetti vi erano minuziosamente delineati. Estese e puntuali leggende riportavano le descrizioni delle pareti interne con i lacerti ad affresco e con tutti gli altri particolari - anche architettonici - che nel tempo, a Loreto, erano andati ad integrare la stanza-reliquia per rendere più agevole il culto, quali: l'iconostasi lignea, l'altare e l'area del Sacro Camino.

Due erano però i problemi principali nell'affrontare la costruzione di una replica architettonica: il primo di ordine finanziario, nel doversi impegnare nella costruzione di un vero e proprio edificio rispondente ad un modello ben preciso; il secondo determinato dal volume dell'edificio stesso, non certo trascurabile. Per quanto riguarda il primo punto spesso si assistette a lunghi tempi di esecuzione in ragione del graduale e non sempre facile reperimento dei fondi; per quanto riguarda il secondo, le costruzioni scelte per ospitare le repliche furono talvolta oggetto di ampliamenti se non addirittura di rilevanti modifiche. Nella maggior parte dei casi si trattò di chiese e in alcune di esse furono realizzate opulente riproduzioni scaturite dall'iniziativa di famiglie principesche o aristocratiche, di Congregazioni o personalità religiose, spesso con il concorso dei fedeli. Al contempo, parallelamente a questi esempi, sorsero anche semplici pievi nate dall'esigenza di avvicinare il culto a dimensioni più popolari oppure, come nel caso abonese, oratori all'interno di residenze private.

Tutti questi edifici che punteggiano l'Italia, soprattutto quella settentrionale, e l'intera Europa, in particolare modo quella del Nord e dell'Est, furono sostenuti e incoraggiati dalla volontà precisa della Chiesa di Roma di riconfermare il culto mariano nel tentativo contro-riformistico di ostacolare o per lo meno arginare il protestantesimo e dare un contributo capillare e significativo per ricostituire quell'unità religiosa che il pensiero di Lutero aveva compromesso per sempre.

In area veneta già prima che ad Abano erano state edificate altre significative repliche all'interno di antiche chiese tutt'oggi esistenti: a Venezia, in San Clemente nell'isola omonima (1644-1704) e a San Pantalon nel centro storico (1745); nel padovano, a San Giovanni Battista di Vescovana (1700-50 c.) e a San Pietro Apostolo a Padova città (1765). Proprio con quest'ultima, definita tra il 1764 ed il 1765, e dunque di pochi anni antecedente, l'esempio in oggetto ha in comune forti richiami stilistici e decorativi: è quindi palese che la replica di Abano fu configurata a partire da quella patavina.

Analizzando l'Oratorio in questione, si può osservare che le dimensioni in pianta sono molto vicine a quelle canoniche, di 4 metri di larghezza per 9 e mezzo di lunghezza, ed anche gli alzati corrispondono alle

dimensioni e alla volumetria del Modello lauretano. La finestra dell'Angelo, fedelmente opposta all'altare, è qui molto alta poiché collocata al di sopra dell'ingresso centrale; altri due accessi sono presenti sul lato est: uno riservato alla famiglia, da un camerino di servizio della villa, e un altro dal giardino, per la zona del Sacro Camino, trasformato poi in finestra. Nella parete opposta, ad ovest, non vi è alcun accesso.

L'ambiente interno è definito, come di consueto, su di un impianto rettangolare con copertura voltata a botte. A livello del piano di calpestio la zona sacra è sopraelevata con due alzate che ospitano l'altare provvisto di un'ulteriore pedana (fig. 1); l'inconfondibile iconostasi lignea, giungendo quasi all'altezza della cornice sagomata su cui si imposta la volta, tramite due porticine laterali, isola la retrostante zona detta del Sacro Camino. Questo, ricavato nella parete di fondo in forma simbolica, è sormontato dalla nicchia a centina, in cui era custodito il simulacro della Vergine Nera, non più presente¹⁰. Ai lati di quest'ultima, due ulteriori piccole nicchie-reliquiario a sesto ribassato rimandano ad altre repliche (v. Parma e Catania), che mostrano dettagli non più esistenti a Loreto, ma desumibili dalle ricognizioni e dai rilievi a stampa citati, quale quello riportato dal prelado Pietro Valerio Martorelli in una sua opera del 1732-1735¹¹.

Le tre pareti nell'area antistante l'altare, sino all'iconostasi, sono completamente affrescate ad effetto di superficie a mattoni in cui compaiono, pur con gli adattamenti ai modi pittorici settecenteschi, i lacerti - con le figure legate all'iconografia lauretana - ed altri particolari dipinti (sconnessioni e teste di travi). Il loro autore è stato identificato, da Pier Luigi Fantelli, in Antonio Buttafogo, operante tra l'altro a Tribano di Padova al soffitto della parrocchiale nel 1775 e a Padova alla scuola del Santo nel 1776¹².

Nelle due pareti laterali sono riportate le scene esistenti nel Sacello di Loreto, con medesima distribuzione e taglio compositivo (fig. 2 e 3). Inoltre nella parete di sinistra, rivolta ad ovest, a poca distanza dall'altare,



1. La parete di fondo dell'Oratorio, con l'altare, l'iconostasi e sul fondo le nicchie.



2. Parete ovest dell'Oratorio. I lacerti di affresco sono attribuiti ad Antonio Buttafogo.

vi è la nicchia conosciuta come Armadio delle Sacre Scodelle, che doveva essere completata da un'anta di cui restano, ancora in sede, i due piccoli cardini sul lato destro. Da presso, tra l'irregolare tessitura dei mattoni dipinti, si coglie chiaramente il richiamo all'unica originaria porta della Casa di Nazareth, tamponata a Loreto nel Cinquecento negli interventi eseguiti in Santa Casa per il rivestimento esterno di matrice bramantesca. A poca distanza, verso l'angolo con la contro-parete sud, simmetricamente opposto a quello padronale, vi è la simulazione di un altro accesso, con due battenti dipinti in nicchia.

Nella contro-parete d'ingresso (a sud), con la finestra dell'Angelo provvista di grata metallica, sono presenti le canoniche raffigurazioni di Maria con il Bambino. In alto a sinistra, però, non è rappresentata come nel Modello con un solo personaggio che le è posto a lato, ma è in posizione centrale, affiancata da due devoti dalle fisionomie fortemente caratterizzate, quasi fossero due ritratti. Quello a destra, di profilo, in veste di cavaliere, è genuflesso e con le mani giunte; l'altro, di tre quarti, rivolto con gli occhi a Maria, è semi-inginocchiato sulla gamba destra, impugna un gonfalone e porta l'altra mano al petto. Due angeli, al di sopra delle loro teste, guardando verso il basso, assistono alla scena.

È interessante notare come questo affresco, per impianto compositivo e tipologia di figure, abbia una totale aderenza con il lacerto, presente nella stessa posizione nella riproduzione lauretana edificata a Padova, in Borgo San Pietro, all'interno della Chiesa di San Pietro Apostolo. A due passi da questa, nella vicinissima via Carlo Leoni, un tempo denominata Borgo Schiavino, non dovrà stupire il fatto che vi fosse la residenza patavina di Giovanni Antonio e Francesco Dondi Orologio, tutt'ora esistente: appare quindi molto verosimile l'ipotesi che essi ben conoscessero la chiesa e la replica ivi costruita¹³. Di qui, e dall'opportunità di potersi giovare della vicinanza di un così completo esempio di replica, pochi anni dopo, e all'atto di occupare la villa abonese, potrebbe essere scaturita in Giovanni Antonio Dondi la volontà di ricostruire in forma di Sacello lauretano il suo Oratorio che i cugini

Secco avevano già dedicato a Maria dell'Annunciazione.

Infine, in questa pur breve ricerca sulla replica di Abano, si deve ricordare che in essa è stata rinvenuta una particolarità ancora oggi ben visibile, tra i lacerti, nella parete ovest. Particolarità che potrebbe avere un illustre precedente nella Cappella degli Scrovegni di Padova in cui, a seguito dei restauri conclusi nel 2000, è stato riscoperto un elaborato effetto di luce e di rifrazione che si verificava ogni anno il 25 marzo - giorno dell'Annunciazione. Ad Abano più semplicemente è presente una fessura, a taglio diagonale, con vetro fisso, ricavata nello spessore del muro¹⁴. Credibilmente la lama di luce che da essa proviene, scaturita dall'orientamento diagonale, andava a colpire in un certo giorno dell'anno la zona dell'altare, per rendere vividamente il senso della presenza divina sulla terra e sulla comunità, ma ancor più, in un luogo dedicato alla Vergine Maria, per simboleggiare il mistero dell'Incarnazione del Cristo.

L'analisi storica e tipologica di questo Oratorio vuole in conclusione riportare alla luce un ambiente sacro che restò di proprietà della famiglia Dondi Orologio sino al 1792, passò poi con tutto il complesso a Lucia Camposampiero, vedova di Francesco Dondi Orologio fratello di Giovanni Antonio. Alla morte di Lucia, avvenuta nel 1808, subentrarono nella proprietà i suoi due fratelli Alvise e Ferdinando. Le frequentazioni del luogo dominicale di Abano si fecero rare, tanto che nel 1822 l'Oratorio risulta "suspensum"¹⁵. Probabilmente la sospensione non fu più ritirata. Con il passare del tempo il tempietto perse la sua funzione pubblica, come si può dedurre dal fatto che nel Catasto Austro-Italiano lo si ritrova identificato con la dicitura "Oratorio privato". Entrò così, anche nei decenni successivi, nell'ombra delle eredità familiari e dei cambi di proprietà, senza poter più coinvolgere gli abitanti del luogo o i passanti, per le preghiere ed il culto.

L'indubbia qualità artistica di questa copia lauretana presente ad Abano, voluta e realizzata in un contesto civile ed aristocratico, arricchisce prestigiosamente non solo la villa Bassi Rathgeb, ma anche il significativo filone delle riproduzioni monumentali presenti in resi-



3. Parete est dell'Oratorio, con altre riproduzioni lauretane.

denze o complessi privati che, a fianco di quelle sorte e custodite all'interno di edifici religiosi, rendono ancora più completa ed ampia la testimonianza e l'indagine sul fenomeno delle repliche della Santa Casa di Loreto. □

1) Si veda al proposito la pubblicazione, cui è stato fatto costante riferimento: AA.VV., *IL "Palazzo Dominicale in Abbano" tra terme e campagna. La villa comunale Bassi Rathgeb ex Zasio già Dondi Orologio e Secco*, a cura di Daniele Ronzoni, Padova, 2007 ed anche Maria Patrizia Leone, *La villa Bassi Rathgeb di Abbano*, in "Padova e il suo territorio" XI (1996) n. 64, pp. 12-15.

2) Innanzitutto nel disegno del 1627 circa (B.C. Pd, Archivio Maldura - Archivio aggregato Dondi dall'Orologio, n. 287, fasc. 3), tra le schematiche viste tridimensionali dei principali edifici di tutta la proprietà, il tempio è riprodotto come una semplice casetta con tetto a capanna e piccole bucaie sulla facciata in cui l'elemento più caratterizzante sembra essere l'apertura circolare appena al di sotto del colmo dei salienti; il disegno riporta comunque una anomalia: il tetto è incompleto poiché la falda di destra è disegnata solo per metà nel senso della lunghezza. Quali le ipotesi? Che la costruzione fosse ancora in corso d'opera o al contrario che fosse già avvenuto un cedimento strutturale per incuria o vetustà. Poiché non è noto l'anno di fondazione dell'Oratorio, una postilla relativa al disegno ("in una scrittura 1627 12 maggio si dice disegno notificato dall'antichissimo 1586") potrebbe autorizzare a credere che esso restituisca una distribuzione planimetrica anteriore al 1627 e che quindi l'Oratorio preesistesse a questa data. Si aggiunga che la prima visita pastorale a darne notizia, è del 1620, e che in quell'occasione venne già trovato in uno stato non propriamente idoneo (A.C.V. Pd, *Visite Vescovili*, t. XIX, 20 settembre 1620, c. 124v.).

Vi è poi un ulteriore disegno del 1686 (B.C. Pd, Archivio Maldura - Archivio aggregato Dondi dall'Orologio, n. 144) nel quale l'Oratorio appare in identica ubicazione, ma molto più dettagliato e completo: la facciata è tripartita e parrebbe dare articolazione anche alle falde del tetto; sul fronte, si legge una piccola finestra terminale, al di sopra del portale d'ingresso ai cui lati sono presenti delle finestrelle (o nicchie?).

[Per quanto attiene le indicazioni archivistiche, si coglie l'occasione per segnalare che, di recente, sono state avviate le operazioni di inventariazione dell'Archivio Maldura e che sono ancora in corso ulteriori studi e analisi del fondo, a tal proposito cfr. Franca Cosmai, Stefano Sorteni, "E perché le carte difendono li beni e fanno vedere il decoro e nobiltà della famiglia". L'archivio Fono Capodifiso Maldura nella Biblioteca Civica, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCVI (2007, stampa 2008), pp. 85-122. Si ringrazia il personale della Biblioteca Civica di Padova che ha fornito, in anticipo sulla pubblicazione dell'inventario, le nuove segnature del fondo].

3) A.C.V. Pd, *Visite Vescovili*, t. XXXIX, 24 ottobre 1669, c. 17v.

4) *Idem*. In quella relazione si legge che la famiglia Secco non essendo in villa non poté esibire i documenti riguardanti la fondazione dell'Oratorio e Carlo Bartolomeo Piazza, collaboratore del cardinale Gregorio Barbarigo, di fronte al cattivo stato delle finestre, ordinò il restauro urgente di quelle in prossimità dell'altare, notò il degrado della pala e la mancanza delle suppellettili sacre; al termine della visita egli ammonì che se non si fosse provveduto alle ristrutturazioni ed integrazioni del caso entro un termine conveniente, il tempio sarebbe stato dichiarato sospeso con la conseguente interruzione delle celebrazioni religiose.

5) "Nella maggior parte dei casi, gli Oratori, non sono progettati da architetti, e la tecnica costruttiva del cantiere è «a occhio», ad occhio, usando piedi, spanne e pertiche su disegni schematicizzati dal capomastro, nel rispetto del filo a piombo con le modalità dell'architettura veneziana di terraferma". Cfr. Massimo Tambù, *L'Oratorio della Villa Veneta*, Venezia, 1999, p. 9.

6) A.C.V. Pd, *Visite Vescovili*, t. XCI, 26 giugno 1748, c. 531.

7) A.C.V. Pd, *Visite Vescovili*, t. XCIX, c. 320v., c. 326v.

8) A.C.V. Pd, *Diversorum*, II, t. XVIII, 3 settembre 1777.

9) Si veda: Mara Ranucci, Massimo Tenenti, *Sei Repliche della Santa Casa di Loreto*, Ancona, 2003 e l'ampia bibliografia ivi contenuta, come riferimento per tutto quanto concerne il fenomeno delle repliche e la tipologia lauretana.

10) Sul fondo della nicchia, fra tracce di stelle d'oro e residui di pitturazioni, si intravede appena una inequivocabile sagoma con il caratteristico profilo geometrico della veste. Un braccino ritrovato all'interno del tabernacolo dell'Oratorio (v. Andrea Valentini, Stefano Ciscato, *I segni della storia in Il "Palazzo Dominicale... Cit.*, p. 53), ed ora purtroppo scomparso, avrebbe forse potuto essere d'aiuto nell'ipotizzare la tipologia del simulacro aponeuse poiché è tipica dell'effigie lauretana, spesso abbigliata in dalmatica, la presenza di una o entrambe le piccole braccia del Bambino che fuoriescono dalla veste materna.

11) Pietro Valerio Martorelli, *Teatro Storico della Santa Casa nazarena della B. Vergine Maria e sua ammirabile traslazione a Loreto*, Roma, 1732-1735.

12) vedi Pier Luigi Fantelli, *La decorazione della Villa Secco Dondi Orologio Bassi Rathgeb in Il "Palazzo Dominicale... Cit.*, p. 152 e, dello stesso autore, *Nota su Antonio Buttafoco*, "Arte Veneta", XXXV (1981), pp. 178-181.

13) vedi Filippo Pecchini, *La casa domenicale dei Dondi*, "Scienza e Storia. Bollettino del Centro Internazionale di Storia dello Spazio e del Tempo", 6 (1988), p. 57-67.

(4) Larga 5 cm e profonda 65 cm (di media), essa ricade in proiezione sul primo gradino dell'altare ed è posizionata all'altezza di 232 cm dal pavimento e ai 2/3 circa della lunghezza della parete ovest (considerata fino all'iconostasi). Si veda Gianni Ferrari, *Studio della lama di luce prodotta dalla finestra-fessura posta sulla parete ovest dell'oratorio in Il "Palazzo Dominicale... Cit.*, p. 173-178.

15) A.C.V. Pd, *Visite Vescovili*, t. CXIII, c. 7v.

PADOVA, GLI SCROVEGNI E CARLO NAYA

SARA FILIPPIN

*Nuovi documenti d'archivio sulla prima campagna fotografica
riguardante gli affreschi di Giotto
nella Cappella dell'Arena.*

Carlo Naya¹ è uno dei più importanti fotografi dell'Ottocento italiano e internazionale, recentemente oggetto di una ricerca dell'Università di Padova,² che ha studiato il fondo di negativi in possesso dell'archivio Turio Böhm di Venezia, e riesaminato la sua vicenda professionale all'interno dell'ampio panorama del vedutismo fotografico veneziano dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento. La ricerca ha anche fornito l'occasione per riconsiderare i fatti legati alle fotografie che Naya eseguì nella Cappella degli Scrovegni. La copiosa bibliografia - anche recente - che fa riferimento a questa vicenda, risulta infatti discorde, e a volte imprecisa.³ La sintesi qui offerta presenta documenti inediti, e la proposta per una diversa ricostruzione degli eventi.

Tra l'estate e l'autunno del 1863 Carlo Naya ottenne da Giuseppe Malipiero, custode ed affittuale del complesso dell'Arena, il permesso di realizzare alcune fotografie all'interno della Cappella degli Scrovegni, le prime mai realizzate su quegli affreschi. La notizia ci proviene da una lettera trasmessa in data 20 febbraio 1864, dall'esecutore testamentario ed erede della contessa Marta Foscari⁴, Leonardo Gradenigo, al fratello Federico, a Venezia. Scrive Leonardo:

«[...] Dietro la tua osservazione circa la fotografia dei dipinti dell'Arena, ho scritto in proposito all'affittuale Malipiero lamentandomi della cosa avvenuta. Su riscontro a quella mia ebbi dal suddetto affittuale, la lettera che ti trascrivo: alla quale risposi con altra mia proibendogli assolutamente di più permettere ad alcuno di trarre copie di quei affreschi, senza un preciso permesso dei proprietari, siccome poi lo stesso affittuale indicò nella sua lettera che aveva avuta comunicazione col Comune in proposito - gli ho assolutamente proibito di mai più sentire nell'argomento il Comune, che non ha nessun diritto. [...]»⁵

Il Malipiero in data 3 febbraio 1864 aveva scritto:

«[la contessa Foscari] più volte mi dichiarava, che se si presentassero per vedere dei forestieri, e dei pittori per ritrarre, fosse ai medesimi dato permesso [...]. Siccome poi all'epoca in cui la Nob. Contessa Marta Foscari dava il surriferito permesso non era ancor conosciuta l'arte fotografica, così giova ritenere che pel lato senso della parola pittore, non dovessero essere esclusi i fotografi. [...] Venuto mesi sono il fotografo Naya a chieder il permesso di fotografare gli affreschi della Cappella, gli si rispose, basandosi alle dichiarazioni della più volte detta Signora, che nulla ostava per parte della famiglia, qualora potesse ottenere l'assenso del locale municipio, che avuto, gli si lasciava adito di fotografare, alla cui esecuzione veniva assistito dai Civici Pompieri, e ciò per impedire qualsiasi danno alla Chiesa. [...]»⁶

In quella occasione Naya eseguì 13 fotografie di altrettanti riquadri con scene dalla Vita di Cristo, tutte nei registri mediani di ambedue le pareti nord (7 scene) e sud (6 scene). Nel catalogo del 1864, l'ordine numerico dei soggetti proposti - da 1 a 13 - proseguiva poi dal n. 14 al n. 24, senza titolazione, implicitamente dichiarando l'intenzione del fotografo di integrare al più presto quelle riprese con altre scene. La campagna fotografica fu poi conclusa entro l'ottobre del 1865.

La serie completa delle fotografie comprende tutti i riquadri della Vita della Vergine e della Vita di Cristo, il Giudizio Universale con alcuni particolari, le allegorie dei Vizi e delle Virtù, una veduta esterna della cappella, il Crocifisso ligneo, e la *Madonna del latte* (quella di destra) di Giusto de' Menabuoi presente nel presbiterio. Queste due ultime opere furono attribuite ai rispettivi autori solo nel 1864, da Giovan Battista Cavalcaselle nella *New History of Painting in Italy*;⁷ ma, mentre la *Madonna* fu inclusa subito nell'insieme originale delle riprese, il Crocifisso apparve in catalogo solo nel 1875.

All'epoca, la fotografia di opere d'arte, in particolare dei dipinti, si scontrava con i limiti di un'arte ancora giovane, che prevedeva tecniche di ripresa difficili e complesse. Quando Naya decise di cimentarsi in un'impresa di tal genere, scelse un monumento padovano: non quindi uno dei numerosi luoghi d'arte veneziani, logicamente più comodi, più direttamente legati alle richieste di una clientela di visitatori colti, in una città che offriva amplissima scelta di epoche, luoghi, artisti. Quali sono le ragioni di questa scelta? Proviamo a fare delle ipotesi.

Nei primi mesi del 1863, a Padova si era sparsa la voce che l'inglese "Arundel Society" avesse preso contatti con i Gradenigo per acquistare gli affreschi di Giotto, staccarli e trasferirli in Inghilterra, in quanto non riteneva che l'opera fosse conservata con la cura e l'attenzione che la sua importanza meritava.⁸ La notizia - non confermata da fatti, documenti, né dalla stampa del tempo - allarmò molto le amministrazioni locali e i cittadini.⁹ Fortunatamente, la questione si risolse in breve tempo: il 23 aprile Federico Gradenigo rassicurò tutti, comunicando che nulla di quanto paventato era in atto, e che il desiderio del Comune di acquisire l'opera sarebbe stato tenuto in debita considerazione, qualora tale opportunità avesse potuto concretizzarsi.

Il mondo anglosassone era per l'appunto quello che per primo, e più di altri, indirizzò la propria attenzione sulla cappella. Nella notissima guida per turisti edita a Londra dal Murray, *Handbook for Travellers in Northern Italy*,¹⁰ l'interesse per l'Annunziata si distin-

gue nettamente da altri analoghi testi di lingua diversa, quanto a spazio dedicato, dettagli e calore del discorso. Vi si leggono espressioni quali «*touching simplicity*», «*exquisite feeling for graceful beauty and deeply pathetic expression*», «*skill in ornamental design*». E una conclusione su tutte: «[...] *in this light, the chapel may be considered as a perfect model of taste*». All'indicazione dei soggetti di ciascun riquadro segue la spiegazione delle allegorie «*exactly like those executed in mosaic upon the tomb of Edward the Confessor in Westminster Abbey*».

L'apprezzamento più vivo e precoce dell'opera di Giotto sembra trovare la propria matrice all'interno del 'revival' inglese neo-medievale che ebbe la sua massima espressione nell'ambiente preraffaellita, e uno dei suoi sacerdoti in John Ruskin. In Italia poi, la figura di Giotto attirò su di sé nuova attenzione in coincidenza con le celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante, nel 1865. A Padova le due personalità erano strettamente legate: proprio agli Scrovegni Giotto avrebbe ricevuto il poeta in visita, e a lui si sarebbe ispirato per la concezione di alcuni degli affreschi. La notorietà della cappella, quasi dimenticata nel secolo precedente, stava crescendo, e il luogo acquistava sempre più importanza a fini critici e di studio.

Alla luce di tutto ciò, è quindi plausibile ipotizzare una correlazione tra questi fatti e le ragioni che possono aver sollecitato l'intervento di Naya agli Scrovegni: rispondere alla domanda crescente da parte di studiosi e turisti colti – specialmente inglesi – che, visitando Venezia, si recavano anche a Padova per vederne i capolavori d'arte. Le riprese, avviate inizialmente in concomitanza e forse sull'eco delle preoccupazioni addensate sull'Annunziata all'inizio del 1863, si conclusero poi tra il 1864 e 1865, dopo che i problemi sorti con i Gradenigo furono risolti e (quasi)¹¹ in corrispondenza con le celebrazioni dantesche.

Presso la Biblioteca Civica di Padova si possono consultare due nuclei di fotografie collegabili al nome di Carlo Naya. Il primo gruppo di 52 stampe positive (R.I.P. XXXIII 2839-2890), montate su buon cartoncino e datate "ottobre 1865", comprende l'intera serie del ciclo giottesco, ad esclusione del Crocifisso. L'altro gruppo è invece costituito da due copie ciascuna di tre diversi scatti (R.I.P. XXXIV 2891-2895, e 2891bis); quattro di esse rappresentano uno stesso punto del Giudizio Universale con inquadratura leggermente diversa, altre due rappre-

sentano l'arcone dell'abside. Le fotografie del Giudizio Universale (R.I.P. XXXIV - 2892-2895) portano la firma di Pietro Selvatico e Andrea Gloria – al tempo componenti della Commissione conservatrice – e del restauratore Guglielmo Botti; quelle dell'arcone (R.I.P. XXXIV 2891-2891 bis) non presentano indicazioni. La diversità tra i materiali dei due gruppi, apprezzabile anche al semplice sguardo, è evidente.

Le fotografie del primo gruppo riconducono tutte alla centralità di un soggetto, il riquadro affrescato. Sono riprese tutte allo stesso modo, con parte del fregio ai bordi, e identica e uniforme illuminazione. Nessuna delle inquadrature ha carattere tale da poterle attribuire interesse documentario specifico rispetto alla situazione conservativa, se non in via generica. Anche i pochi particolari realizzati, del Giudizio Universale – *Il Paradiso* (cat. Naya n. 40), *L'Inferno* (cat. Naya n. 41), *Enrico Scrovegni che offre il modello della chiesa* (cat. Naya n. 44) e il gruppo degli eletti con il ritratto di Giotto (cat. Naya n. 42) – posseggono un forte carattere 'retorico' e 'narrativo' inerente al soggetto più che al loro stato di salute. Mancano all'opposto riprese di zone molto deteriorate – come l'arcone dell'abside – che avrebbero invece dovuto attirare la massima attenzione.

È chiaro quindi che solo la seconda delle due serie fu espressamente richiesta a Naya dalla Commissione Conservatrice in relazione ai due restauri realizzati da Guglielmo Botti nel 1869 (Giudizio Universale) e nel 1871 (arcone dell'abside).

Il 3 ottobre 1869, Selvatico relazionava alla Giunta di Padova in questi termini:

«[...] *In quanto ai lavori da farsi, essi son già descritti nel suo [di Botti] Rapporto del febbraio a.d.[1868], e solo a reciproca guarentigia e del prefato Prof.re e di codesta Giunta e della Commissione che ho l'onore di presiedere, venne stabilito che si avesse in precedenza a trarre una fotografia dei pezzi d'intonaco da levarsi in prima e quindi da rinettarsi, secondo il noto metodo del rammentato professore. A tal fine fu invitato da me il celebre fotografo Sig. Carlo Naya, siccome il solo che abbia nel Veneto i mezzi necessari ad ottenere una fotografia esatta dei riferiti pezzi. [...]*»¹²

Il 9 ottobre la Commissione decise ufficialmente l'incarico,¹³ e Naya poté espletarlo. Botti intervenne nuovamente nel 1871. Il 31 gennaio di quell'anno, Selvatico scrisse alla Giunta comunale di Padova:

«[...] *Tornati ad esaminare dalla Commissione i pezzi di fresco del sommo Giotto che il Prof. Botti s'impegna di stac-*



Carlo Naya, Padova - Cappella Scrovegni. Particolari del Giudizio Universale. Fotografie su carta albuminata, cm. 27x35, eseguite in relazione ai restauri condotti da Guglielmo Botti tra il 9 ottobre e l'11 novembre 1869.

cave dal muro, nella chiesetta dell'Arena, si riconobbe difficilissimo il poterne redigere un esatto Processo Verbale dello stato in cui ora trovansi. Fu dunque da essa Commissione ritenuto che si debba in ogni modo procurare che se ne estragga una fotografia [...] Siccome poi per fotografie da eseguirsi in un interno il solo abile nelle Provincie Venete è il Sig. Naya, così sarebbe opportuno che codesta Giunta [...], lo invitasse allo scopo indicato indirizzandogli lettera a Venezia. [...]

e qualche giorno dopo ribadì gli stessi concetti in una nota a certo Bassi:

«[...] Vista la necessità che l'attuale stato di lor conservazione [degli affreschi] fosse sostenuto da prove irrefutabili, prove che non possono averse ferme se non a mezzo della fotografia, dissi al Botti di scrivere al Naya [...] se fosse disposto a venir presto qui [...].»

Il fotografo, in data 1 febbraio 1871, risponde:

«[...] Sono prontissimo d'invitare costà il ns. operatore ad eseguire quella fotografia che abbisogna ed anzi ti avverto che appena io ne ricevo invito il giorno appresso, il detto ns. operatore sarà a Padova per evitare qualsiasi ritardo da parte ns.

Ti osservo però che altra volta feci per codesta Commissione altri due negativi per quali mi fu corrisposto L. 85.- ma che anche trattandosi di uno solo, non potrei farlo a meno di questo prezzo in vista delle spese che devo avere p. trasporto di macchina e cassette relative coi preparati necessari tornandomi stessamente quando sono sul sito di farne uno o due e ciò te lo scrivo affinché tu ti possa regolare ove su tale argomento venissi ricercato. [...]

L'8 febbraio 1871, Naya ricevette finalmente l'incarico ufficiale per le riprese da parte del Comune. L'arcone dell'abside fu dunque fotografato dopo quella data e prima del 5 maggio 1871 (ma probabilmente lo stesso febbraio), quando fu 'consegnato' a Botti il lavoro di stacco e rifissaggio degli affreschi.

La tempestività dell'intervento di Naya agli Scrovegni dimostra l'intelligenza e la spregiudicatezza dell'operatore, capace di comprendere ed anticipare le richieste di una clientela artisticamente avveduta e interessata. Quando Carlo Ponti, ottico e fotografo veneziano, nell'ottobre 1869, chiese al Comune di Padova il permesso di riprendere gli affreschi, l'Ente non poté dare quel consenso che anni prima aveva verbalmente accordato a Naya:

«[...] Pendente coi Nob. Gradenigo una questione sulla proprietà e possesso della Chiesa dell'Arena, la Giunta non si sente autorizzato ad accogliere la di Lei istanza sulla riproduzione fotografica dei capolavori d'arte ivi racchiusi, tanto più che crede da altri della famiglia Nob. Gradenigo sia stato concesso il diritto della riproduzione fotografica. [...]

La situazione giuridica della cappella impediva una libera decisione. La Commissione Conservatrice chiamata ad esprimere il proprio parere (25 ottobre 1869), pur ammettendo la bontà e fondatezza della proposta di Ponti, non poté non ammonire la Giunta rispetto ai rischi che l'autorizzazione avrebbe potuto comportare...

«[...] Sembrando però dal contesto della istanza del Ponti esservi un contratto fra i Gradenigo ed il Naya accordante a quest'ultimo il privilegio d'essere l'unico esecutore delle fotografie nella detta Cappella, vedrà la Giunta se nella condizione attuale dei rapporti giuridici fra i Gradenigo ed il Comune, non si corra il pericolo di protesta dalla parte del Naya per lesione di diritti acquistati in buona fede [...]

Carlo Ponti si era rivolto al Comune di Padova in data 12 ottobre 1869 con una lettera che spiega molti aspetti dell'intera vicenda:

«Le riproduzioni fotografiche finora fatte – oltre che per la mancanza di confronti non possono giudicare se sieno le migliori – certo non giovarono a divulgare sia la conoscen-

za di quella gemma come lo studio fra gli artisti, poiché pel monopolio speculativo che la famiglia Gradenigo accordò con altro produttore – usufruttando ben largamente della esclusiva proprietà – tennesi il prezzo tanto elevato che il pubblico men facoltoso e principalmente artistico non poteva approfittarne. [...] E perciò il sottoscritto si rivolge a questa Spettabile Giunta e pregandola perché voglia accordargli il permesso di fare tali riproduzioni, ed intanto a titolo di saggio perché non stavi dubbio sulla riuscita possa riprodurre tre pezzi da presentarsi. Approvati i quali continuare il lavoro obbligandosi in ciò anche a' dettagli qualora dalla Commissione stabilita per la conservazione del monumento si trovassero necessari pel ristauo intrapreso. – E tutto senza alcun impegno o spesa di sorte da parte della Spettabile Giunta, tutto pure restando a carico del sottoscritto. Accordato il permesso per l'intera opera, il sottoscritto si obbliga di presentare a cod.ª Spettabile Giunta in segno di rispetto dieci album della Raccolta completa di tali pitture da destinarsi a Suo grado. Dippiù seguendo i progressi della fotografia al carbone – il sottoscritto si obbliga pure di produrre altra raccolta completa degli eguali soggetti col migliore sistema al carbone, unendovi colla cooperazione di persone d'arte quelle illustrazioni necessarie perché riesca un'opera degna del soggetto e della Nobile Città che ha la fortuna di possederla. [...]

Lo sfruttamento da parte di Naya del privilegio di esclusiva, ottenuto con ogni probabilità a titolo oneroso, consentiva, dopo i problemi sorti nel 1863, l'applicazione di prezzi più alti per queste fotografie (fcs. 2,75) rispetto a quelli delle normali vedute e delle riproduzioni da disegni (fcs. 1,80), per formati uguali (dati 1870), ma era comunque molto inferiore a quello praticato per le fotografie tratte da originali di altri dipinti (fcs. 3,75). Che la formazione di quel prezzo non riflettesse solo una situazione di monopolio, ma anche i reali costi di produzione sostenuti dal fotografo, sembrerebbe confermato da varie fonti bibliografiche, tutte concordi nel ritenere particolarmente delicata la riproduzione dei dipinti, rispetto ad altre tecniche pittoriche.

E' questa situazione monopolistica, oltre che la cronologia dei restauri successivi, la causa del ritardo con cui altri fotografi poterono realizzare nuove riprese degli affreschi. Dopo l'acquisto della cappella da parte del Comune di Padova (1880), a partire dal 1881 furono avviati importanti lavori che interessarono sia la struttura muraria (1885-1895) che la partitura pittorica (1881-1897),¹⁵ rendendo il luogo difficilmente agibile ai non addetti ai lavori. Ancora nel 1894, ad esempio, l'Annunziata era assente dal catalogo della ditta Alinari di Firenze, mentre vi figuravano gli scatti realizzati nel corso di precedenti campagne fotografiche a Padova stessa.¹⁶ Per quasi un trentennio, Naya fu l'unico in grado di fornire riproduzioni fotografiche di quegli affreschi.

1) Carlo Naya (Tronzano Vercellese 1816 - Venezia 1882), si era laureato in legge a Pisa. Subito dopo la morte del padre, aveva intrapreso con il fratello un viaggio in vari paesi d'Europa e del Mediterraneo, dove ebbe modo di apprendere ed esercitare la professione di fotografo. Nel 1857 si stabilì a Venezia (con la prima moglie Paola Lombardi) dove avviò un fiorente studio fotografico, che divenne ben presto famoso in Italia e all'estero.

2) La ricerca, di cui è stato responsabile scientifico il prof. Carlo Alberto Zotti Minici, aveva per titolo *Carlo Naya fotografo a Venezia. Modi e forme della comunicazione fotografica in rapporto alla nascita del cinema*. Si è conclusa con un convegno tenuto il 23 giugno 2008 presso l'Aula Magna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, durante il quale sono stati presentati i più significativi risultati del lavoro svolto, e a cui sono intervenuti importanti studiosi del settore.

3) Il primo sembra essere stato Paolo Costantini, citato poi da altri, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, in "Fotologia", vol. 4, dicembre 1985, pp. 55-67. Il



Carlo Naya, Padova - Cappella Scrovegni, Particolare del Giudizio Universale (cat. 42), 1864-1865. Fotografia su carta albuminata, cm. 27,35. Biblioteca Civica di Padova, R.I.P. XXXIII - 2881.

testo, nella sua parte dedicata agli Scrovegni, appare viziato in più punti da imprecisioni e frammentaria lettura dei testi e dei documenti originali. V. oltre nel testo, e la nota n. 7.

4) La contessa Marta Foscari, proprietaria dell'intero complesso dell'Arena, era deceduta in data 11 gennaio 1858.

5) A.S.Ve, fondo Gradenigo Rio Marin, busta 40. Il documento mi è stato segnalato da Agata Keran, che ringrazio.

6) V. nota n. 5.

7) J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *A New History of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London, John Murray, 1864. Dice il testo a proposito della Madonna di Giusto, vol. II, pp. 250-251, nota 4: «A certain grace in action and gentleness of type, akin to those qualities in Giusto, are apparent in a life size Virgin giving the breast to the infant Saviour in a niche to the right in the Arena of Padua. A rosy flesh tone, and careful execution, a round and youthfully shaped head, some stiffness in the attitude of the infant, might point to Giusto, or one of his assistants, as the painter. [...]». Quanto si legge nel volume "Testi" della ricca monografia *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2005, scheda 292, pp. 262-263, va pertanto meglio precisato. Questa Madonna è l'unico dipinto di Giusto riprodotto da Naya, e l'unico della tribuna. Non sono note le ragioni di questa inclusione. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che il negativo sia frutto di una richiesta di fonte privata, poi accolta in catalogo. Un'analoga situazione si ebbe con la fotografia eseguita, su commissione del Comune di Portogruaro, al dipinto *L'incredulità di S. Tommaso* di Cima da Conegliano, subito prima che l'opera fosse venduta a Londra, nel 1870. La rocambolesca vicenda del dipinto fu raccontata nelle pagine di "Arte e Storia", Anno XIII (V° della nuova serie), n. 18, 10 settembre 1894, con uno scritto postumo di Dario Bertolini, *L'incredulità di San Tommaso - Pala d'altare in Portogruaro, ora al British Museum*.

8) A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauri agli affreschi*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", anno XLIX, n. 1, 1960, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1961, documento XIX, p. 87. Non è stata trovata traccia di un coinvolgimento diretto di John Ruskin nella supposta proposta dell'Arundel Society a Gradenigo, che invece Giuseppe Basile indica come certa: «[...] la notizia era subito rimbalzata nell'opinione pubblica internazionale suscitandone lo sdegno e i "salvatori" (che avevano preparato accuratamente l'operazione grazie a un intermediario quale il Ruskin) si erano immediatamente fatti avanti. Per fortuna la manovra fu sventata per l'opposizione irriducibile di un gruppetto di "amanti delle cose patrie" capitanato da Pietro Selvatico [...]». V. G. Basile e F. Flores

D'Arcais, Giotto. *Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni*, Milano, Skira, 2002, pp. 50-51, nota 2.

9) Durante tutto l'Ottocento, parecchie opere d'arte valicarono le frontiere. Il pericolo riguardava soprattutto le opere appartenenti agli ex ordini religiosi soppressi e a molte chiese. Particolarmente grave si evidenziava per le cappelle di giustpatronato, alle quali era appunto assimilata la cappella padovana. Si veda quanto dice G. B. Cavalcaselle, in *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Roma, Ermanno Loescher e C., 1875, p. 2, riedizione del testo inizialmente pubblicato in "Rivista dei Comuni Italiani", 1863.

10) *Handbook for Travellers in Northern Italy*, London, John Murray, 1842. Edizioni consultate: 1852, 1863, 1866. In tutte le edizioni esaminate, ben 4 pagine sono dedicate alla cappella. Le citazioni nel testo sono tratte dall'edizione 1863, p. 334. Non è possibile, per ragioni di spazio, fornire ulteriori dettagli sull'ampia bibliografia consultata su questo tema.

11) Gran parte delle celebrazioni dantesche si concentrarono nel mese di maggio, ma altre - rievocazioni, letture, lezioni, ecc. - si snodarono nell'arco dell'intero anno.

12) A.S.Pd. Atti comunali, Titolo X - Fondi, Rubrica 1, n. 9668, busta 2250. Tutti i documenti archivistici citati da questo punto in poi sono reperibili alla stessa collocazione.

13) Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la cappella...*, cit., p. 106-107.

14) Il testo di questo documento è stato pubblicato per la prima volta da L. Piscicella, *Ritrovamento di una lettera di Carlo Ponti*, "Fotostorica" n. 11/12, marzo 2001, pp. 16-18.

15) Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la cappella...*, cit. Vedi anche i vari interventi di Giuseppe Basile e Anna Maria Spiazzi sulla conduzione dei restauri nella cappella.

16) Nel 1887 il catalogo Alinari offriva 42 fotografie della città, compresi parecchi interni di edifici monumentali, tra cui ben 19 titoli erano dedicati agli Irenitani. La sezione padovana si arricchì ulteriormente nel 1894 con 14 titoli dedicati all'Oratorio di San Giorgio e 12 alla Scuola del Santo. V. *Terza appendice al Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*, Firenze, Tipografia G. Barbera, 1 gennaio 1887, e *Venezia e il Veneto. Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari - fotografi editori*, Firenze, Tipografia G. Barbera, 1894. Situazione analoga, pur se in date diverse, riguarda la ditta Anderson di Roma. V. L. Majoli, *Per un atlante della cappella Ovetari*, in "Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro", a cura di A. de Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, D. Toniolo, Milano, Skira, 2006, p. 74.

PADOVA, 16 DICEMBRE 1943

BARTOLO BERTOLASO

Drammatica rievocazione del primo bombardamento di Padova, in cui l'autore schivò miracolosamente la morte.

Erano le 12.30 quando, dalla stanza che occupavo al collegio dei Gesuiti dell'Antonianum, scendevo come di consueto nel refettorio per la frugale colazione. Padre Colombo, rettore del Collegio, stava già recitando la preghiera di rito. Non eravamo in tanti in quel periodo di guerra, anche per l'imminenza delle feste natalizie. Ci si conosceva bene tutti e, fra noi, regnava una completa amicizia, pur frequentando facoltà diverse che diventavano addirittura rivali quando si trattava di sport. Seduti di fronte a me erano stavano due studenti albanesi di ingegneria con i quali, per reciproca passione, discutevo di atletica (il Regno d'Albania era stato annesso all'Italia nell'aprile del 1939). Vedendo che avevano premura di alzarsi da tavola ne chiesi il motivo: mi dissero che dovevano recarsi in fretta alla stazione a prendere il treno. Risposi che dovevo raggiungere anch'io la stazione, per andare a Vicenza, anche se l'orario del Venezia-Milano mi lasciava ancora del tempo. Li vidi alzarsi ed allontanarsi, per cui il nostro colloquio si concluse lì. Il pranzo procedeva in tutta tranquillità. Solo qualche maligno commento sul vitto un po' scarso. Poco prima, a dire il vero, c'era stato un allarme aereo; ma non ci si faceva caso più di tanto, ritenendo fosse una delle solite precauzioni, e che la città di Padova non dovesse rappresentare un obiettivo militare dei più rilevanti. Si viveva dunque tranquilli, o meglio incoscienti.

A tavola, dieci minuti più tardi, udimmo passare i bombardieri americani Liberator diretti – si presumeva – verso la zona industriale di Mestre. Fui tra i primi a lasciare il refettorio, preparandomi a raggiungere la stazione ferroviaria per recarmi dunque a Vicenza. Il mio viaggio aveva uno scopo abbastanza futile: andare dal sarto di famiglia, il signor Mattioli, a provare un abito nuovo. Possedere un abito nuovo, a quell'età e a quei tempi, era una cosa da non trascurare! Ero anche lieto del fatto che la mia fidanzata avrebbe fatto il viaggio con me e per questo motivo stava venendo anch'essa a Padova col treno per incontrarmi. Uscendo dall'Antonianum, per risparmiare tempo, mi accinsi ad attraversare il Prato della Valle in senso diagonale, e non sotto i portici che avrebbero un po' allungato il percorso. Fui subito raggiunto da un inferocito militare della Protezione Antiaerea il quale, brandendo il manganello in segno di minaccia, mi rimproverò questa leggerezza e mi avvertì del pericolo che correvo a causa della continua caduta di schegge di proiettili sparati dalla contraerea. Rimasi intimorito dal gesto brusco di quel mili-

tare; ma così facendo egli mi salvò la vita. Feci ritorno all'Antonianum, ma non feci neppure a tempo a raccontare la mia "disavventura" agli amici che sentimmo nuovamente avvicinarsi il rumore sordo dei bombardieri americani nel volo di rientro. Si diceva che avendo la pancia vuota di bombe i mezzi erano inoffensivi, per cui la nostra tranquillità in quel momento era totale.

All'improvviso, la terra sotto i piedi, i vetri delle finestre, l'intero edificio vennero scossi da un boato infernale. In un baleno i padri dell'Antonianum ci trascinarono nei sotterranei del collegio che, a nostra insaputa, essi avevano destinato a rifugio calcolando che l'enorme massa del fabbricato potesse servire da cuscinetto nell'eventualità di un bombardamento. Erano con noi il rettore, padre Colombo, e padre Sala, i quali continuavano a recitare preghiere che non avevamo mai sentito e che – ci fu detto – erano quelle che venivano dette in punto di morte. Ma la nostra paura più grande non era quella di morire, bensì di essere sepolti vivi sotto le macerie. Restammo chiusi in un bugigattolo per una mezz'ora interminabile. Verso le 13.30, sfigurati dalla paura, uscimmo "a riveder le stelle" e a riprendere ossigeno. Salimmo i numerosi gradini che portano alla terrazza dell'Antonianum, dalla quale è possibile dominare con lo sguardo la città. Pensavamo, dalla potenza delle esplosioni, che alcune bombe fossero cadute nelle vicinanze. Niente di tutto questo. Dall'alto si notava solo una grande nube nera verso la stazione. Era il fumo provocato dall'incendio di alcuni carri merci adibiti al trasporto di oli pesanti. Il cuore mi batteva forte perché ero sicuro che la mia fidanzata fosse alla stazione ad attendermi. Nella confusione generale mi avviai quatto quatto all'uscita, riparandomi dal freddo alla meno peggio. Attraversai di nuovo il Prato di corsa diretto al luogo del bombardamento. La città pareva deserta. Incontravo solo poche persone che, come me, correvano disperate alla ricerca dei propri cari. Si udivano i clacson di alcune auto in lontananza, mentre un incubo profondo gravava su tutta la città. Dieci muniti dopo ero sul ponte di corso del Popolo, ma fui costretto a rallentare perché la gente scappava in direzione contraria. Molti tenevano premuto il fazzoletto sulla bocca; alcuni mi facevano segno di non andare oltre perché era impossibile respirare. La nube nera avanzava e si allargava sempre di più: dalla stazione verso il ponte sul Piovego. La polvere delle macerie, mescolata con i gas esplosivi e col fumo degli incendi, emanava un acre odore di zolfo. Non era assolutamente possibile avanzare.

Mi fermai davanti a questo girone dantesco. Arretrai e cercai di ottenere dai passanti qualche notizia. Correano tutti e nessuno mi badava. Alcune automobili sfrecciavano a gran velocità uscendo da quella bolgia di fumo con i fanali accesi. A causa della polvere che si era depositata sui parabrezza non si riusciva a scorgere il volto degli occupanti. Rassegnato, tornai sui miei passi e mi diressi, sempre di corsa, verso l'Ospedale, allo scopo di cercare, tra i possibili feriti, la persona a me cara. Una folla numerosa, in cerca di familiari, sostava davanti al nosocomio e premeva per entrare, ma i portinai inflessibili non lasciavano passare nessuno. Macchine pubbliche e private arrivavano di continuo, con a bordo molte persone che, a prima vista, non sembravano ferite seriamente. Il cancello si apriva, si richiudeva, e le automobili scomparivano all'interno. Con un po' di coraggio mi feci largo tra le persone in prima fila e dissi che ero uno studente di medicina e che avrei potuto rendermi utile in qualche modo. Il portinaio mi aprì subito il cancello, dato che la Chirurgia aveva urgente bisogno di personale per la quantità di feriti da soccorrere. Entrai in confusione e, non sapendo di preciso dove fosse il reparto, salii al primo piano, lungo un corridoio con vetrate che si affacciavano sul giardino interno dell'Ospedale. Rimasi terrorizzato davanti alla scena che mi si presentò: nella penombra della sera decine di persone, immobili, sedute una vicino all'altra, con le spalle al muro, davano la sensazione di essere pazienti in attesa di soccorso di fronte agli ambulatori.

Il silenzio era profondo. Avvicinandomi, mi resi conto che tutte queste figure immobili erano immuni da ferite. Passandole in rassegna, col fiato sospeso, riconobbi, di colpo, una studentessa di Vicenza iscritta alla Facoltà di Lettere. Mi inginocchiai davanti a lei, chiamandola più volte per nome; ma non ebbi risposta. Sembrava sorridere, serena, e non aveva neppure un graffio sul volto. Pensai di lasciarla riposare di sonno angelico quando mi accorsi, con angoscia, che le sue mani erano fredde e il respiro era spento. La ricorderò per sempre. Quella studentessa si trovava certamente alla stazione per prendere la coincidenza Venezia-Milano, che doveva essere anche la mia coincidenza. Nei giorni successivi venni a sapere che tantissime persone, come quelle che io stesso potei vedere in quel corridoio, erano decedute nel sottopassaggio della stazione a causa del risucchio d'aria, provocato dalle esplosioni, che aveva lesa per implosione violenta il loro apparato polmonare.

Al secondo piano dell'Ospedale trovai finalmente il reparto di Chirurgia. Bussai alla porta e venne ad aprire un medico per ringraziarmi dell'offerta di aiuto ma anche per dirmi che non avevano più bisogno di me. Chiesi al medico se tra i feriti c'era anche la persona che io cercavo ed egli, scorrendo la lista dei ricoverati, mi assicurò che quel nome non c'era. Tornai a piccoli passi verso l'Antoniano procedendo come un automa, e ancora col batticuore. Ritrovai i due studenti albanesi che mi raccontarono della loro incredibile avventura: giunti sul piazzale della stazione videro da lontano sopraggiungere i bombardieri. Una persona, forse un aviere, che si trovava lì di passaggio, notò che uno dei caccia mandava un segnale particolare allo stormo facendo oscillare le ali del velivolo. Quel signore si mise allora a gridare: «Scappate tutti perché bombardano!». I due amici si salvarono perché erano dei veri centometristi: nella fuga, riuscirono a scansare, gettan-



Ore 13: oltre 200 tonnellate di bombe segnano l'inizio della distruzione del più ridente sobborgo di Padova (16 dicembre 1943).

dosi a terra, le ultime bombe cadute vicino al ponte. Feci ritorno a casa, a Zimella (Verona), il giorno dopo prendendo il treno Padova-Ostiglia che partiva dallo scalo merci di Campo di Marte. Dopo alcuni giorni interminabili ebbi notizie dalla mia fidanzata. Nella sua prima lettera mi comunicava di star bene. Nella seconda, datata 18 dicembre 1943, mi informava di aver sentito cadere le prime bombe quando il suo treno non era ancora arrivato a Padova e che, scesa dal vagone, si era salvata per miracolo. In seguito non volle più far parola di quanto era accaduto. Appresi soltanto che il treno Milano-Venezia si era provvidenzialmente fermato ad un semaforo rosso e che lei, correndo all'impazzata attraverso i campi, aveva perduto le scarpe.

Al termine di questo breve ricordo vorrei rivolgere ancora un pensiero a quella studentessa di Lettere che cercai di aiutare inginocchiandomi vicino a lei nella penombra della sera: il suo viso dolce, gli occhi semichiusi, l'accento di sorriso, la pelliccia marrone che sempre indossava. E' rimasta, per me, come il simbolo delle efferate crudeltà della guerra. Anche lei, come me, stava tornando a casa con i libri sotto il braccio, in attesa di quel treno per Vicenza che dovevo prendere anch'io. Nel ripercorrere i momenti di quell'immane tragedia, che a Padova fece più di mille morti, penso sempre alla fortuita casualità che mi salvò la vita. Chi era mai quel milite che in Prato della Valle, sbucato dal nulla, mi fece energicamente desistere dal mio proposito di raggiungere la stazione, come a dirmi: «Torna indietro. Non è ancora la tua ora». Era forse l'Angelo Custode? Penso proprio di sì.

LA "GIUNTA DELLA LIBERAZIONE" A PALAZZO MORONI TRA IL 1945 E IL 1946

GIULIANO LENCI

Designata dal Comitato di Liberazione provinciale, la Giunta affrontò i problemi della ricostruzione morale e materiale nel trapasso alla democrazia con due protagonisti: il sindaco Giuseppe Schiavon (il falegname comunista "Bepi Tola") e Luigi Carraro vicesindaco, insigne giurista dell'Università, democristiano.

Nel percorso della riacquistata democrazia la città di Padova, subito dopo la liberazione del 28 aprile 1945, ebbe, in regime di occupazione alleata, un'amministrazione comunale designata dal C.L.N., così come sin dal 1943 era accaduto dal sud verso il nord nella devastata Italia, via via che l'avanzata delle armate anglo-americane consentiva di cancellare l'istituzione del podestà fascista, nella prospettiva di ristabilire i consigli comunali soppressi nel 1924, il che avvenne nella successiva primavera del 1946¹. Questo singolare periodo di esperienza politico-amministrativa ebbe in tutti i comuni identici aspetti operativi, per la necessità non solo di ristabilire un ordine democratico, ma anche di intervenire d'urgenza nella ricostruzione, affrontando una somma di compiti, dall'alloggio degli abitanti alla ricostruzione edilizia e stradale, dai problemi alimentari e sanitari a quello imponente della disoccupazione: compiti che furono risolti non senza difficoltà e anche con interne contrarietà, proseguendo quella politica della Resistenza che era stata in definitiva la politica dei Comitati di Liberazione Nazionale. Di tanta attività è rimasta riconoscenza memoria e oggettiva documentazione nel trapasso dalla tragedia della guerra alla rinascita nazionale conclusa con la Costituzione repubblicana².

A Padova la scelta del C.L.N. provinciale per il ruolo di "Sindaco della Liberazione" cadde sul comunista padovano Giuseppe Schiavon (1896-1989), condannato nel 1927 dal Tribunale Speciale, poi confinato e infine uno dei principali organizzatori della Resistenza (il partigiano "Cristo"): colui che doveva rappresentare secondo il suo partito una rottura con la classe dirigente politica padovana di "estrazione borghese", fornita sin dall'Ottocento dall'ambiente professionistico, imprenditoriale e nobiliare. Il suo primo manifesto annuncia immediatamente la direzione della sua opera rivolta alla cittadinanza: "Operai, contadini, intellettuali, cittadini tutti. La patria ha più che mai bisogno della nostra opera. Vinta la battaglia insurrezionale necessaria creare la democrazia progressiva del popolo, e per raggiungerla bisogna ancora lottare; ogni energia è necessaria...". La sua figura di popolano, di falegname sprovvisto di formazione culturale e persino di adeguate competenze grammaticali, quella persona onesta, modesta, dotata di immediata simpatia, radicata ancora nella memoria dei vecchi padovani, rimane l'esempio positivo di un politico fedele alle sue idee di redenzione sociale.

"La mia designazione a sindaco di Padova" scriverà "fu una scelta sbagliata"³, ma in realtà l'attivismo del sindaco corrispose alle aspettative del suo partito, in par-

ticolare dei militanti locali, in una città che di lì a poco avrebbe peraltro offerto imprevedibili risultati nelle elezioni politiche del 2 giugno: il 49,6% per la DC, e nel referendum il 51,7% per la repubblica, la percentuale più bassa tra tutte le città del Nord.

L'8 maggio 1945 una rappresentanza di tutti i partiti si riuniva con due vicesindaci, i professori Luigi Carraro (D.C.) e Attilio Canilli (Partito d'Azione) e 8 assessori: avv. Giorgio Burattin (liberale), Lino Bettin (partigiano), prof. Bruno Cacciavillani (D.C.), ing. Michele Ferrante (comunista), Cesare Lanfranchi (socialista), ing. Giovanni Zanon (socialista), avv. Giuseppe Prosdocimi (liberale), rag. Giuseppe Randi (Partito d'Azione). Questa composizione era stata convalidata dal governatore militare alleato della città, il Maggiore I.R. Reynolds, che intervenne alla prima seduta per un saluto e il compiacimento per lo spirito unitario promosso dal C.L.N., che "... finora ha compiuto un meraviglioso lavoro per preparare la vittoria".

Dai verbali della Giunta comunale⁴ sono ricavabili elementi indicativi della complessa attività compiuta a Padova per poco meno di undici mesi, dal maggio 1945 al marzo 1946. Tale materiale è documentativo di un contrasto politico tra alcuni membri della Giunta, tale da riflettere la realtà di ben differenziate posizioni. La tradizione del liberalismo si opponeva al tentativo di provvedimenti radicali, che si richiamavano alla personalità del sindaco, "rivoluzionario di professione", e alla sua trascorsa pratica di "sovversivo" durante la dittatura fascista, con una condotta che in verità poteva discostarsi da quella linea introdotta da Togliatti nella prassi del partito comunista (ancora "d'Italia"), aliena da connotati esclusivamente operaistici, e di azione rivoluzionaria in realtà velleitaria: una situazione locale notoriamente avvertita, ad esempio, da Giorgio Amendola e dallo stesso Togliatti. È da aggiungere che tra Giuseppe Schiavon e altri importanti "compagni", come Giuseppe Gaddi, non corse buon sangue⁵.

Già nella prima seduta il Sindaco, presidente, affronta il problema degli importanti servizi del Gas e del Panificio, gestiti in aziende municipalizzate, sostenendo il concetto di una partecipazione dei lavoratori alle loro amministrazioni. Ma immediatamente il vicesindaco Carraro e l'assessore Benettin, inaugurando una loro frequente contrarietà alle proposte del sindaco, intervengono facendo presente che la vigente legislazione comportava l'incompatibilità fra la carica di amministratore e la qualifica di impiegato o di salariato dell'azienda. Si apre poi la discussione in Giunta sulla denominazione di alcune vie e piazze. L'assessore Lanfranchi propone che



Giuseppe Schiavon, detto Bepi Tola, nominato sindaco della città di Padova dal Comitato di Liberazione Nazionale il 28 aprile 1945.



Luigi Carraro, giurista dell'Università di Padova, nominato vicesindaco della Giunta Schiavon.

il nome di Piazza Spalato sia sostituito con quello di Giacomo Matteotti. Il vicesindaco Carraro ritiene invece doveroso dedicarla ai "Martiri della Libertà".

Nella seduta successiva del 15 maggio, sempre in tema di toponomastica, si delibera infine la sostituzione di "Piazza dell'insurrezione 28 aprile 1945" per la Piazza Spalato, la sostituzione di "Via Giacomo Matteotti" per la via Costanzo Ciano, "Piazza Antenore" per la piazza IX Maggio, il ripristino dell'antica denominazione di "Piazza Santa Croce" in luogo della piazza Italo Balbo, il ripristino della denominazione di "Via Giotto" per la via Ernesto Scapin. Il 29 maggio il viale Ettore Muti sarà sostituito dal "Viale IV Novembre" e la Strada Due Ponti con la "Strada VII Martiri" in ricordo di sette "persone" uccise dai tedeschi.

Il 15 giugno Carraro e Benettin si manifestano contrari alla sopravvivenza del Comitato comunale di epurazione (per attività faziosa fascista pregressa) e dei sottocomitati sulla base di nuove disposizioni, evitando che gli inferiori infirmino la capacità professionale dei superiori. Il Comitato comunale di epurazione dovrebbe comunque essere unico e composto di rappresentanti di tutti i partiti.

Una ancor grave questione riguarda il licenziamento di personale fuori ruolo, straordinario, eseguito senza determinazione di limiti di tempo. Si dispone il licenziamento e non la sospensione. La revisione del personale straordinario produsse un sensibile risentimento in tanta parte della popolazione insoddisfatta e sospettosa: sull'"Avvenire d'Italia" del 3 agosto 1945 fu pubblicato un articolo intitolato "Corruzione politica in Municipio?" per cui fu richiesta una smentita.

Molto discussa la posizione del comandante Orpianesi del Corpo dei Vigili, respinto con maggioranza di 53 su 77 presenti in una riunione di Vigili, per cui il sindaco aveva ritenuto che fosse necessario il suo allontanamento dal Corpo, richiamando i grandi successi militari conseguiti dall'esercito russo grazie alla comprovata fiducia dei subordinati verso i loro comandanti. Il vicesindaco Carraro riconosce che nelle parole del sindaco "... vibra la passione politica di un ventennio ammirevole di lotta e di sofferenze. Ma questa passione non deve soverchiare una doverosa serenità di giudizio. Nella Giunta sono rappresentati diversi partiti e tutte le correnti politiche di cui occorre tener conto". Prosegue

che "... la Giunta non deve fare una politica di partito, ma di moralità e di giustizia, mentre il sindaco si limita a conoscere che l'Orpianesi non gode la fiducia dei componenti del Corpo".

Il 19 giugno viene conferita la cittadinanza onoraria di Padova al generale inglese Freyberg, comandante della 6ª Brigata dell'VIII Armata nel Basso Po, entrato la sera del 28 aprile 1945 in città alla testa delle Forze Armate Alleate.

Altra occasione di contrasto ideologico è del 24 agosto, a proposito della "Giornata della Pace" alla quale il sindaco non aveva aderito perché si trattava di "un'iniziativa a carattere religioso", invero decisa dal Governo di Roma. Ancora il professor Carraro esprime rammarico "per questa prova di insufficiente autonomia democratica da parte dell'Amministrazione comunale".

Sul funzionamento del Commissariato Alloggi il 2 ottobre si considerano i disservizi, la mancanza di organizzazione, a carico del personale: l'assegnazione degli alloggi permane in città un grave problema, che lascia insoddisfazioni e persistenti difficoltà nella popolazione. Il 23 novembre è la volta dell'imposta di famiglia, che il sindaco giudica troppo gravosa per le classi modeste e medie in confronto a quelle più ricche. Su questo punto c'è sufficiente condivisione di idee e di proposte correttive.

Ma intanto interviene la dimissione del vicesindaco Carraro, sostituito dall'avvocato Cesare Crescente sempre in quota democristiana. Nell'"Autobiografia di un sindaco" si racconta di un incontro con il comandante "americano" della provincia, durante il quale il sindaco sarebbe stato informato che da parte di quattro assessori democristiani e liberali ("i liberali, figure rappresentative di poco rilievo, erano sempre legati alla politica ostruzionista guidata dal Carraro") era stata chiesta la sua sostituzione da sindaco "per la ragione che necessita di un intellettuale a quel posto". Sempre secondo il racconto di Schiavon, il comandante avrebbe risposto: "...che avere per sindaco la sua persona, e come comunista, che sa seguire attentamente il malcontento degli scioperanti cercando di tranquillizzarli come costantemente io sto facendo, potete essere contenti".

Richiesta poi da parte del sindaco una dichiarazione di fiducia, da tutti comunque approvata, dopo qualche settimana l'avvocato Luigi Carraro si dimise.



Gastone Costa eletto sindaco della città di Padova con le prime elezioni comunali (24 marzo 1946).

Intensa e movimentata fu dunque in meno di un anno l'attività amministrativa della prima giunta comunale del C.L.N., costantemente oppressa da impellenti necessità di normalizzazione: il servizio pubblico dei trasporti (due lire il costo del biglietto); il saccheggio dei magazzini comunali; l'ospedale di isolamento (direttamente dipendente dal Comune in tempi di molteplici

malattie infettive, tra le quali il vaiolo comparso in città); le denunce contro i fascisti; i contratti straordinari tra Comune e varie società; la sistemazione delle case popolari; l'appalto del dazio; il sostegno per la riedificazione della Fiera Campionaria; le frequenti consultazioni con la popolazione.

Singolare davvero in questo breve periodo di storia padovana fu in particolare la convivenza di due personalità nella Giunta comunale in rinnovato esercizio democratico, del tutto diverse e incommensurabili: "Bepi Tola" dotato di capacità pratica e di naturale istinto politico e Luigi Carraro, insigne giurista, futuro sena-

tore e presidente della Commissione parlamentare antimafia, a lungo segretario provinciale della D.C. e "discreto ma potente gestore del potere nel padovano"⁷.

Contrapposti sul fronte ideologico, questi due uomini, protagonisti in quella storica Giunta, rimangono peraltro l'esempio di una condotta morale ineccepibile, senza clamori, offese e personalismi, una condotta sempre sostenuta da correttezza e reciproca considerazione.

Cessata il 31 dicembre 1945 l'Amministrazione del Governo militare alleato, si svolsero il 24 marzo 1946 le prime elezioni comunali, e il nuovo Consiglio cittadino elesse sindaco l'avvocato socialista Gastone Costa, con una Giunta tripartita: D.C., P.C.I., P.S.I.U.P.

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

2) G. Oliva, *I vinti e i liberati*, Milano, 1994. G. Paladini, "La politica della Resistenza veneta"; M. Fioravanzo, "L'élite politica veneta dalla liberazione agli anni sessanta"; G. Lenci, "La situazione epidemiologica nazionale e il Progetto di riforma dell'ordinamento sanitario del CLNRV", a cura di A. Ventura, Cleup, Padova, 1997.

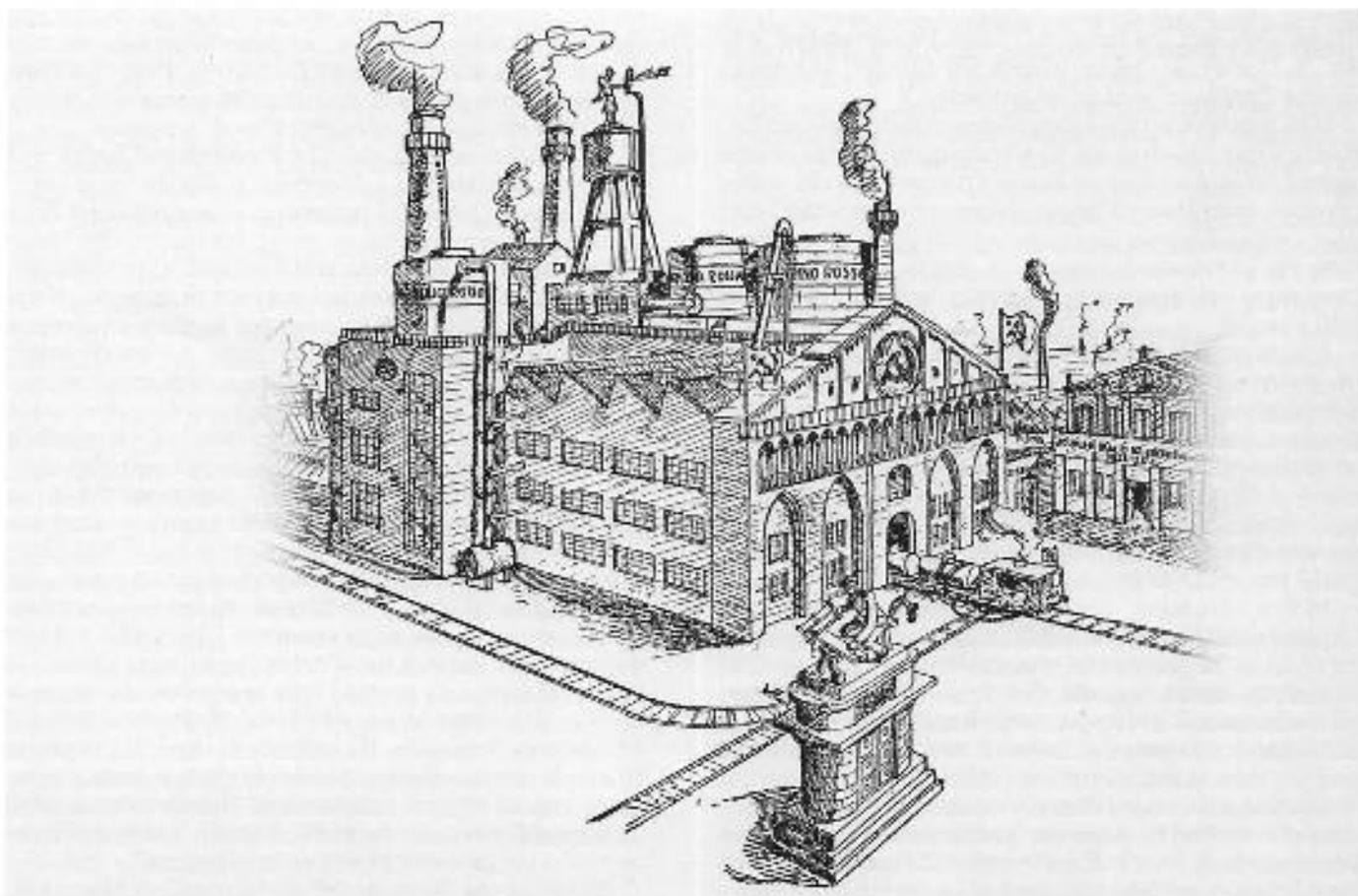
3) G. Schiavon, *Autobiografia di un sindaco. Quaderni ritrovati del primo sindaco di Padova libera*, a cura di T. Merlin, il Poligrafo, Centro Studi E. Luccini, 1995.

4) Archivio generale comunale di Padova, Verbali Giunta comunale 1945-46.

5) S. Galante, *Quadri di una esposizione storica*, "Materiali di storia del movimento operaio e popolare veneto", 1991.

6) Giuseppe Schiavon..., cit. n. 3.

7) A. Ventura, *Padova*, Laterza, 1989.



Vignetta satirica (anonima) per un progetto di trasformazione della Basilica del Santo in luogo di produzione e la sostituzione del Gattamelata con "Bepi Tola".

IL CINEMA DI WALTER SANTESSO

MIRCO MELANCO

Storia di un attore e regista padovano che consacrò al cinema i migliori anni della sua vita, ma che per i capricci della sorte non conseguì la risonanza che avrebbe meritato.

Chi era Walter Santesso? Forse non tutti i giovani rammentano l'attore padovano che nel 1959, in pieno boom economico, quando Cinecittà era uno dei cuori pulsanti del cinema internazionale e sfornava divi e opere cinematografiche di grande prestigio, interpretò il ruolo del fotografo Papparazzo nel film *La dolce Vita* di Federico Fellini.¹ Tale ruolo gli conferì sicuramente notorietà, ma lo relegò a posizioni secondarie per il resto della sua carriera, come emerge dal documentario biografico *Walter Santesso una vita per il cinema* realizzato da Claudio Rossetto insieme a Giancarlo Murer e a Guglielmo Frezza.²

Ma procediamo per ordine. Santesso nasce in località *La Busa* di Vigonza (Padova) il 27 febbraio 1931. L'innata passione per la recitazione lo porta a Roma appena diciottenne. L'aspirazione è quella di poter frequentare il Centro Sperimentale, ma non ha ancora l'età minima (21 anni) per l'ammissione al concorso della Scuola Nazionale di Cinema. Gli viene consigliato di tornare a Padova per studiare recitazione presso la scuola di teatro di Gianfranco De Bosio e Ludovico Zorzi, frequentata anche dal famoso mimo francese Lecoq.³ L'esperienza teatrale padovana dura circa un biennio ed è molto costruttiva per Santesso, sia dal punto di vista della crescita artistica sia professionale, ma soprattutto gli permette di stabilire dei contatti con agenti di produzione romani.

Il ritorno nella Capitale lo vede subito coinvolto nel mondo del cinema. Difatti nel 1951 l'attore padovano fa parte del cast di due lungometraggi drammatici molto amati dal pubblico: *L'ultima sentenza* di Mario Bonnard con Jacques Sernas e Antonella Lualdi e *L'uomo della mia vita* di Guy Lefranc, co-produzione europea girata a Roma con Jeanne Moreau e Madeleine Robinson. Nel 1952 in *Serenata amara* Santesso affianca e fa da spalla a Claudio Villa⁴ in una vicenda che vede i due protagonisti, legati da fraterna amicizia, praticare con successo la boxe. Il film, stroncato dalla critica del tempo⁵, propone Santesso come attore co-protagonista per il suo viso scarno ma simpatico, per il corpo minuto e scattante adatto a ruoli di giovani capaci di affrontare avventure fisicamente gravose. Per questo motivo Santesso è chiamato spesso ad interpretare la figura del soldato in film di guerra o semplicemente di naia. Ad esempio in *I cinque dell'Adamello* di Pino Mercanti (1954) Santesso è un personaggio di primo piano, ovvero il comandante di una pattuglia artefice di un'impegnativa spedizione, dapprima di successo, poi travolta da una valanga. Accade spesso che il cinismo dei registi conduca sul set chi sa

interpretare sempre il medesimo ruolo con discreto esito positivo. Nascono così delle caratterizzazioni che nel caso di Santesso riguardano, come detto, la vita del mondo militare. In altri film del genere, come nell'*Allegra squadra* di Paolo Moffa (1954), ricopre solo ruoli secondari: è un soldatino veneto in *Classe di ferro* di Turi Vasile (1957), interpreta Gennaro in *El Alamein* di Guido Malatesta (1957) e Damonte in *Il cielo brucia* di Giuseppe Masini (1957), è poi Felice Pavan in *Caporale di giornata* di Carlo Ludovico Bragaglia (1958) e uno dei cinque marinai co-protagonisti di una storia amorosa a lieto fine in *Promesse di marinaio* di Turi Vasile (1958).

Santesso recita un ruolo di primo piano, quello di Paolo, in un altro film drammatico intitolato *Il suo più grande amore* di Antonio Leonviola (1956). Paolo è un giovane al servizio di un ricco barone a cui deve piena obbedienza. Sposa Rita (l'attrice Nuri Neva Sangro), una ragazza in passato violentata dal barone. Dopo il matrimonio Paolo si mostra meno disposto a imprese violente, così il barone, per metterlo alla prova, gli ordina di rapire il figlio di un suo rivale. Paolo morirà ucciso dal figlio di uno scagnozzo del perfido nobile, dopo aver subito una flagellazione per non aver eseguito gli ordini del suo padrone.

Nei film fin qui citati Santesso è un attore drammatico utilizzato in ruoli passionali, ricchi delle suggestioni teatralizzate di un cinema alla moda realizzato per piacere a un pubblico popolare. Pubblico che seguiva con gran passione i film di Raffaello Matarazzo, autore cinematografico campione d'incassi, forse il più significativo regista che abbia offerto questo genere sentimentale mediante il considerevole apporto di Amedeo Nazzari, uno dei suoi interpreti maschili di maggiore successo. Un suo film molto emblematico prodotto dalla Titanus è *Catene* (del 1949).

Negli anni Cinquanta la necessità dei produttori è soprattutto di sfuggire al cinema neorealista, che tanto ha dato in termini di fama mondiale alla storia del cinema italiano, ma che non paga più al botteghino perché gli italiani sono stanchi di vedere storie di povertà, troppo vicine alla vita reale. Così dal 1950 si girano film che mostrano un'Italia in cambiamento. Il Paese vuole allontanarsi in fretta dalle atrocità della seconda guerra mondiale, e soprattutto divertirsi. Le pellicole della coppia Sergio Amidei e Luciano Emmer, iniziando da *Domenica d'agosto* (1950), ci mostrano per la prima volta persone d'ogni ceto sociale ritornare al mare per fare il bagno e prendere il sole. Questo tipo di cinema denominato dalla critica col neologismo di *neorealismo*



Ritratto dell'attore e regista Walter Santesso.

rosa, apre a un genere fortunato, di cui lo sceneggiatore bellunese Rodolfo Sonego diventa uno dei narratori principe, quello dell'italiano in vacanza. In questa cornice Santesso è protagonista e caratterizza la figura del giovane veneto, ma forse è più giusto dire del nordico, a suo modo belloccio, ingenuo, conquistatore passivo, che alla fine degli anni Cinquanta si confronta con ragazzi provenienti da altre province italiane. Due film lo inquadrano in questo personaggio come attore co-protagonista: *Avventura a Capri* di Giuseppe Lipariti (1958) e *Gambe d'oro* di Turi Vasile (1958) con Totò.

Nel 1959 Santesso interpreta per la prima volta il ruolo del fotografo nel film di Dino Risi *Il mattatore*, accanto a Vittorio Gassman che sta vivendo uno dei periodi più fecondi della sua magistrale carriera. Nella seconda metà del mese di marzo dello stesso anno iniziano le riprese della *Dolce vita*, film simbolo di un'Italia al culmine della crescita economica e di una Roma regina mondiale del sogno in celluloide. Anita Ekberg e Marcello Mastroianni sono i dominatori estetici dello schermo nella loro sublime bellezza, personaggi plasmati dalla fantasia creativa di Federico Fellini. Ogni particolare è importante per il maestro riminese, per cui un personaggio secondario come quello del fotografo si mitizza, perché Fellini associa a quell'esile e acrobatica figura un cognome letto su un elenco del telefono: Paparazzo.⁶ Così Paparazzo diventa un termine da attribuire per antonomasia a una figura molto nota nel mondo dello spettacolo e fa parte, ancor oggi a distanza di mezzo secolo, del linguaggio internazionale. Paparazzo è ciò che Santesso è stato nella *Dolce vita*: agile e scattante segugio pronto a balzare sulla Vespa per inseguire da una parte all'altra della città *vip e regine* dello spettacolo e della cronaca rosa, alla ricerca dello scatto che, attraverso la pubblicazione in riviste scandalistiche, giornali di fama, ma anche cinegiornali e televisione, consacrò l'attore nell'immaginario collettivo. Nel documentario già citato *Walter Santesso una vita per il cinema* sono montate delle

immagini girate dallo stesso Santesso con una cinepresa a 8 mm. Le sequenze ci mostrano Fellini e Mastroianni sul set durante una pausa di lavorazione, ma anche altri volti noti del cinema come Rossellini e Flaiano, e attrici/indossatrici che vestono capi d'alta moda. Per un attimo si scorge lo stesso Santesso riflesso nello specchio di un camerino; si assapora l'aria di quel periodo tanto intenso, unico, esclusivo. Come disse il critico Tullio Kezich, di recente scomparso: "nulla dalla *Dolce vita* in poi sarà come prima".

Walter Santesso fa la parte di un fotografo anche in un film di Domenico Paolella, intitolato *Madri pericolose* (1960). Il soprannome del giovane fotografo è fortemente simbolico: *Dolce Vita*. La personificazione della creazione felliniana si fonde con le carni dell'attore, che ne assorbe il titolo, e lo trasforma nell'essenza stessa del film di Paolella in una sorta di proiezione avveniristica della mitizzazione mediatica che da lì a poco coinvolgerà la *Dolce vita*. Il fenomeno di stereotipizzazione universale interagirà sia con il mito popolare sia con il senso critico più alto di cui Fellini ha intriso il suo film. Difatti cinismo e opportunismo sono le caratteristiche principali del personaggio interpretato da Santesso in *Madri pericolose*. La scena del film nella quale egli è il protagonista è girata in piazza Navona, davanti alla fontana dei Fiumi. Il protagonista *Dolce Vita* cita il mitico bagno della Ekberg e chiede a un'avvenente e promettente modella di ripetere l'emozionante esperienza, ma la ragazza si rifiuta di farlo. Il paparazzo cerca anche di convincerla a realizzare degli scatti in momenti di intimità con personaggi famosi, ma capisce di perdere inutilmente il suo tempo. Non gli resta che definirla "piccola borghese", dopo aver compreso che l'indossatrice preferirebbe fidanzarsi con lui piuttosto che farsi fotografare in situazioni scabrose.

Dal 1960 in poi la situazione professionale di Walter Santesso subisce un cambiamento. In realtà il successo ottenuto nel film *La dolce vita* si ridimensiona tanto che, dal 1960 al 1967, le sue partecipazioni diminuiscono. Nonostante le capacità attoriali, continua a interpretare ruoli secondari - *Schiave bianche* di Michel Clément (1960) o *L'omicida* di Claude Autant-Lara (1962) -, mentre sicuramente recita un personaggio più elaborato in *Scano boa* di Renato D'Allara (1961) e uno a tutto tondo, da protagonista, in *L'urlo dei bolidi* di Leo Guarrasi (1961). Il primo girato lungo il Po e presentato al XIV festival di Locarno non ottiene molti consensi dalla critica. Nel secondo Santesso interpreta il giovane meccanico di auto da corsa Stefano Valle che cerca e ottiene il riscatto sociale e l'amore di una giovane rampolla grazie alla vittoria in una competizione automobi-



Walter Santesso con Rossana Rossini sul set dell'Urlo dei bolidi.



Sul set della *Dolce vita* - "Paparazzo".

listica. Peccato per l'attore padovano che queste pellicole abbiano avuto distribuzioni superficiali, quindi scarsa visibilità. Tra una partecipazione e l'altra Santesso si dedica all'altro *palino* artistico che lo aveva affascinato e di cui si occupa sin da giovane: la regia. Attraverso la realizzazione di brevi documentari, che oggi probabilmente chiameremmo cortometraggi, egli tratteggia gli aspetti reali del Polesine e dei suoi abitanti.⁷ Lo stesso attore afferma: "Ho fatto i primi documentari sul Po, sul Polesine che io adoro. C'era un ambiente straordinario, specialmente quarant'anni fa. Ero giovanissimo, avrò avuto vent'anni al mio primo film. Subito dopo alternavo documentari alla carriera dell'attore."⁸ Dopo aver recitato nell'episodio *Spedizione punitiva* di Moraldo Rossi (1962) dal film *Cronache del '22*, per delusione o in cerca di una strada alternativa di successo, Santesso, chiamato in Spagna come attore nel 1962 (per il film *Dulcinea* di Vicente Escrivà), ha la possibilità di girare un film proprio grazie alla co-produzione italo-spagnola. A suo dire l'ambiente sembra anche maggiormente indicato per l'illusione magica e surrealista che intende imprimere al film. Così nel 1966 Walter Santesso esordisce come regista con *Erve vagabondo*. *Fac totum* della propria opera, di cui è anche l'interprete, il neo regista non smentisce influenze felliniane.

Il successo non gli arride, ma non si perde d'animo. Dopo aver recitato in *Mercanti di Vergini* di Renato Dall'Ara (1967) insieme allo sceneggiatore Ibello Borsetto, un ex insegnante, Santesso cerca un genere narrativo alternativo, ma che prenda spunto da scelte di gusto personale e da precedenti esperienze lavorative del suo entourage. Realizza film per giovani che naturalmente hanno come protagonisti i giovani. Nel 1972 gira *L'importanza di avere un cavallo* ripreso sull'altipiano di Asiago e premiato al Festival Internazionale del Cine di Mar Del Plata con il primo premio. Il film pur avendo un certo successo internazionale non riesce a trovare una giusta collocazione nel quadro cinematografico italiano. La Rai si assume un limitato onere per la sua divulgazione nell'ambito di un programma televisivo per ragazzi. Nel 1978 è la volta di *La carica delle patate*, filmato a Chioggia ma ambientato a Venezia. Vincitore del premio Giffoni di Salerno e utilizzato come lungometraggio d'apertura dedicato all'anno internazionale dei fanciulli dall'ONU, il film riceve una modesta accoglienza nelle sale cinematografiche. Problemi di sponsorizzazione si accavallano a quelli di commercializzazione e distribuzione. Scarsa visibilità ottiene anche l'ultimo lavoro del regista *Il volo di Teo* del 1990. Queste opere gli costaro-

no care anche in termini economici. Si tratta di racconti leggeri ma che esprimono una forte empatia con il mondo degli adolescenti, di cui il regista esalta con delicatezza i sentimenti spesso legati a esemplificazioni simboliche o animali domestici.

Walter Santesso muore nel gennaio del 2008 e merita di essere ricordato per la caparbità con la quale è sempre rimasto avvinto al mondo del cinema. □

1) Il film è presentato al pubblico nel 1960, ma fu girato a Cinecittà e per le strade di Roma nel 1959.

2) *Walter Santesso una vita per il cinema* è stato realizzato in collaborazione con l'Assessorato alle Attività produttive e all'Identità Veneta della provincia di Padova. Presentato al pubblico la prima volta il 12 maggio 2009 a Padova presso la sala cinematografica "Fronte del Porto Filmclub" della multisala del Porto Astra.

3) La rinomata scuola teatrale patavina dedicata al Ruzante nacque grazie all'aiuto del Rettore illuminato Egidio Meneghetti. Il teatro De Bosio e Zorzi agì nel 1948-49 come Scuola d'arte drammatica del Teatro dell'università; dal 1949-50 al 1951-52, come Compagnia stabile del Teatro dell'università; e nel 1952-53, come Teatro stabile della città. Quindi si scioglie.

4) Un secondo film che vede Santesso ancora co-protagonista con Claudio Villa è *Canzone d'amore* di Giorgio Simonelli (1954). Anche in questo secondo film, come avviene nel primo, l'attore veneto interpreta un personaggio sfortunato, in questo caso quello di Mario, che in un incidente perde l'uso delle gambe, anche se nel lieto fine egli stesso avrà qualche conforto dalle cure che una giovane infermiera gli prodiga con delicata bontà e grazia femminile.

5) Per dare l'idea della ferocia della critica del tempo riporto questa inserzione di E. Fecchi in *Intermezzo*, n. 4, del 28/2/1953: "Ecco ancora un film del quale non si può né si deve avere pietà. Oltre tutto qui ogni cosa è volgare, triviale: un linguaggio romanesco impossibile, inframmezzato da milanese, siciliano, napoletano. L'interpretazione è un vero pianto da parte di tutti. La colonna sonora, che qualche pregio poteva avere, è insopportabile a causa del canto posto senza criterio e senza logica."

6) Dalla testimonianza di Walter Santesso in un'intervista rilasciata a Marco Segato e Tomaso Scarsi l'11 aprile 1997 a Palazzo Maldura (Padova) durante la realizzazione del videosaggio *Padova in celluloido*, un documentario del Laboratorio di videoscrittura ideato da Gian Piero Brunetta e diretto da chi scrive presso l'Università di Padova, Facoltà di Lettere, Istituto di Teatro e dello Spettacolo. Dal 2002, col nuovo ordinamento, il Laboratorio di videoscrittura fa parte dei laboratori del DAMS sezione Spettacolo.

7) Nel sopracitato documentario *Walter Santesso una vita per il cinema* è proposto *Stazioni Secondarie* del 1955.

8) Testimonianza tratta dall'intervista di M. Segato e T. Scarsi, cit.



Santesso sul set di *Scano hoà*.

ANTICHI EDIFICI PADOVANI

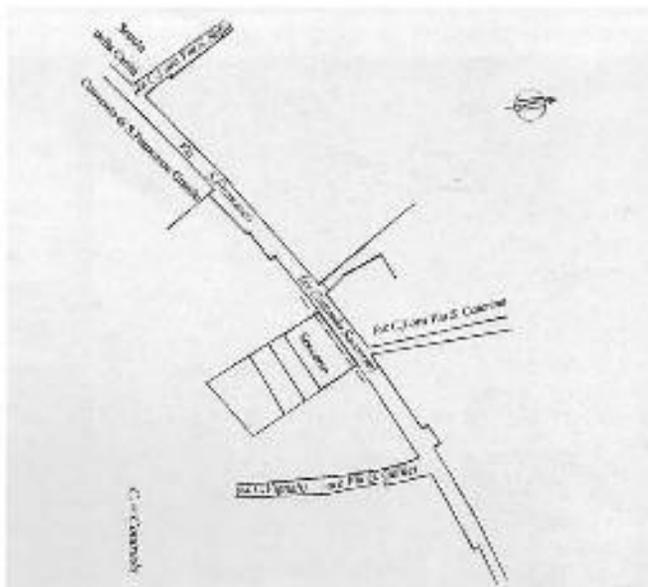
a cura di Andrea Calore

SOCCORSO

Fra gli antichi edifici sconosciuti di Padova uno primeggia in modo particolare: si tratta di quello che a suo tempo era comunemente chiamato "Soccorso" (fig. 3), sede di un centro di alta e meritoria assistenza, ancor oggi individuabile – seppur abbia cessato la sua attività – in via S. Francesco, fra i numeri 126/A e 138 (fig. 1), cioè in una zona piuttosto importante della città che gli storiografi spesso ricordano come luogo nel passato di altre notevoli istituzioni umanitarie, quali l'Ospedale di San Francesco Grande (fondato nel 1414) che per circa cinque secoli diede continua assistenza sanitaria e ricovero a moltissimi malati, nonché la vicina Scuola della Carità (fondata alcuni decenni dopo) assai benefica verso gli indigenti¹.

Entrambe le suddette istituzioni umanitarie sorsero perciò prima dell'edificio del "Soccorso", la cui realizzazione infatti – come ben ricorda Angelo Portenari nella sua ponderosa opera intitolata *Della felicità di Padova*, pubblicata nel 1623, avvenne nel 1576 per volontà di due Adriane Contarini, gentildonne veneziane, di Cassandra Sanbonifacio, Antonia Borromeo, Faustina Zabarella, Maria Lazara, Nicolosa Papafava, Elena e Camilla Capodilista nobili padovane², le quali accogliendo quanto caldeggiato dal vescovo di Padova Federico Cornaro, avevano comprato una vecchia casa, che preesisteva nel medesimo sito, e dopo averla fatta demolire fecero costruire al suo posto una chiesetta (od oratorio), che intitolarono a S. Maria Maddalena, ed un luogo claustrato, allo scopo di accogliervi con larga assistenza "quelle male avventurate fanciulle, che lasciandosi ingannare da uomini scellerati avevano perduto il loro fiore virginale e [...] abbandonate dalli genitori e dalli parenti si erano date a vita meretricia" e spesso "infettate da morbi incurabili miseramente morivano negli ospedali".

Una volta ultimato, il complesso edilizio fu consegnato ad una congregazione di donne animate da pro-



1. Flanimetria (ottocentesca) indicante il tratto della via S. Francesco, denominato contrada "Soccorso".

VIA SOCCORSO



2. Padova, via S. Francesco, n. 133. Tabella (ottocentesca) indicante il vicino tratto di via "Soccorso" (foto V. Noaro).

fondo spirito cristiano, le quali disponevano già di chiese e luoghi di clausura, e vivevano sotto l'obbedienza di alcune governatrici e priorresse. La prima di queste, che diresse per più di quarant'anni tale luogo, che si reggeva soprattutto sulle elemosine, e che dava ospitalità a circa cinquanta giovani³, fu la veronese Caterina Albertini, seguita poi ininterrottamente, per più di due secoli, da altre generose consorelle, fino a quando, verso il 1813, il convento fu soppresso per ordine del governo napoleonico⁴.

Di esso però non tutto – come si è fatto cenno – è andato distrutto, poichè a mantenerne il ricordo rimane ancora ben visibile (e quasi intatta) la facciata dell'edificio principale (fig. 3), mentre ogni parte interna è stata largamente manomessa da ripetuti interventi condotti per trasformarlo in abitazioni private.

Sembra quindi opportuno fermare l'attenzione sulla suddetta facciata che prospetta pressapoco sulla attuale zona mediana della via S. Francesco (ovvero nel tratto di strada a suo tempo denominata appunto "Contrada (o Via) Soccorso"⁵ (fig. 2). Essa costruttivamente si presenta articolata in modo piuttosto semplice (fig. 3): al piano terra è definita da un porticato composto da quattro fornicì – di cui tre di identica luce – tutti con arcate più o meno schiacciate, poggianti su robusti pilastri, impreziosite in chiave da una testina di un angelo ricciuto, racchiusa fra le ali⁶ (fig. 4), mentre invece la soffittatura del relativo sottoportico appare formata da volte a crociera.

In corrispondenza di uno dei quattro fornicì, nel muro di fondo del sottoportico, esiste ancora il portale cinquecentesco d'ingresso in pietra trachitica che porta, sull'estradosso dell'arco semicircolare la scritta "PIO LOCO DEL SOCCORSO" (fig. 6). Lo stesso portale dà accesso all'atrio d'entrata che conserva la soffittatura originaria, formata da una volta a botte unghiata lateralmente e l'apparato architettonico barocco che contornava l'imbocco del vano scala.

Al piano terra non esiste più la chiesetta dedicata a S. Maria Maddalena, accessibile dal sottoportico, indicata dal Cittadella come a pianta quadrata, ove quotidianamente – come scrive – veniva celebrata la Messa per le ricoverate⁷. Questa esistette fino al 1931, allorché fu adibita a laboratorio di falegnameria⁸ ed in seguito a negozi.

Ma ciò che di più interessante si nota nella facciata, che si eleva per due piani e per una larghezza di m 18,00 al di sopra dell'archeggiatura del portico (fig. 3) è il graffito rosso-bruno che la domina centralmente, inciso in un leggero strato di intonaco. Esso raffigura una maestosa Croce⁹ – simbolo di Pietà – che sventa su una montagnola sovrastante un nugolo di angeli (fig. 5), mentre a ciascun lato delle vicine finestre si scorge, riprodotto con la stessa tecnica, un grande solitario angelo svolazzante.

Interposte a tali immagini e distribuite in maniera simmetrica, si notano inoltre dodici finestre rettangolari molto proporzionate, collegate fra loro da liste di marcapiani lapidei, che conferiscono all'insieme del prospetto un senso di armoniosa unità (fig. 3), ulteriormente ottenuta con le due fasce orizzontali d'intonaco liscio esistenti sotto la modanata cornice di gronda, in una delle quali – la più appariscente – campeggia una scritta frammentata a caratteri cubitali: [...] P [...] FED



3. Padova, via S. Francesco, n. 126/A-138. Facciata del palazzo "Soccorso" (foto V. Noaro).

[...] RESTO [...] MDCC [...] mentre nella fascia più sottile sono distribuite, ad identici intervalli, nove testine di angioletti, in tutto simili, seppur più piccole, a quelle che formano le chiavi di volta delle arcate del portico.

Molto probabilmente la definizione decorativa di buona parte del prospetto, così come ancor oggi si presenta, fu approntata nel restauro settecentesco, citato nella scrittura innanzi riportata, poco tempo dopo che nelle vicinanze il teologo Andrea Zuccheri aveva fondato a sue spese un altro pio luogo che, per distinguerlo, fu chiamato "Soccorsetto", dove trovarono invece dimora alcune giovani bisognose di "essere accolte per pericolo di corruzione cui erano esposte"¹⁾, e perciò la fronte del "Soccorso" potrebbe essere stato allora solo riassetata e maggiormente evidenziata.

Ad ogni modo si può ritenere che anche dopo tale intervento il volto del suddetto edificio abbia continuato a mantenere le sue primitive linee architettoniche. E a chi più attentamente lo considera, ben può suscitare il ricordo dell'alto spirito cristiano di assistenza e di carità che animò Padova nel corso di alcuni difficili secoli passati verso una categoria di persone estremamente disagiate.

Infine va pure segnalato che, dopo l'implacabile soppressione napoleonica, l'istituzione del "Soccorso", grazie all'interessamento del canonico Giacomo De Foretti, risorse nel 1813 vicino alla chiesa di S. Caterina assumendo il nuovo titolo di "Conservatorio del Soccorso".

□

1) G. Bresciani Alvarez, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e chiesa di San Francesco in Padova. Note sulla scuola della Carità e l'ovatorio di S. Margherita*, in *Il complesso di S. Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Padova 1983, pp. 59-107.

2) A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 484. Evidentemente il Portenari commette un errore di data quando scrive era stato fondato nel 1576, assecondando il desiderio di Federico Cornaro, "Vescovo di Padova". Ma a quella data egli non occupava ancora tale carica, poiché - come segnala Andrea Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, I, Padova 1862, p. 196) - egli fu vescovo di Padova dal 1577.



4. Mascherone posto nella chiave di un arco del portico del palazzo "Soccorso" (foto V. Noaro).

5. Affreschi esistenti al centro della facciata del palazzo "Soccorso" (foto V. Noaro).

3) A. Cittadella, *Descrizione di Padova e suo territorio, con l'inventario ecclesiastico*, Padova 1605, p. 51 (a cura di G. Beltrame, ristampa, 1993). Sul primo sottarco trasversale del sottoportico, vicino a questa ex chiesetta, recentemente sono apparsi due lacerti di affresco cinquecentesco.

4) D. Ranieri, *Storia dell'assistenza della beneficenza e della carità dall'alto Medioevo ai giorni nostri*, Firenze 2000, p. 47, nota 10.

5) G. Saggiori, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova 1972, p. 358.

6) Si può ritenere che queste teste di angeli fossero simboliche. Probabilmente volevano ricordare che nel "Soccorso" erano ricoverati anche dei fanciulli, figli delle ospitate.

7) Cittadella, *Descrizione di Padova*, op. cit. p. 51. Il relativo altare venne consacrato nel 1755 dall'allora vescovo di Padova Carlo Rezzonico (G. Ferretto, *Iscrizioni sacre e profane della città di Padova*, I, Padova 1810).

8) Saggiori, *Padova nella storia*, op. cit. p. 359.

9) P. L. Fantelli, *Pittura murale esterna nel Veneto. Padova e provincia*, Bassano 1989, p. 43 (n. 109).

10) Ranieri, *Storia dell'assistenza*, op. cit. 32, nota 12.

11) *Ivi*, p. 47 nota 10.

P.S. al "Soccorso" di Padova molto probabilmente non mancò anche l'apporto caritatevole di Veronica Franco (1546-1591), celebre cortigiana e poetessa veneziana, che possedeva un palazzo nel vicino vicolo S. Margherita (L. Formentoni, *Passeggiate storiche per la città di Padova*, Padova 1880, p. 477), la quale nel 1580 indusse alcuni patrizi veneziani ad istituire nella città lagunare un identico asilo per donne "traviate", che ebbe sede in un edificio situato nella zona di S. Nicolò Tolentino, pure esso da subito denominato "Soccorso". (G. Tassini, *Curiosità veneziane*, Venezia 1915, p. 613).



6. Portone tardocinquecentesco d'ingresso al palazzo "Soccorso" (foto V. Noaro).



OSSERVATORIO di Padova e il suo territorio

Il giardino dei Giusti del Mondo a Padova

Delle tragedie del Novecento l'amministrazione civica di Padova tiene viva da tempo la memoria sulla Shoah degli ebrei, il genocidio del popolo armeno e la vicenda delle foibe.

Ma da qualche anno è stata intrapresa anche una serie di iniziative volte a ricordare quelle persone esemplari che in autonomia e spontanea segreta attività, e anche con grave rischio della vita, si adoperarono per la salvezza di perseguitati destinati alle varie forme di genocidio: Giorgio Perlasca ebbe una prima commemorazione in Municipio dopo essere stato in Israele insignito del titolo di "Giusto tra le Nazioni".

Nell'ambito dell'amministrazione comunale di Padova fu ideato nel 1999 dal professor Giuliano Pisani il progetto "Padova Casa dei Giusti", per valorizzare il concetto etico di giustizia e il modello esemplare di coloro che seppero seguire la loro coscienza di uomini operando la scelta del bene. Il progetto si inquadra nello spirito di riconciliazione dell'anno giubilare. Seguirono varie attività nel corso del 2000, che culminarono in un convegno internazionale, "I Giusti contro i genocidi degli armeni e degli ebrei" (con la partecipazione di molti studiosi, tra cui Antonia Arslan).

In questo convegno fu presentato il progetto del "Giardino dei Giusti del Mondo di Padova", assumendo come motto di ogni iniziativa padovana la frase di Hannah Arendt "Si può sempre dire un sì o un no", oggi incisa all'inizio del muro più lungo che delimita il Giardino.

In originali mostre si richiamò negli anni la memoria di Giusti lituani, tedeschi, italiani, con concerti e letture pubbliche.

Nel corso di un seminario di studi, nel novembre 2001, Giuliano Pisani diede ufficiale comunicazione sul luogo da lui individuato per collocare fisicamente il Giardino: in località Terranegra, nell'area prospiciente il Tempio dell'Internato Ignoto (onorato di medaglia d'oro al valore militare), voluto da don Giovanni Fortin, reduce da Dachau, e il Museo dell'Internamento.

L'area per il Giardino fu acquistata dal Comune e il 19 febbraio 2007 il Consiglio comunale approvò la relativa delibera con la ratifica dello statuto, nel quale si stabilivano le definizioni di "Giusti" e di "Genocidio", basate sul principio che i Giusti rappresentano il modello e la memoria del Bene e il loro esempio non è patrimonio esclusivo di coloro che ne sono stati beneficiari, ma di tutti gli esseri umani, in quanto tali.

Nel febbraio 2008 si insediava il Comitato scientifico, composto dal Sindaco Flavio Zanonato (Presidente), Giuliano Pisani (Vicepresidente), Vartan Giacomelli, Mario Jona, Renato Pescara e Simona Pinton, con Federica Fasolo segretaria.

Il 5 ottobre 2008 veniva inaugurato il "Giardino dei Giusti del Mondo di Padova", ormai raggiunta la realizzazione del progetto artistico affidato ad Elio Armano.

L'intervento urbanistico si era presentato relativamente complesso in quanto si trattava di un'area in parte già strada pubblica e in parte privata, il tutto inserito in un contesto già urbanizzato, e che tale doveva essere mantenuto.

La collocazione del Giardino (in un'area di circa 16x16 mq) in una leggera altura di pochi metri ha mantenuto, attraverso un viale di 58 metri, in porfido, una continuità con la zona monumentale del Tempio dell'Internato Ignoto, con il Museo e anche con quel territorio circostante già occupata da cippi e lapidi commemorative, così da

stabilire un espressivo nesso con la tragica realtà di quelle vicende del Novecento tanto tra loro compenetrata.

Contrapposto dunque a questa zona monumentale, il Giardino, al di là della strada principale di traffico, si presenta con un recinto erboso, delimitato da un muro principale a avanzato a destra con la frase di Hannah Arendt e, come gli altri due muri di delimitazione, in profondità e a sinistra, di colore nerastro-rugginoso.

Nel fondo di questo primo spazio sono state disposte, non simmetricamente e con diversa inclinazione, otto steli-obelisco, alte 6-8 metri, con una figurazione tale da intendere un vano tentativo di essere strappate dalla terra per una violenta forza del vento di quel triste Novecento. Le steli sono in acciaio corten e cemento armato.

Procedendo attraverso una breve scalinata si raggiunge la parte elevata dell'altura, ugualmente erbosa, ove compaiono dieci piante disposte senza particolare regolarità.

Considerazioni di tipo ambientale in rapporto a un contesto suburbano di valenza naturalistica nonché paesaggistica hanno obbligato a non eccedere nell'altezza dei manufatti e delle alberature che dovevano richiamare il legame con gli altri Giardini già realizzati in altre città del mondo.

La scelta di queste dieci piante ha significato, con varia specie di alberi da frutta, un riferimento al loro potere fruttifero, produttore di Bene, da parte dei singoli Giusti: ciliegio selvatico, ciliegio giapponese, gelso bianco, sorbo domestico, alloro, melograno, nespolo, melo giapponese, biancospino in due varietà.

Ogni albero, con il relativo nome di un Giusto, intende ricordare quelli finora contemplati in quattro diversi genocidi: armeno, ebraico, ruandese e bosniaco. Due "padovani", Giorgio Perlasca e Placido Cortese, con il suo gruppo di giovani padovane (Lidia, Carla Liliana e Teresa Martini, Delia Fasolato Mazzucato, Franca Decima, Milena Zambon, Parisina Lazzari, Delfina e Maria Borgato). Altri italiani: Carlo Angela, Pierantonio Costa, Giacomo Gorrini, Giovanni Palatucci. Tra gli stranieri: Lazar Manojlovic, bosniaco; Jacqueline Mukansonera, di etnia hutu; Armin Theophil Wegner, di famiglia tedesca; Ayse Nur Zarakolu, turca.

Domenica 18 ottobre 2009 sono state messe a dimora altre dieci piante, dedicate ad altrettanti Giusti. Il giorno successivo, come era avvenuto anche l'anno precedente, sono stati organizzati incontri con gli studenti nelle scuole superiori di sei città capoluogo del Veneto.

Nella prospettiva di ulteriore perfezionamento e di sviluppo commemorativo si prevede che il Giardino padovano, confinante con un argine, possa proseguire risalendo con altre piante e poi raggiungere l'incrocio con il Bacchiglione. Seguendo infine il corso del fiume si potrebbe arrivare al mare Adriatico: un progetto ambizioso, così è stato detto, ma tale da dare origine a una singolare e suggestiva via provinciale: la Via dei Giusti.

Giuliano Lenzi

Con il nome di "Giusti" si intendono persone esemplari che, dovendo sottostare a condizioni di patente ed imperante ingiustizia ed operando in qualsiasi campo o schieramento, si sono attivate, anche con rischio della vita, per contrastare un genocidio in atto o la cultura del genocidio, con l'intento di vanificarne, anche in parte, gli effetti. Il "Giusto" si è adoperato in modo concreto per la salvezza dei perseguitati o è intervenuto a favore della verità storica contro i tentativi di giustificare il genocidio o di occultare le tracce dei misfatti e le responsabilità dei carnefici.

Per "Genocidio" si intende l'intenzionale e sistematica soppressione di un gruppo nazionale, etnico o religioso in quanto tale, senza alcun reale riferimento a ciò che i suoi membri fanno o pensano. Prova evidente di un piano genocidario è l'intenzionale e sistematica soppressione dei bambini, gli innocenti per antonomasia.

[dallo Statuto del Giardino dei Giusti del Mondo, articolo 1]

[per approfondimenti: <http://www.padovanaet.it/dettaglio.jsp?id=11419>]



DEV'ESSERE UNO DI QUEI
POSTI FISSI CUI ALLUDE TREMONTI.

PRIMO PIANO

GIANNINO CARRARO
IL MONASTERO
FEMMINILE
DI S. BENEDETTO
VECCHIO DI PADOVA
Note storiche (1195-1810)

Con edizione delle visite vescovili
Cesena, Badia di Santa Maria del
Monte, 2008 (Italia benedettina.
Studi e documenti di storia
monastica, a cura del Centro
storico benedettino italiano, 81),
pp. 283.

Giannino Carraro è oggi, con don Francesco Trolese, il quale non a caso firma la presentazione di questo libro, il maggiore conoscitore ed esperto di storia monastica padovana, erede di una ricca e importante tradizione di studi che risale all'insegnamento di Paolo Sambin.

A Carraro dobbiamo l'edizione, nel 1997, del «*Liber di S. Agata di Padova*» vale a dire del cartario trecentesco di quel monastero femminile, la

pubblicazione del *Monasticon* della diocesi patavina (2001), inserito nel quarto volume del *Monasticon Italiae*, l'approfondimento, attraverso una densa serie di studi, di momenti e aspetti della storia del monachesimo nella città e nel territorio di Padova, e in particolare delle vicende di quell'"*Ordo Sancti Benedicti de Padua*", o dei monaci albi, che è una delle istituzioni monastiche più singolari nel panorama dei movimenti e degli istituti ecclesiastici della città. A quest'ultimo filone si ricollega anche questo volume, dedicato alla storia del monastero che avviò e diede nome al monachesimo albo. *Ordo Sancti Benedicti de Padua* non significa infatti Ordine di S. Benedetto (e cioè benedettino) di Padova, ma Ordine del monastero di S. Benedetto: a dire che quel cenobio, fondato sul finire del XII secolo, ne fu la casa madre.

Al suo fondatore, il beato Giordano Forzatè, alla congregazione dei monaci albi cui diede origine, alle iniziali vicende del monastero sono dedicate le prime pagine del volume, nelle quali brevemente, ma con chiarezza, si fissano alcune delle caratteristiche essenziali del monachesimo padovano che si segnalò fin

dagli inizi per il forte legame con il vescovo e la Chiesa locale e per gli stretti rapporti con la città. La stessa S. Giustina, la più antica e prestigiosa abbazia sorta in diocesi, deve la propria fondazione, in quanto comunità di monaci benedettini, ad un vescovo, cioè Gauslino che le diede vita nel 971. Il monastero mantenne sempre un saldo rapporto anche con la città e con il Comune, tant'è che negli statuti duecenteschi si proclamava che quel santo luogo era stato innalzato quasi a speciale protezione del comune di Padova e perciò meritava riverenza e protezione sopra tutti, secondo il comandamento divino "Onora il padre e la madre".

S. Giustina era il venerato sacrario delle memorie cristiane della città ma, fra XII e XIII secolo, in un clima di straordinaria creatività religiosa, che faceva da contraltare alla straordinaria vitalità politica (il Comune), culturale (l'Università), economica (sviluppo delle attività mercantili e artigianali), sociale (emergere della borghesia e delle sue associazioni politiche e corporative), in un pululare di iniziative caritative (ospizi, lebbrosari), devozionali (nuovi culti, pellegrinaggi), associazionistiche (confraternite), penitenziali (anche a carattere ereticale), aveva preso vita a Padova e nel territorio un movimento spontaneo, frutto di iniziative individuali, di entusiasmi evangelici, di volontà di beneficenza e ansia di salvezza, che si era espresso con la fondazione di ospedali (S. Giacomo di Monselice e forse lo stesso S. Benedetto), di loci a vocazione eremitica (S. Giovanni Evangelista del Venda) e penitenziale (le penitenti di S. Cecilia in Padova), nelle quali uomini e donne, talora in un'unica comunità, sperimentavano forme nuove di vita religiosa.

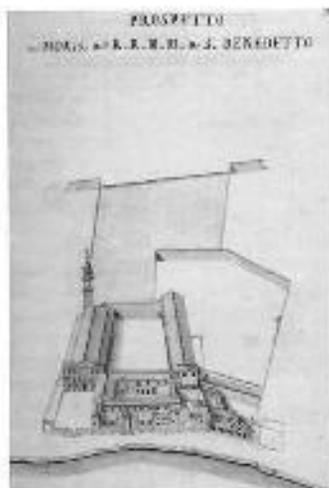
A porre un freno allo spontaneismo intervenne il IV Concilio lateranense del 1214, che vietò il proliferare di questi gruppi e obbligò chiunque intendesse votarsi alla vita consacrata di sottomettersi ad una delle regole approvate (benedettina o agostiniana). A Padova lo zelante interprete di questa direttiva fu il monaco Giordano Forzatè, priore dagli inizi del '200 di quel monastero di S. Benedetto, fondato sullo scorcio del XII secolo, se non da lui stesso, certo per iniziativa della sua famiglia. Nel 1224 per suo impulso sette chiese monastiche della città (S. Benedetto, S. Maria in Vanzo, S. Giacomo di

Pontecorvo), del contado (S. Margherita di Polverara), dell'area euganea (S. Giovanni Battista del Montericco, S. Maria del Monte delle Croci, S. Giacomo di Monselice), si unirono in un unico ordine, confermato dieci anni dopo da papa Gregorio IX e presto allargatosi sino a comprendere 23 case in massima parte nella città e nella diocesi di Padova. La nuova compagine monastica riuniva comunità maschili, femminili e anche miste (uomini e donne), guidate da priori e da badesse con regola e istituzioni ispirate a quelle dell'ordine cistercense ma non corrispondenti ad esse.

Non starò a rifare la storia della congregazione, del resto riassunta anche da Carraro in termini sintetici. Devo però sottolineare un aspetto che richiama quanto detto a proposito di S. Giustina e del monachesimo padovano. Anche l'*Ordo Sancti Benedicti de Padua* si lega strettamente al vescovo patavino, di cui riconosce la superiore giurisdizione, e alla Chiesa padovana, indicata come madre; ma soprattutto stringe solidi legami con il comune e per molti aspetti ne è una sua espressione religiosa.

Il discorso sarebbe lungo e ci porterebbe troppo lontano dalla illustrazione dei contenuti del libro di Carraro, ma neppure può essere minimizzato, proprio perché è collegato alle vicende del monastero di S. Benedetto Vecchio. Il suo priore Giordano Forzatè fu non solo un protagonista della vita religiosa del primo '200, ma anche una guida politica della sua città, sapiente e autorevole moderatore, uomo degli accordi, delle trattative, delle pazienti mediazioni "cuius arbitrio Padua et Vicencia voluntarie subiacebant", scrive il cronista suo contemporaneo Rolandino, il quale ricorda come il beato, in quanto guida carismatica e non per poteri istituzionali conferitigli, "resse la città non diversamente da come regge la propria casa un padre di famiglia". La politica finì col travolgerlo perché Ezzelino, appena occupata Padova nel 1237 lo fece arrestare. Rimase in prigione sino a che, due anni dopo, Federico II non gli concesse la libertà vigilata sotto controllo del patriarca di Aquileia, obbligandolo però all'esilio dalla sua città per richiesta di Ezzelino.

Il legame politico del Forzatè con Padova si rispecchiò anche nei rapporti stretti che l'"*Orcio Sancti Benedicti*" tenne col comune prima e dopo la dominazione ezzeli-



miana. Non è certo un caso se i vecchi statuti comunali furono conservati dal 1263 nei monasteri albi di S. Benedetto, di S. Giovanni di Verdara, di S. Maria di Porciglia e di S. Maria in Vanzo. E non è certo un caso se proprio in S. Benedetto, come stabilivano gli statuti, si dovevano conservare copie di altri importanti libri e inventari del comune: *il Libro dei notai esaminati, l'Inventario dei beni del comune, il Libro dei debiti vecchi del comune*. Come giustamente osserva Carraro «non è azzardato pensare che, dopo la morte di Giordano il suomonastero avesse assunto nella considerazione dei Padovani una funzione civica» (p. 11).

Mi sono dilungato su questa fase iniziale della storia del monastero di S. Benedetto in quanto momento fondante. Ma nell'economia del libro essa occupa solo una piccola parte. Carraro si misura in realtà sul lungo periodo. Il libro abbraccia un arco di tempo che va dal 1195 (data della presunta fondazione) al 1810 (la soppressione). Come è costume scientifico dell'autore, il volume si fonda in massima parte su inedita documentazione d'archivio, conservata a Padova nell'Archivio di Stato, nell'Archivio della Curia vescovile, nell'Archivio e Biblioteca capitolare, nella Biblioteca del Seminario Vescovile, nella Biblioteca Universitaria, nell'Archivio di S. Giustina. Soprattutto si basa sui verbali delle visite pastorali effettuate dai vescovi padovani nel monastero, a partire dalla più antica che si conosca, risalente al 27 luglio 1481, condotta dai vicari generali del vescovo Pietro Foscarini, sino a quella del novembre 1809, fatta dal vescovo Francesco Scipione Dondi dall'Orologio (completivamente tredici con relativi allegati, atti, inventari, decreti).

Le visite di età moderna sono il filo conduttore, ma prima Carraro ci informa sulla divisione della comunità doppia di S. Benedetto nel 1259 e sul formarsi di due gruppi: l'uno femminile (S. Benedetto Vecchio) e l'altro maschile (dal 1267 nel nuovo non lontano monastero di S. Benedetto Novello). Ci fa inoltre conoscere alcune figure di badesse del tardo medioevo: Anna da Vado († 1312) che rifiutò nel 1289 l'ammissione alla congregazione camaldolese, Anna Buzzacarini, sorella di Fina moglie di Francesco il Vecchio da Carrara, che abbandonando l'abito bianco degli albi ottenne nel 1358 il passaggio al monachesimo benedettino tradizionale di abito nero, Orsola Buzzacarini cui si deve nel 1402 la cessione della chiesa di S. Orsola ai frati Minori che ne fecero un centro-motore dell'Osservanza francescana nel padovano e nel Veneto. Al riguardo le pagine di Carraro mostrano bene come il problema della riforma osservante nel Quattro-Cinquecento travagliasse profondamente non solo il mondo francescano e gli Ordini mendicanti, sui quali tradizionalmente si appunta la maggiore attenzione, ma coinvolgesse ampiamente anche il monachesimo benedettino femminile. Ne è prova la difficile convivenza imposta alle monache di S. Benedetto con le monache osservanti del beato Antonio Pellegrino (1521-1575), cui l'autore dedica il quarto capitolo. Costrette ad abbandonare la propria sede a causa del guasto del 1509, le monache del monastero del Beato Antonio Pellegrino (già S. Maria di Porciglia), che avevano abbracciato la regolare osservanza benedettina, nel novembre 1521 furono allocate in S. Benedetto dal vescovo Marco Cornaro che sperava in tal modo di introdurre la riforma anche in questo cenobio. Ma l'unione fallì. Le monache di S. Benedetto mal sopportarono di stare assieme all'altra comunità, rispetto alla quale rimasero autonome, con a capo la propria badessa. Finì che nel 1546 furono espulse dal vescovo Francesco Pisani, lasciando campo libero alle monache osservanti del Beato Antonio Pellegrino che si appropriarono del monastero, allora chiamato S. Benedetto dell'Osservanza, salvo poi dividersi esse stesse per iniziativa del vescovo, sino a che nel 1575 una parte della comunità si insediò in un nuovo monastero dedicato al Beato Pellegrino.

Queste difficoltà, il cammi-

no arduo, accidentato, talvolta contraddittorio della riforma trovano ampia testimonianza negli Atti delle visite episcopali che si prestano a livelli diversi di lettura: storia di una comunità monastica e storia della Chiesa locale, storia della devozione e storia dell'arte, storia sociale e storia delle donne. Il questionario delle visite non sembra variare molto nel tempo, soprattutto dopo il Concilio di Trento: le inchieste riguardano la clausura, l'osservanza della regola, la pratica sacramentale e religiosa, l'abbigliamento, i rapporti con l'esterno, la vita di comunità, l'obbedienza, la situazione patrimoniale.

Certamente un discrimine è rappresentato dal Concilio di Trento. Fin oltre la metà del Cinquecento gli Atti delle visite lasciano trapelare leggerezza di comportamenti e qualche rilassamento dei costumi delle monache, anche se non in termini drammatici. Le suore «non vivebant debito modo et secundum regulam beati Benedicti», si denuncia nella visita del 1481. «La badessa faccia osservare il silenzio nel coro e nel dormitorio e reprima le scomposte risate e le arroganti risposte di vergini fatue contro coloro che le rimproverano», si ingiunge nella visita del 1487. E ancora (sempre nel 1487): «la badessa proibisca mascherate, danze e festini tra le suore giovani e non appena si procureranno nuovi abiti, bisognerà fare attenzione a che siano ben accollati evitando le scollature che facciano sembrare l'abbigliamento monacale simile a quello delle laiche». Le visite cinquecentesche insistono sulla clausura, sul divieto per le monache di conservare pitture o libri sconvenienti, sull'obbedienza ai superiori e alle disposizioni ecclesiastiche, spesso trasgredite.

La situazione cambia dopo il Concilio di Trento: quando il vescovo Pietro Valier il 3 luglio 1628, compì la visita «trovò il monastero in ordine e una comunità degna di plauso» (p. 54) e le visite dei suoi successori non registrarono grandi manchevolezze. Anche l'"affaire" molto enfatizzato durante la visita che il vescovo Giorgio Cornaro fece nel 1662, riguardante i comportamenti di una monaca in amicizia con un prete, non va molto al di là dei pettegolezzi; con grande saggezza una suora testimoniando dichiara: «Ho sentito per il monastero dell'amicizia che [suor Albanese] tenesse con il frate Leoni, ma molte cose si dicono che può essere non siano vere, se ben si

diceva: io l'ho sentito dire: certo e sì che veniva qua con occasione di una sua germana, ma io non ho osservato più che tanto». Analogamente aveva sentito parlare del comportamento arrogante e offensivo di alcuni nobili giovani padovani verso le monache ma non aveva avuto una diretta conoscenza dei fatti. Più che le piccole trasgressioni delle monache emerge in queste visite un crescendo soffocante di divieti che al tempo del Barbarigo, sul quale peraltro è curiosamente possediamo scarsa documentazione riferibile a visite nei monasteri padovani (tranne e fortunatamente proprio per S. Benedetto Vecchio), provocò una vibrata protesta delle famiglie delle religiose le quali, tramite i deputati della città, rivolsero un'accorata supplica al podestà, molto utile per comprendere i rapporti esistenti tra comunità monastica e società padovana, la funzione anche sociale attribuita al monastero, la stessa condizione femminile nei cenobi e fuori.

Le famiglie protestavano per le riforme introdotte nel monastero che prevedevano la proibizione di far musica, la sottrazione del diritto di voto nell'elezione della superiora, il divieto di ricorso a confessori straordinari, un freno all'accettazione di giovani esterne per l'educazione, la clausura rigida accompagnata da un ascetismo estremo. Tutto ciò provocava inquietudine nelle monache e grave pregiudizio per le famiglie che trovavano un sollievo economico nell'ingresso delle figlie in monastero.

E qui che la storia di una comunità monastica si coniuga con quella sociale e con quella delle donne, i cui spazi di autonomia anche nella vita religiosa sembrano limitatissimi. Va però tenuto conto che nel determinare questo possibile quadro interpretativo gioca un ruolo essenziale la fonte, ancorata all'ottica limitante dell'autorità religiosa per giunta impegnata in un'attività di controllo. Insomma, per comprendere la vita reale di questa o di altre comunità la visita non è sufficiente e andrebbe integrata da altra documentazione. Il che non vuol dire che questi atti non siano ricchi di informazioni nei settori più diversi, ad esempio quello dell'organizzazione e della gerarchia interna. Al tempo del vescovo Giorgio Cornaro, forse il più attento al problema dei monasteri femminili (siamo nel 1643-1663) troviamo a S. Benedetto Vecchio, oltre alla badessa e alla

priora, due cellerarie, tre portinaie, tre sacrestane, due speciali, due fornaie e inoltre le addette al refettorio, al granaio, al pollaio per un totale di una cinquantina di monache (46 nel 1657). Era un universo femminile di gentildonne e non gentildonne articolato in "madri" (monache coriste o capitolari), suore (converse escluse dal coro) e signore (le educande che dividevano le loro celle con le maestre). Attorno a questo nucleo ruotava un mondo formato da persone laiche ed ecclesiastiche in vario rapporto con la comunità: il confessore, l'ortolano, il forraio, il mugnaio, i contadini, l'avvocato, i protettori, il sollecitatore, il notaio, il fattore, un chierico, due fantesche (siamo nel 1662). Si tratta di un piccolo segmento della società padovana rappresentata, tra le madri, da bei nomi di quella società: badessa è una Camposampiero e nel gruppo delle monache spiccano altre due Camposampiero, due Badoer, due Selvatico, una Papafava, una Zabarella, una Lazara, una Foscarini, una Querini, una Trevisan, una Santa Sofia, una Grompo, una Spironi. E se le converse appaiono di estrazione sociale decisamente più basso (famiglie Hercule, Canella, Ghiron, Prandina, Bettella, Calore, Lazzari, Murari, Bison), fra le "figliole a spese" (educande) tornano a risuonare i nomi di esponenti di famiglie dell'alta società per le quali il monastero svolgeva un vero e proprio ruolo di educando: Giulia contessa Leona (Lion), Costanza contessa Selvatico, Bianca contessa Lazara, Pulisena contessa Caldogeno.

Le suore, al servizio delle madri, non hanno invece cognomi ma solo nomi: suor Corona, suor Margherita, suor Giordana, suor Placida, suor Barbara, ecc.; sono serve, ciascuna, alle dipendenze di tre monache. Dentro e fuori dal monastero la stratificazione sociale e le differenze di ceto appaiono invariate: la comunità monastica è specchio della società e di un mondo femminile che, come quello maschile, nel suo nucleo aristocratico, non perde i privilegi derivanti dalla propria origine familiare. È uno dei possibili filoni di lettura di questo libro che offre indicazioni anche sul culto di santi "padovanissimi" come il b. Giordano Forzatè, il b. Antonio il Pellegrino, il b. Compagno, tutti vissuti nel XIII secolo, tutti esponenti del monachismo albo, a riprova che quell'esperienza monastica medievale, che proprio da S. Benedetto Vecchio prese vita,

pur limitata nel tempo (XIII sec., primi del XIV) diede frutti anche sul piano della spiritualità e di una santità nella quale la città di Padova si riconobbe.

D'altro canto anche per gli aspetti urbanistici e storico-artistici la vicenda del monastero non è di poco conto. Nella misura in cui la sua fondazione diede origine, nel XIII secolo, alla formazione di un piccolo borgo (burgus Sancti Benedicti) ebbe, come altri centri monastici padovani (ad esempio S. Maria di Porciglia), una funzione poleogenetica. La chiesa romanica, modificata nel corso del '600 secondo il gusto barocco, e arricchita nel '700 da una nuova facciata sul lato orientale (quella originaria era ad ovest), divenne, col tempo, un significativo monumento cittadino, ricco di pregevoli affreschi e opere d'arte. Ma non fu soltanto un monumento. Subendo la sorte degli enti monastici, dopo le prime avvisaglie nel 1797, il monastero di S. Benedetto Vecchio fu definitivamente soppresso nel 1810. Il trasferimento nella sua chiesa della parrocchia di S. Leonardo (1811) permise però a quel tempo di mantenere sino ai nostri giorni la funzione religiosa a servizio della città per la quale era sorto. Non vi risuonano salmodie di vergini consacrate e tuttavia la chiesa di S. Benedetto non è oggi un museo, un auditorium, un'aula magna, una sala convegni, ma continua ad essere un luogo di culto e un posto dove pregare.

Antonio Rigon



STORIA VENETA
Rivista di divulgazione
storica per conoscere
il passato dei Veneti

Editrice Elzeviro, Padova

Nata quest'anno, e diretta da Adriano Cattani, questa nuova rivista esce con una periodicità trimestrale. Lo spazio d'interesse della rassegna - così come viene precisato nell'editoriale del primo fascicolo datato aprile 2009 - "sarà quello del territorio della

Repubblica di Venezia, cioè dalla Lombardia Veneta al Friuli ed all'Istria e Dalmazia, fino all'Oriente dove i veneziani trovarono la fonte della loro ricchezza commerciale". Pur dichiarando i propri intenti divulgativi, i responsabili della pubblicazione confidano di poter recare un contributo rigoroso e possibilmente originale alla grande impresa della storia veneta. La consapevolezza che siano ancora molte le tracce da indagare, e che molti siano ancora gli episodi da raccontare sul Veneto e sui Veneti (non solo quelli relativi ai grandi fatti e ai personaggi celebri ma anche quelli che riguardano luoghi, testimoni e artefici "minori"), ha indotto la casa editrice Elzeviro a dar vita a questa nuova testata.

I due numeri attualmente disponibili (aprile e luglio 2009) si presentano in forma assai gradevole, dotati di una veste editoriale moderna, sobria ed elegante. Ogni fascicolo si divide in quattro distinte sezioni che includono: 1) saggi; 2) letture; 3) briciole di storia; 4) rassegna bibliografica. Dei vari articoli finora apparsi, soprattutto nella prima delle quattro sezioni, ricordiamo il contributo di storia postale firmato da Giorgio Burzatta, *Dolo: "il Menacchio", la stazione di posta cavalli e la strada postale*, l'ampio studio di Carlo Sopracordevole intorno a *I ponti sul Canal Grande*, il saggio di Thomas Wern su *Petrarca e la sua dimora di Arquè*, il testo di Adriano Cattani su *I pionieri della navigazione a vapore* e la ricerca di Giovanna Terzariol sullo scultore trevigiano *Vittorio Celotti (1866-1942)*. Da segnalare, infine, la riproposta di alcuni brani storici tratti da materiale ottocentesco. Sono stati dunque scelti, dalla storiografia del passato, la memoria *Del commercio dei Veneti nell'Asia* di Guglielmo Berchet (1833-1913), già letta all'Ateneo Veneto il 7 gennaio 1864, e un capitolo del *Compendio dei viaggi moderni* di Jean-Baptist-Benoit Eyriès (1767-1846), nell'edizione veneziana del 1830-1834, in cui il geografo e scrittore francese tratta della vita di Giovan Battista Belzoni.

Paolo Maggiolo

CONTASTORIE
Antologia di testi narrativi
popolari veneti

a cura di Luciano Morbiato,
Cleup, Padova 2009, pp. 316

Benvenuto *Contastorie*, che parte, nell'Introduzione, da un

luogo familiare, la cucina di una casa amica, a Camin (oggi Camin è stato ingoiato da Padova). Là il bambino Luciano ha ascoltato le fiabe, in lingua veneta. Le raccontava la Pina mentre rammendava le calze: con Luciano e le sue due sorelle. Ecco il filo (cordone materno, ombelicale, lingua matrice) che porta piano piano, per studi rigorosi (Morbiato è uno degli ultimi laureati di Gianfranco Folena e insegna Storia delle Tradizioni popolari, dopo Marisa Milani, all'Università di Padova) a questo libro. *Contastorie* erano (ce n'è ancora qualcuno: il più famoso di tutti, oggi, Mimmo Cuticchio) quelli che narravano i canti, le storie di cavalleria, con la spada in mano, a Napoli, a Palermo, a Catania. Forse erano così i narratori dei canti e dei poemi franco-veneti trecenteschi. Ma cosa succederà in futuro ai narratori dal vivo? La dedica del libro lascia aperto uno spiraglio: "Questa raccolta è destinata anche ai nuovi ascoltatori e lettori delle fiabe, come mio nipote Lorenzo."

Contastorie è fatto così: ha un *Premessa* (importante, con l'apertura su Marisa Milani); un'introduzione intitolata *Una versione veneta dell'anarchia naturale* (da studiare: fra l'altro fa la storia della gran discussione sulla fiaba ed esamina alcune delle raccolte venete); e l'*Antologia*, divisa in tre parti: *Fabulae, istorie, cunti* (I); *Fiabe dalle raccolte venete* (II), con appendice (due saggi, con fiabe, di Manlio Cortelazzo e Lorenzo Renzi); e *Fiabe della tradizione mediterranea e orientale* (III).

C'è un disegno preciso nella costruzione del libro, fedele all'indicazione famosa di Propp, che le strutture del folklore sono internazionali: si va dalla preistoria delle fiabe, alle fiabe raccolte in area veneta (ma arrivate da chissà dove e diventate venete), alle storie del mondo intorno, la Romania, il Mediterraneo...

Quasi tutte le fiabe antologizzate, dove necessario, hanno il testo a fronte, a volte in traduzioni già apparse, a volte nella traduzione (bella) di Morbiato. I testi in dialetto hanno un altro sapore (sanno di madre), ma fuori area sono incomprensibili. Hanno bisogno che qualcuno metta loro il testo a fronte, come ha fatto Roberto De Simone con le fiabe napoletane pubblicate da Einaudi qualche anno fa. Altri, come Calvino, hanno assemblato e tradotto senza

CONTASTORIE

Lezioni di narrazione popolare



UNA
LAVANDA

di
Giuliano Scabia

testo a fronte ma indicando con precisione le fonti. Tante sono state le lingue d'Italia...

Si sente, in Morbiato, l'amore per i racconti, ha l'occhio verso il fare romanzo, la gran questione del narrare oggi, dalla voce-corpo al talk-show: è un finissimo lettore di romanzi e un cinefilo che va al cinema per sentirne il racconto, la storia. Fra l'altro segnala un libro dedicato alla ricerca della tipologia dei racconti, ancora non tradotto da noi (Christopher Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London, Continuum, 2008) che spero di leggere presto.

La questione del narrare (io racconto, tu ascolti) si intensifica con la gran discussione del '900 su cosa sia la fiaba, con una svolta radicale e fondamentale a partire da *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp, pubblicato nel 1928 ma divenuto punto di riferimento imprescindibile dal dopoguerra, quando anche gli occidentali (da Levi-Strauss a Greimas) se ne sono accorti. Morbiato riprende e riassume la discussione e fa sua la definizione di Zipes (2006), che dice così: "[La fiaba è] un manufatto culturale poligenetico che si è diffuso attraverso il mondo grazie al contatto fra gli uomini e grazie alle tecnologie inventate per arrivare a una comunicazione effettiva." Il "meme" (il seme-intreccio) della fiaba (il suo plot?) si diffonderebbe come un virus culturale, malgrado le censure e i mutamenti antropologici. Sconvolgente, no?

E cosa succede quando cambia il modo della comunicazione, e il narratore non è più un corpo vicino, ma un corpo tele-visto? Morbiato non è nostalgico, sa bene (come tutti, da Walter Benjamin ad Andrea Zanzotto) che il mondo in cui è vissuto il racconto orale, l'epos, è tramontato. Non c'è più

Enea che racconta a Didone la fine di Troia, o Ulisse che ascolta il racconto di se stesso nella notte dei Feaci. Forse proprio per paradosso, e per la voce della Pina e l'ascolto del nipotino, nell'aria tutta solcata da reti (network, radio, televisione, cellulari) Morbiato ripropone la fiabe venete (che venete, l'abbiamo detto, lo sono e non lo sono). Le mostra a un mondo ormai tutto in macchina, come a dire: vi ricordate il camminare a piedi? E le propone in un momento in cui si è rinfocolata, per dichiarazioni un po' sciagurate, la questione della lingua. Questione che comincia (e Morbiato lo cita) col *De vulgari eloquentia*, dove Dante boccia tutti i dialetti italiani, compresi quelli toscani (perché non studiarlo un po', a Pontida e altrove, il *De vulgari eloquentia*, magari d'agosto, quando i fumi ribollono nei pensieri? magari per decidere di studiare come si scrivono i diversi dialetti, che è sempre difficile non sbagliare, con tutti i suoni che risuonano per la penisola).

Quante cose ha dentro *Contastorie*, a volte appena accennate. Farebbero bene ad introdurlo a scuola, magari al liceo, per far entrare i giovani nella gran questione del narrare e della lingua, dalla fiaba al cinema ai messaggini. Cos'è fiaba oggi?

Piero Camporesi non aveva dubbi: l'epoca del folklore è terminata da un paio di secoli - e tutte le storie, dal ciclo dell'anno, al Carnevale, alla credenza nell'Inferno e Paradiso, e riti, e feste, fanno parte del mondo di ieri. Noi siamo un altro *anthropos*, e il bello è forse che non abbiamo identità ma metamorfosi - e però abbiamo tesori e tesori là raccolti, a cui attingere, di cui nutrirci - chiudendo gli occhi magari, come nella cucina della Pina, o a filo con Dino Coltro (che ci ha lasciato pochi mesi fa), o con Chiara Crepaldi ad Adria, o con Daniela Perco a casa sua, o tra sinistra Piave e Vittorio Veneto con Peruch, o a Campègine a sentire il teatro di stalla: che non c'è più, ma io li ho incontrati quelli che lo facevano, insieme a Remo Melloni, nel 1974. Una piccola dimenticanza di Morbiato, forse, non citare quelle scoperte documentate nel *Gorilla Quadrumanò* (1974): nessuno allora credeva che si fosse fatto teatro in stalla, mai se ne era sentito parlare se non dal gruppetto di ricercatori popolari di Campègine: teatro e *filòss* documentati nel libro del Gorilla e nella bella tesi di Melloni intitolata *Il teatro di*

stalla (Università di Bologna, 1975/76).

Un altro libro che analizza il fuoco, il mangiare e il narrare è quello di Chiara Crepaldi e Paolo Rigoni, *Il fuoco, il piatto, la parola* (Rovigo, Minelliana, 1991), con annotazioni sul divorare e il raccontare che nascono anche dalle discussioni nei seminari bolognesi con Camporesi, Carlo Ginzburg e il sottoscritto: divorare/narrare è un argomento su cui mi piacerebbe sentire Morbiato, insieme a cosa pensa dello straordinario *La fiaba di Propp* (uscito postumo, a cura degli allievi). Morbiato, che i libri citati li conosce, ha le sue ragioni per inserire o escludere (e poi la bibliografia sulla fiaba è smisurata: per forza bisogna scegliere, e quella di Morbiato è ottima ed essenziale, indica la rotta).

Noi intanto ci teniamo caro *Contastorie* coi suoi profumi e sapori, ce lo godiamo e consigliamo a tutti di leggerlo: ce n'è da imparare, come è accaduto al sottoscritto.

Giuliano Scabia

FRANCESCA FAVARO

IL CILIEGIO E ALTRI RACCONTI

ali&no editrice, Perugia, 2009, pp. 89.

I saggi della padovana Francesca Favaro, che ruotano tutti attorno al complesso rapporto tra la letteratura classica e quella italiana, sono stati più volte segnalati dalla nostra rivista. Esce ora questa sua prima prova narrativa, un libro di racconti, in cui la raffinata e attenta studiosa si rivela anche scrittrice dotata di un'ispirazione personale e riconoscibile fin da subito.

La scrittura della Favaro, infatti, sembra non risentire delle forme più consuete oggi, che si lasciano contagiare dalla lingua d'uso e perseguono coscientemente, almeno nei casi migliori, vie che si allontanano dalla tradizione più codificata, e crea, invece, un proprio timbro ricercato in cui, per così dire, il suono della letterarietà si faccia ben sentire. E ciò non per dare vita a una miscidanza linguistica o stilistica, che è peraltro tipica della grande letteratura d'avanguardia novecentesca e che comporta una decostruzione di quella stessa tradizione che si percorre, ma per creare un'aura di nobile compostezza anche quando la materia del narrare sia tormentata o abbia, più prosaicamente, a che fare con la bana-

le quotidianità. Sembra quasi che la voluta (ma mai ostentata, è bene sottolineare) letterarietà della pagina possa salvare la realtà dalla sua dimensione accidentale. Questo processo non si constata solamente in quei racconti in cui più esplicito è il richiamo alla letteratura classica (*Cigni iperborei*, che si apre sotto l'egida di una citazione virgiliana), ma anche là dove la materia è quella del nostro presente. In *Come un cavallo bianco*, per esempio, Serena, una giovane relegata dal suo stesso senso del dovere in un piccolissimo paese di campagna e che non sa se seguire Fabrizio, un panettiere, in città, vedendo, mentre raccoglie i panni stesi al sole, un rozzo cavallo da tiro correre, dopo il lavoro, libero e felice anche solo per un po', capisce che è giunto anche per lei il momento di andarsene. La situazione narrata appartiene alla realtà più modesta o, se si vuole, "normale" e l'Autrice insiste su quest'aspetto, aprendo il racconto in un panificio, mostrandoci la protagonista mentre compie i lavori di casa, attribuendo la epifanica rivelazione addirittura a un ronzino. Ma la quotidianità è nobilitata da una scrittura poetica come in questo esempio: "Serena uscì sul prato, un modesto rettangolo verde, e iniziò a lottare con le lenzuola profumate di sole, che si gonfiavano come vele schioccanti". La descrizione di un gesto apparentemente insignificante è condotta, come si vede, su una fitta trama metaforica.

In alcuni casi l'abilità della Favaro è messa al servizio di un ironico gioco letterario come in *Capriccio settecentesco* e sono pagine godibili perché si percepisce un leggero distacco dalla materia trattata.

È posto quasi al centro del libro il racconto che dà il titolo alla raccolta, *Il ciliegio*, che



può essere considerato il fulcro ispiratore di tutto il lavoro: Cecilia, la voce narrante, sente che la sua vita è legata segretamente a un ciliegio che una antica mano familiare aveva piantato nel giardino della sua casa; l'albero, pur non inserendosi nelle armoniose geometrie del resto del giardino, appare molto bello, eppure non dà frutti; così anche il matrimonio di Cecilia, pur felice, è senza frutto, ma quando con meraviglia il ciliegio si carica per la prima volta di moltissimi rossi frutti, anche Cecilia avverte, per vie misteriose ma sicure, che sta nascendo dentro di lei una nuova vita. Come ne *Il ciliegio*, anche negli altri racconti della Favaro c'è questa delicata accettazione della vita, che tuttavia non inaridisce la speranza di una intima felicità. Forse, in qualche misura, questo ciliegio è una metafora dell'ispirazione, pudica ma tenace, della scrittrice.

Mirco Zago

CHIARA DONÀ

SELVAGGIANO

ANCI SA, Grafiche Turato, Rubano (Padova) 2008, pp. 571.

Il lavoro di grande mole e formato, finanziato ed edito dall'ANCI -Associazione Nazionale Comuni Italiani-SA, è frutto del rinnovato interesse di studi e di ricerche, mosse e vivacizzate dal bicentenario della morte di Melchiorre Cesarotti (1808-2008), con cui Enti e Istituti locali, universitari ed ecclesiastici, hanno voluto lasciare un omaggio di attenzione al personaggio e alla sua opera.

Celebrato all'inizio del 2008 dalla Provincia di Padova e dalla Associazione Vecchia Selvazzano con un volume di Valentina Gallo (*Melchiorre Cesarotti da Padova a Selvazzano*, 2008), Cesarotti è stato al centro di una serie di convegni (*Melchiorre Cesarotti e la cultura padovana e veneta fra Sette e Ottocento*, 21 maggio 2008 a cura dell'Università di Padova; *Melchiorre Cesarotti nel secondo centenario della morte*, 4-5 novembre 2008, Accademia Galileiana; *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo tra illuminismo e romanticismo*, 6-7 febbraio 2009, Auditorium di Selvazzano), e di attività organizzate dal Comune di Selvazzano, Assessorato alla Cultura, che ha trovato culmine nella mostra

di primavera 2009 (manoscritti, lettere, incisioni e prime edizioni, curata insieme all'Archivio di Stato, Seminario, Università e Comune di Padova). Del resto Comune, Stato e Regione, Provincia e Seminario erano già presenti sin dall'origine nel Comitato nazionale delle celebrazioni (presidente prof. Guido Baldassarri).

Fin dallo scorso anno, dunque, anche l'ANCI si è mossa, in questo caso autonomamente, per celebrare l'erudito docente traduttore-poeta padovano e soprattutto la villa, il "Selvaggiano", passato nel 2006, dopo l'ultima proprietà della famiglia Fabris, allo stesso ANCI e al Comune di Selvazzano (rispettivamente, parte della villa e parco).

In tale contesto di interessi e voci plurime, che giustifica la genesi dell'opera, si muove, la curatrice, architetto conservatore e libera professionista.

La presentazione istituzionale dei responsabili dell'"Associazione e delle società collegate" (all'ANCI, ndr) sintetizza la natura del lavoro: "Prima ancora di cominciare ogni attività per il restauro venne incaricato l'Architetto Chiara Donà affinché venisse elaborata un'accurata ricerca per esplicitare i vari passaggi di proprietà (ns corsivo). Il lavoro è stato lungo (...) la documentazione ricavata, ponderosa (...) le notizie in merito, elaborazione di documenti archivistici inediti". Lavoro dunque di quasi due anni considerando tutto il 2007 e due terzi del 2008, che vede anche la competenza di uno stampatore-editore affermato in pubblicazioni di storia, arte e letteratura.

Chiara Donà aveva già anticipato in un dettagliato resoconto di nomi, luoghi e date, l'oggetto e alcuni risultati della sua ricerca al citato convegno della Galileiana, e già se ne poteva dedurre lo sforzo sostenuto per attingere tutte le possibili informazioni edite e inedite sul sito, sulle trasformazioni del territorio e poi via via sugli insediamenti minimi, generici o specifici, che daranno a poco a poco forma e nome alla villa, arrivando a definirsi, nel linguaggio evocativo e immaginificamente mitico del Cesarotti, "Selvaggiano".

Basterà scorrere l'indice per vedere lo snocciolarsi dei temi della ricerca: il luogo e la sua storia, Cesarotti e il suo rifugio, la "villanella modesta", le trasformazioni dopo Cesarotti: e con questo siamo appena a un terzo dell'impegno totale. Seguono tavole

CHIARA DONÀ

Selvaggiano



didattiche cronologiche dalla fine del '200 al 15 dicembre 2006 ("La famiglia Fabris vende la villa ad ANCI SA e al Comune di Selvazzano"), più di trecento pagine di "trascrizione dei documenti storici" citati e utilizzati nella prima parte (ma senza indicazione di criteri chiari o uniformi), una ricca bibliografia (documenti archivistici, testi manoscritti e a stampa) e un breve "indice dei nomi".

E qui viene spontanea qualche esplicita nota di metodo: l'indice tocca solo alcuni nomi di persone (non quindi i toponimi); sono esclusi purtroppo i nomi di interesse storico vista l'epoca, le relazioni e le sovrapposizioni di competenze tra editori, curatori, tipografi, traduttori e autori stessi.

A integrare e aggiornare la quantità di informazioni e, a testimonianza che la bibliografia cesarottiana è ancora in fase di censimento, si potevano già aggiungere titoli altrettanto recenti e specifici, come l'ampia visione complessiva di Valentina Gallo, o già noti agli specialisti, come il ricco e vivace epistolario riscoperto e commentato da Michela Fantato con il Rizzo Patarol, molto importante proprio sulla concezione e trasformazione del rifugio di Selvaggiano (*Parleremo allora di cose, di persone, di libri...*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2006), il contributo di Antonio Daniele in *Padua Felix*, Editrice Esedra, 2007 a cura di Odone Longo (poi arricchito nella relazione al convegno della Galileiana) e, sul territorio e sul fiume, il sontuoso volume a più mani, a cura di Claudio Grandis e Francesco Selmin, *Il Bacchiglione*, Cierre edizioni, Sommacampagna 2008.

Opera di grande impegno dunque, affrontata con coraggio di neofita, debitrice di

molti aiuti, citati certo nei "ringraziamenti" a pag. IV (la prof.ssa Elda Martellozzo e la dott.ssa Paola Benussi dell'Archivio di Stato di Venezia, il conte Lanfranco Secco Suardo di Lurano, la dott.ssa Francesca Fantini dell'Archivio di Stato di Padova, la prof.ssa Antonella Pietrogrogrande), ma sostenuta alla fine sola e tutta dalla volontà e dalla costanza dell'autrice che certamente contribuisce "ad illustrare un sito particolarmente prestigioso sotto il profilo storico e l'impegno per un accurato restauro".

Fine primario e raggiunto è aver dato quindi un volto chiaro all'insediamento e all'edificio, da annoverare tra le ville venete e storiche non tanto per la tipologia, ma per le intenzioni del fondatore e per le vicende che hanno caratterizzato "Selvaggiano".

Angelo Ferrarini

ZYRANNA ZATELI

UN'ARIA TUTTA SUA

traduz. it. di F. Molcho et alii, La Garangola, Padova, 2009, pp. 87.

Ci sono vocazioni alla scrittura che nascono e si sviluppano in claustrale solitudine, altre nel pieno e rumoroso turbinio della vita; qualcuna si manifesta e trae nutrimento dalla dimensione dell'andare. E questo il caso di Zyranna Zatele, voce inconfondibile nel panorama letterario della Grecia contemporanea, narratrice tradotta e amata in Europa, di cui si può leggere ora in italiano, oltre alle due opere maggiori, *Un'aria tutta sua* (*O dikòs tes aeris*, Salonico, ed. Ianòs, 2006), un racconto autobiografico che ripercorre alcuni momenti dell'infanzia e della prima giovinezza della scrittrice, segnati dal rapporto particolare, fatto di sogno, curiosità e desiderio, che lega la Zatele, bambina negli anni Cinquanta, alla città di Salonico. La metropoli greca, distante dal suo paese natale di Sochò «intorno ai cinquanta chilometri, che all'epoca significava un'ora e mezza di viaggio indimenticabile», è presente nella vita della scrittrice fin nei più lontani ricordi, e rimane nel tempo una presenza costante, che «da allora continua a riecheggiare nelle mie orecchie come qualcosa di mitico: un nome che incute timore». Il fascino della città nei discorsi quotidiani del piccolo mondo di Zyranna bambina si colora di sfumature vaghe e conturbanti, ben si-

gnificate dal nome con cui alla metropoli si allude, «Laggiù...», e attrae come una calamita la giovanissima e intraprendente viaggiatrice, ben decisa a sperimentare, esplorare, e quasi respirare quel fascino, quell'«aria tutta sua»: a Salonico, con la sua atmosferica percorsa da indefinite promesse, è possibile incontrare la pienezza della vita. Così la narrazione è scandita dai viaggi in autobus a Salonico, tragicomica epopea dell'autotrasporto raccontata con notevole verve comica, e le puntate nella «città proibita», fatte per accompagnare il padre nei suoi affari, quando ancora Zyranna è una bambina tenuta per mano, diventano nella prima adolescenza vere e proprie incursioni, qualche volta per andare a trovare i parenti, spesso invece rubate, di nascosto ai genitori, al quieto procedere della vita di provincia. La ragazzina investe nel biglietto dell'autobus le monetine dei suoi risparmi, si inventa nella giornata interstizi che sfuggono alla sorveglianza familiare (peraltro non troppo oppressiva), ed eccola per le vie della grande città, dove a volte è presa da uno spaesamento che le fa perdere la strada, ritrovandosi a vagare senza meta in preda al terrore d'essere scoperta, e spinta da ragioni incomprensibili a lei stessa. Infine, quando ormai l'irrequieta adolescente si è trasferita a Salonico per frequentarvi il liceo, la città diviene il luogo degli incontri, delle scoperte intellettuali, dei primi amori, e dell'apertura sul mondo, finché, sulle ali di un grande amore, Zyranna vuole spiccare il volo e andarsene in Germania. Non che il rapporto con Salonico si sia guastato, forse la città comincia ad andarle un po' stretta - come potrebbero suggerire le



ZYRANINA ZATELI
Un'aria tutta sua
novella

belle pagine in cui la scrittrice racconta delle sue continue cadute, del suo inciampare e urtare e farsi male dovunque, senza altro motivo che la passione d'amore, la «felicità da brividi» che la pervade, mista a mille angosce (tra le quali, un'inconfessata attrazione per un altro, un strano uomo fascino e complicato che lei chiama in segreto Abacuc), mentre sta progettando la grande fuga che la porterà tra le braccia del suo amore tedesco; ancora una volta, la vita della ragazza ormai ventenne è illuminata da un viaggio segreto, come erano segrete le fughe adolescenziali a Salonico. Fughe, poi, segrete per modo di dire, visto che: «*Pian piano tutti subodoravano i miei progetti segreti, e io che ancora li architettavo di nascosto a tutti...*». E appunto, la fuga viene sventata proprio nella notte fatale che precede la partenza; una notte, epicamente visitata da un sogno premonitore, popolato da simboliche tartarughe rosse. E tuttavia, in questa storia felice non c'è posto per il dolore e l'amarrezza: «*Ma sette giorni dopo partii, finalmente accadde, salutai la bella Salonico*»; e se ne va, verso il nuovo orizzonte, con la benedizione del padre, insieme a un rotolo di diecimila dracme. Ed è una illuminazione improvvisa del padre ad aprirle la via, espressa con la meravigliosa e penetrante semplicità di qualcuno che la conosce forse meglio di lei stessa: «*A che gioco stiamo giocando qui? A chi vogliamo impedire di partire! Lei è già partita*». Col fischio del treno, la novella si conclude sulla domanda emblematica «*Dove eravamo diretti?*».

Emblematica, perché in questa vicenda non ci sono certezze, tranne una: che la vita, ma ancor più la giovinezza, e la scrittura stessa, per Zyranna Zateli sono un andare alla scoperta di sé e del mondo. Non importa quanto minori o minimi siano gli eventi che emergono alla memoria: non si può dare racconto senza avventura, e avventuroso è il narratore, uno strano essere mobile e prensile, sospinto da un'incessante curiosità che si traduce in un heideggeriano «abbandono al mondo delle forme e dei fenomeni», confidente, passionale e soprattutto sensuale: la sensualità è la vera musa della Zateli, magica evocatrice di iridescenti sinestesie e di intensissimi affondi nella sostanza stessa del vivere, che è poi anche la sostanza del narrare, senza scissione alcuna. Per lei si è

parlato di «carisma mitopoietico», di «novella Alice», «Semiramide dell'affabulazione», una «Medusa» affascinante come l'*Odissea* e lussureggiante come le *Mille e una notte*. Tutto vero. E «un'aria tutta sua» finisce per essere l'unica definizione adatta a cogliere la misura narrativa dell'autrice, che anche in questa prova narrativa «minore» sfugge a ogni classificazione troppo rigorosa, e che riesce nell'impresa di fondere il percorso interiore della ricerca autobiografica con un genuino talento novelistico (non a caso, il sottotitolo recita *Novella*). La voce della memoria ripercorre con leggerezza vicende, figure, gesti e incidenti, fedele alle vicende del passato, ma anche curiosa e non di rado autoironica indagatrice di quella «se stessa» di allora, che per l'autrice è un oggetto di indagine non meno misterioso e appassionante del mondo che la circonda. Senza rimpianti, senza le lacerazioni e gli oscuri traumi inconfessabili, tanto cari alle convenzioni narrative un po' stanche di molta narrativa contemporanea, la Zateli coglie se stessa con il medesimo sguardo insieme partecipe e disinibito, con lo stesso *humour* per lo più sotterraneo, o qualche volta dispiegato a creare momenti di impareggiabile vena comica, con cui rievoca il microcosmo umano della sua vita passata. Su tutto, prevale proprio questa voce, assai vicina a una atemporale confessione (come nelle opere maggiori, anche qui è assente la Storia), e impegnata a scavare, senza averne l'aria, nei fondamenti di una vocazione alla scrittura che avvertiamo nitida e prepotente, e necessaria quanto il respiro. Arcaica e contemporanea, profondamente greca ed autenticamente europea, Zyranna Zateli anche in questo piccolo racconto si conferma un potente sciamano della letteratura.

Maria Luisa Gambato

ANTONIO DANIELE
LA GUERRA DI GADDA
Gasperi ed., Udine, 2009, pp.121

Trascorrere le vacanze nell'Altopiano di Asiago è stata una straordinaria occasione, per Antonio Daniele cattedratico di Storia della lingua italiana, di occuparsi della grande guerra, abbandonando Petrarca, Folengo, Ruzzante e Tasso, mirando invece la sua ricerca sul combattente Carlo



La guerra di Gadda
Antonio Daniele

Emilio Gadda, ufficiale degli alpini alle soglie della sua consacrazione di celebre scrittore.

Il copioso materiale diaristico, con intendimento storico e letterario in profondità consultato, con predominanza del «Giornale di guerra e di prigionia» ha inizio nel «Giornale di campagna» dell'agosto 1915, con modesto proposito, con note stese «... addirittura in buona copia, come viene viene, con quei mezzi lessigrafici grammaticali e stilistici che mi avvanzeranno dopo la sveglia antelucana, le istruzioni, le marce, i pasti copiosi, il vino e il caffè».

Ma ben presto lo spirito di osservazione si rivolgerà alle esperienze di vera guerra, alla impietosa critica dei superiori, in un succedersi di incontri che suscitano, in accordo con «l'aspetto irascibile della personalità di Gadda, tante sue sfuriate contro le negligenze della truppa, la scarsa competenza e avvedutezza dei comandanti, la non affidabilità dell'indole degli italiani in generale, ecc.».

Molto bene segnalate sono le varie fasi del percorso di guerra, sin del 1915 nella Val Canonica e Ponte di Legno.

L'Altopiano di Asiago è raggiunto proprio il giorno della ritirata degli austriaci dalla Strafexpedition (25 giugno 1916), ora al comando di un reparto di mitraglieri nelle postazioni di Magnaboschi e sul ciglio, in prossimità di Canove, dello strapiombo della Val d'Assa.

Il 1917 è trascorso, ormai nominato tenente, sul Cursò, nella Bainsizza e nell'Alto Isonzo sotto il Monte Nero, ove sarà catturato dagli austro-tedeschi ormai arrivati a Caporetto.

Gli ultimi capitoli («L'onta della prigionia», «Vita a Celle-Lager», «La via del ritorno») completano questi anni di straordinarie esperienze di vita militare.

In questo lungo percorso il recupero di numerosi e ben selezionati brani dei diari, con appropriato commento e non senza richiami alla successiva mutazione metodologica, consente all'autore di interpretare la personalità di Gadda sottoposta alle variabili influenze ambientali che incidono sulla formazione del carattere e nella figura di letterato, meglio evidente nel periodo di prigionia, quando gli capita di convivere con noti intellettuali come Bonaventura Tecchi e Ugo Betti.

Per ogni tratto di questa vita viene tracciato, in parallelo con le situazioni storiche, un percorso analitico filologico sulla rappresentazione formale dello scrittore, peraltro sottomesso a variabili umori e sentimenti: divagazioni, indulgenze (poche), requisitorie, rimproveri, autoanalisi, invettive, recriminazioni, con una somma di difetti dichiarati nel 1918 in un inclemente preciso ritratto di sé, che sono la eccessiva sensibilità e umanità (ma poi considerate un dono prezioso), la timidezza invincibile, inguaribile, una scarsa forza di volontà (ma tranne che nello studio, peraltro formidabile).

Per quanto si riferisce al contributo di Gadda alla conoscenza della Grande Guerra l'autore conclude: "Noi consideriamo il diario gaddiano il resoconto più attendibile della vita in guerra, fuori da ogni deriva verso l'esaltazione eroica come verso la ripulsa pregiudiziale nei confronti dell'intervento. Questo concetto dell'utilità "pratica" (proiettata nel futuro) della scrittura prima ancora che dell'utilità storica è ribadito varie volte dall'autore, per cui non possiamo escludere fin da qui delle motivazioni di carattere artistico, delle intenzionalità di rimaneggiamento e ripresa della materia in un domani già forse intravisto".

Giuliano Lenci

SANTE BORTOLAMI
EZZELINO III
DA ROMANO
Signore della Marca
tra impero e comuni
(1195-1259)

La Garangola, Padova 2009, ill., pp. 46.

Questo libro, smilzo per le consuetudini delle opere di ricerca storica, la cui pubblicazione è sostenuta dall'Assessorato alle Politiche Giovanili della Provincia di Pa-



dova e destinato pertanto a un lettore non specialistico, ha il pregio notevole di delineare, con la nettezza e il rigore caratteristici di uno studioso di vaglia come Santo Bortolami, la complessa e non lineare figura di Ezzelino III Da Romano, che, come si sa, una letteratura ampia e nel contempo prestigiosa ha relegato nel ruolo del tutto negativo di tiranno sanguinario e crudele quant'altri mai, diabolico quanto la sua nascita, secondo una leggenda diffusa dopo la sua morte. Bortolami, in modo chiaro e preciso, rimette in ordine i dati sulla vita e sulle scelte politiche e militari di Ezzelino sulla base di un'ampia bibliografia, utilizzata con rigore pur senza appesantire il testo con note, visto il pubblico cui lo scritto è destinato.

Lo studioso ripercorre le tappe della carriera politica del Da Romano in mezzo alle lotte tra comuni e signori feudali con le loro consorterie e alleanze personali in un'età in cui il potere imperiale cercava di imporre il proprio controllo soprattutto su un'area strategica come quella a nord del Po tra Veneto e Lombardia. In questo particolare contesto storico Ezzelino si dimostra un uomo particolarmente abile a destreggiarsi tra le rivalità dei vari potentati con una scaltrezza che gli permise di allargare sempre di più la sua influenza. Anche se inizialmente aveva militato sul fronte opposto, si legò all'imperatore Federico II non senza, però, dimostrare una certa intraprendenza personale, ma reciproci interessi personali mantennero sempre stretta la loro alleanza politica. E anche dopo la morte del grande imperatore svevo Ezzelino seppe perseguire con successo il proprio progetto fino alla catastrofe finale, determinata forse da una non realistica valutazione delle

proprie reali possibilità. Il bilancio che fa Santo Bortolami di questa esperienza politica è articolato: "Sotto ogni punto di vista oggi si ammette che Ezzelino fu personaggio di eccezionali qualità e di smisurate ambizioni e che la sua signoria fu fenomeno rilevante e complesso, il quale diede per la prima volta unità politica visibile al Veneto [...]. Ciò nondimeno è innegabile, specie dopo la morte di Federico II, la progressiva trasformazione del suo potere personale in un cupo e oppressivo regime".

Mirco Zago

ROBERTA LAMON LA CAPPELLA NODARI A PALAZZO MORONI

Comune di Padova, 2009, pp. 42.

La felice realizzazione di un restauro ha promosso questa pubblicazione sulle lunghe vicende della Cappella Nodari, una saletta all'interno del Palazzo Moroni attigua alla Sala consiliare, interamente affrescata sulla volta e sulle pareti, originariamente utilizzata dal collegio dei notai e dai vari podestà, fino al 1867 destinata alla Messa per gli impiegati comunali, e poi, fino a qualche anno fa, alla celebrazione dei matrimoni civili.

La chiesetta ebbe definitiva sistemazione nella metà del Cinquecento ed a quel tempo risalgono gli affreschi di cui rimane ancora incerta la datazione e discussa l'attribuzione, almeno in parte, nonostante la presenza, all'interno della Cappella, di diversi stemmi con le relative date.

Il recente restauro ha messo in evidenza l'intervento di tre o forse anche quattro mani di artisti.

Sicuramente identificata è



la pala che raffigura "La Vergine in trono con il Bambino e Santi", opera di Domenico Campagnolo (1500 - 1564), veneziano ma tedesco di origine, e che peraltro sarebbe l'autore, secondo Pier Luigi Fantelli, soltanto del lunettone.

Attribuito a Pietro Damini (1592-1631) di Castel Franco è il ciclo pittorico con gli episodi della vita di San Giovanni Battista, nel quale si risente il rapporto con Paolo Veronese nel "Battesimo di Cristo" e del Calviari nella "Decollazione del Battista".

Nella Cappella sono presenti i dipinti di un terzo pittore, Giuseppe Cherubini (1867-1960) di Ancona, che lavorò non solo per il restauro (pulitura e consolidamento dei dipinti) e per la decorazione del registro inferiore, ma anche con personali interventi nella "Danza di Salomè", ove la danzante protagonista si manifesta secondo lo stile "liberty" dell'epoca.

In questo libro di Roberta Lamon viene inoltre riferita la serie degli interventi dei restauratori dedicatisi nel corso degli anni a ripetuti rimaneggiamenti.

Il principale intervento risale al 1919 ad opera di Giuseppe Cherubini ma poi nel 1953 e nel 1964 Mario Botteri e il figlio Memi ebbero soltanto un incarico conservativo e di manutenzione.

Nel 1995 l'assessore Fantelli promosse l'iniziativa per un restauro urgente affidato ad Antonio Bigolin, dato il grave stato di degrado dei dipinti provocato dalle infiltrazioni d'acqua sulla volta e nelle pareti della Cappella, ove il diffuso sedimentarsi di polveri e nero fumo provocavano l'alterazione cromatica ed estetica dei dipinti.

Brevi cenni biografici sono dedicati ai pittori Domenico Campagnolo, Pietro Damini e Giuseppe Cherubini ed infine un breve saggio è rivolto alla corporazione dei Notai di cui si conserva lo statuto nella Biblioteca Civica di Padova, compilato nel 1414 dal notaio Siccò Polentone.

Il bellissimo codice ha nel frontespizio l'emblema della fraglia, lo scudo con il drago verde in campo rosso.

Fin dai primi tempi la corporazione dei notai ebbe una certa supremazia e migliori diritti rispetto alle altre, producendo alcune delle menti più brillanti dell'epoca medievale: i due grandi storici padovani, Rolandino e Albertino Mussato erano notai.

Giuliano Lenci

DAVIDE BANZATO
ANDREA BRIOSCO
DETTO IL RICCIO
Mito pagano e cristianesimo
nel Rinascimento.
Il candelabro pasquale
del Santo a Padova.

Skira, Milano, 2009 pp. 110
(Biblioteca d'arte, 24).

Andrea Briosco è uno di quei nomi di altissima scuola in cui ci si imbatte molto frequentemente sfogliando le guide e le monografie storico-artistiche sulla città. Scultore padovano del Quattro-Cinquecento – «il più grande maestro del Rinascimento nell'arte del piccolo bronzo» – il Riccio (così detto per la sua particolare, ondulata capigliatura) era stato allievo di Bartolomeo Bellano il quale, a sua volta, era stato un allievo di Donatello. Andrea Briosco realizzò diversi lavori per le chiese padovane di San Francesco, San Canziano e Sant'Antonio. Altre sue opere, di qualità eccelsa, si conservano a Verona, a Venezia, al museo civico di Padova, oltre che nei musei più prestigiosi del mondo come il Louvre di Parigi, il Victoria and Albert Museum di Londra, gli Staatliche Museen di Berlino, il Bargello a Firenze, la Frick Collection di New York, l'Ashmolean Museum di Oxford, la Walters Art Gallery di Baltimora.

Ma il suo capolavoro indiscusso si trova qui a Padova ed è l'imponente candelabro pasquale della basilica del Santo, collocato sul lato sinistro dell'altare di Donatello. Per la complessità della sua decorazione, e per i problemi legati alla sua interpretazione, Davide Banzato ha voluto riservare ad esso la parte più approfondita del volume. La fitta teoria di simboli e figure, che illustra la serie di nove livelli di cui è composto il favoloso e anche un po' enigmatico oggetto liturgico, viene attentamente studiata da Banzato e messa a confronto con probabili modelli ispiratori. Essa evidenzia una "commistione di scene cristologiche con figurazioni antiche" che si mostra coerente con la cultura umanistica preconciliare. Ideale classico e tradizione cristiana si uniscono e convivono in quest'opera a simboleggiare il percorso dell'anima. L'uso delle immagini, personalmente elaborate dal genio rinascimentale di Andrea Briosco, non appare mai casuale, ma diventa un mezzo per esprimere la volontà della committenza in un recupero dell'antichità pienamente armonico e sapientemente concorde con il sentimento religioso. Con que-

sto lavoro, che impegnò il Briosco per una decina d'anni, l'artista si meritò il soprannome trionfale di "Andrea del Candelabro" (oltre a quello, già menzionato, del Riccio) e giunse a toccare, senza alcun dubbio, "il punto più alto della sua parabola stilistica".

Paolo Maggiolo

IL SANTO.
Rivista francescana
di Storia Dottrina Arte

XLVIII, 2008, fasc. 3 e XLIX,
2009, fasc. 1.

L'ultimo fascicolo della rivista "Il Santo" propone una interessante ricerca di argomento padovano firmata da Giulia Foladore *Francesco il Vecchio da Carrara e una vasca all'ombra del Santo. "iussum fuit per officiales [...] hanc unam fieri"*. La ricercatrice studia una vasca (ora purtroppo ridotta in frammenti) che a una analisi approssimativa potrebbe sembrare un'urna funeraria, come farebbe sospettare il termine *urna* dell'iscrizione, mentre invece è proprio una vasca per la raccolta dell'acqua, in sostanza un abbeveratoio, fatta costruire da Francesco il Vecchio da Carrara, che probabilmente volle indicare il suo nome nell'iscrizione per dimostrare, anche attraverso un oggetto come questo, la sua preoccupazione per il buon governo della città. È possibile che, come altri tre esemplari ora ai Musei Civici degli Eremitani, provenisse dal castello padovano. Un altro abbeveratoio della stessa fattura si trova ora al Museo del Castello di Monselice.

Estremamente denso è il primo numero della nuova annata della rivista, che contiene gli interventi di un Seminario di Studio, tenutosi nel novembre del 2008 e organizzato dal Dipartimento di Filosofia della nostra Università, dall'Istituto Teologico S. Antonio Dottore, dalla Facoltà Teologica del Triveneto e dall'Istituto Superiore di Scienze Religiose, sulla figura di Giovanni Duns Scotus nel settimo centenario della morte. Il ricordo del grande filosofo è un atto dovuto perché, come dice Antonino Poppi nella sua presentazione, "i francescani del Santo si fecero completamente discepoli del magistero di Duns Scotus. Il seminario non solo ribadisce la grandezza del suo pensiero, ma ne rivendica anche l'attualità se "la sua grandiosa visione della storia della salvezza, con il suo dinamismo di perfezione e di consumazione nel Cristo omega, può essere il fondamento filosofico-teologico per elaborare

una mistica cosmica, un'ecologia planetaria e una teologia del futuro", delineando così un progetto spirituale di enorme portata. I saggi qui presentati sono quelli di Luca Parisoli, *Persona e società in Giovanni Duns Scotus*, di Orlando Todisco, *Dio uomo. La modernità antimoderna di Giovanni Duns Scotus*, di Edoardo Scognamiglio, *Originalità e fecondità della teologia di Giovanni Duns Scotus*, e infine di Francesco Bottin, *Tommaso d'Aquino, Duns Scotus e Edith Stein sulla individuazione*. Non è certamente questa la sede per una specifica ricostruzione e una discussione di questi interventi, tanto ricchi di dottrina quanto stimolanti per i continui confronti con problematiche attuali, declinate anche sul piano delle scelte politiche sui grandi temi d'oggi (il divario tra Nord e Sud del mondo, la fame e la guerra, il sottosviluppo e così via). Si può, però, almeno dire che gli studiosi insistono sulla forza del pensiero volontaristico di Duns Scotus, sulla sua affermazione della libertà umana e sulla logica ablativa che sta alla base anche della sua riflessione sociale che costituisce una rottura con la filosofia pratica antecedente e al tempo stesso è lontano dagli schemi della modernità.

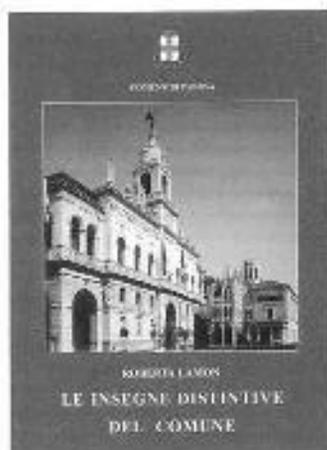
In questo stesso fascicolo XLIX vengono pubblicate una ricerca di Anna Comparini che riguarda uno dei luoghi artistici e culturali più importanti di Padova, l'altare donatellesco del Santo (*Una nuova ipotesi di ricostruzione dell'altare del Santo di Padova*) e una di Antonello Nave su *La statua di sant'Antonio per la facciata del Santo e lo scultore Augusto Felici*. La Comparini, dopo aver esaminato le proposte di ricostruzione dell'altare di Donatello da parte di Giuseppe Fiocco-Antonio Sartori, John White e di Andrea Calore, propone una nuova ricostruzione dell'altare del Santo che si basa su proporzioni di stampo albertiano. Antonello Nave si prefigge di dare notizie su Augusto Felici e sulla sua statua che si sarebbe dovuta collocare nella nicchia della facciata della basilica padovana e che ora si trova nel giardino della "Casa del Pellegrino".

Mirco Zago

ROBERTA LAMON
LE INSEGNE
DISTINTIVE
DEL COMUNE

Comune di Padova, 2009, pp. 27.

In un libretto illustrato si considerano i quattro simboli



del Comune di Padova: lo stemma, il gonfalone, la fascia tricolore del sindaco, il sigillo.

Ogni comune si identifica nel proprio stemma: quello di Padova è oggi costituito da uno scudo con una croce rossa su campo d'argento sormontato da una corona d'oro gemmata a otto fioroni di cui cinque visibili. I due ramoscelli di quercia e d'alloro intrecciati sotto lo scudo simboleggiano rispettivamente la forza e la gloria.

Si ritiene che lo scudo crociato risalga al XII secolo, ai tempi di Padova comunale, partecipante alla Lega Lombarda contro l'imperatore Federico Barbarossa.

Nei secoli successivi lo stemma subì alcune modifiche. Durante la Signoria dei Carraresi (1318-1405) fu accompagnato dal carro rosso. Sotto il dominio della Repubblica Veneta (1405-1797) venne sormontato dal leone. Nel periodo di soggezione austriaca fu aggiunta allo scudo, dopo il 1852, l'aquila bicipite, stemma degli Asburgo.

Durante il Regno d'Italia e nel periodo fascista lo stemma subì ricorrenti modifiche con l'aggiunta nel 1929 del fascio littorio, finché nello statuto comunale del 1991 venne deliberato l'attuale disegno.

Rievocando l'epoca romana, nello stemma di "Patavium" si innalzava un'aquila d'oro in campo rosso, mentre nei primi dell'era cristiana venne assunto come simbolo uno scudo rosso con un drago verde al centro: quel drago che si trova ancor oggi sopra il portale d'ingresso della sala consiliare a Palazzo Moroni, mentre sulla parete di fronte appare lo scudo crociato emblema della città.

Alle origini di "Patavium" si sostiene infine che nello stemma figurasse una scrofa in ricordo delle origini troiane di Antenore, che peraltro, secondo alcuni, avrebbe portato la propria insegna: tre gigli in campo azzurro.

Il gonfalone, originariamente

te insegna di combattimento, riportava il simbolo della croce rossa. Nel 1912 il Comune di Padova adottò l'antico vessillo, recuperato da Andrea Moschetti da una miniatura del XIV secolo e da dipinti posteriori, soprattutto relativi alla bandiera consegnata ai duecento padovani che presero parte alla vittoriosa battaglia di Lepanto.

Nel 1920 il gonfalone venne fregiato della "Croce di guerra" in riconoscimento, invero modesto e non certo adeguato alla partecipazione di Padova alla Grande Guerra e alle sofferenze dei suoi abitanti.

Con lo statuto comunale del 1991 il gonfalone ha abbandonato le decorazioni laterali e nelle quattro liste inferiori, ormai rappresentato da un drappo bianco al cui interno campeggia una croce rossa.

La fascia tricolore del Sindaco, indossata durante le cerimonie ufficiali e strettamente riservata per sua delega ad un assessore o a un consigliere comunale, è un simbolo finalizzato a rilevare la straordinaria posizione di primo cittadino, il rappresentante della comunità locale, con evidente richiamo, con i suoi tre colori, al principio costituzionale dell'unità e indivisibilità della Repubblica.

Il sigillo fu adottato dai comuni come segno diplomatico dopo la Pace di Costanza del 1183, quando fu riconosciuta la loro autonomia amministrativa e di governo.

In questo libretto di Roberta Lamon è affrontato anche lo sviluppo della produzione dei sigilli sin dal periodo medievale, con le varie tecniche artigianali in cera di vario tipo, in ceralacca, in carta.

E poi riprodotta la figurazione, attualmente conservata, di una sintesi visiva della città (un grande palazzo merlato e turrito di non sicura identificazione) e della città periferica: "Padua, Muson, Mons, Athes, Mare certos dant mihi fines", che precisa i confini del territorio: il fiume Muson, i monti, l'Adige e il mare.

Oggi il disegno dell'antico sigillo è riportato su medaglie ricordo, consegnate dal sindaco alle autorità in visita a Padova e ai cittadini che si sono particolarmente distinti in qualche attività: nello sport, nel lavoro, nella ricerca.

Giuliano Lenzi

ADRIANO SMONKER
IO, ZELINDA

Print House - Albignasego 2008, pp. 120.

Originale e molto piacevole questo nuovo libro di Adriano Smonker, concepito a guida

Adriano Smonker

Io, Zelinda

(Intervista e ricordi di una donna Padova del 1900)



d'intervista, per cui a raccontare i fatti è la stessa protagonista ovvero Zelinda, una donna del secolo passato (oggi quasi novantenne) forte e coraggiosa, che nella sua vita ha dovuto affrontare innumerevoli prove ed è riuscita a superarle sempre tutte al meglio grazie ad acuta singolare intelligenza e a ferma determinazione. Questo ancor quando la sua cultura scolastica, arrestatasi al primo ciclo di studi elementari, avesse avuto compimento solo in una ricerca e in una applicazione personali, nella continua aspirazione di un sapere erudizionale e di una conoscenza scientifica quanto più possibile completa.

Zelinda racconta in queste pagine le personali prodezze con garbo e discrezione, sorridendo ancor oggi per quanto ha dovuto affrontare in anni giovanili e per come è riuscita a superare sempre ogni ostacolo, ogni difficoltà della vita. Particolarità che rendono la narrazione accattivante e singolarmente piacevole, che portano il lettore a voler procedere nella lettura per conoscere le sempre nuove insospettite avventure riservate dalla sorte a questa ardentissima e intraprendente donna. Appassionante, in particolare, è la vicenda dell'amore suscitato per colui che diventerà più tardi l'uomo della sua vita, come è poi scorriente la storia delle sue emarginazioni, prima a Milano quindi in Argentina. E coinvolgenti sono pure le pagine in cui si parla della guerra secondo conflitto mondiale, dei bombardamenti, dei rastrellamenti, dei fascisti e di altri drammatici fatti storici, esposti tutti con il sapere dell'ingegnera, ma anche della saggia e portante della vita.

Smonker ha saputo dare veramente alla narrazione un taglio umano e ha saputo più ancora, con le proprie stimolanti provocazioni, ridurre

Zelinda ad esporre, oltre a fatti e ad avvenimenti di particolare valenza storica, sentimenti ed emozioni d'una persona fondamentalmente formata alla scuola della vita.

Paolo Tieto

LEONARDO MALATESTA
**IL FORTE DI CIMA
CAMPOLONGO**
Dal Risorgimento
alla Grande Guerra,
la storia di una
fortificazione italiana
di montagna dell'altopiano
di Asiago

Tip. Ed. Temi, 2009, pp.306

A settentrione della nostra pianura padana si erge una catena di montagne, teatro della Grande Guerra, memoria ancor sempre dominante di tanti sacrifici di una generazione di italiani, documentata dalle vestigia di tanti cimiteri militari e di enormi ossari, come quelli di Asiago e del Monte Grappa.

Ma il tempo ha lasciato anche sopravvivere i resti di specifiche grandiose opere militari, tra le quali una costellazione di fortificazioni che oggi rappresentano, seppure in parte demolite, un patrimonio di storia dell'architettura militare, a sua volta legata alle vicende delle varie fasi operative.

In questi ultimi anni è stata predisposta una legge per il loro restauro, con un fortunato esito per il forte italiano di Cima Campolongo, dominante le Val d'Asiago dal limite occidentale dell'altopiano di Asiago e, come in genere tutti i nostri forti, in posizione straordinariamente felice per ampiezza di osservazione e per intesse turistico di coloro che amano godere, seppur dopo modesta fatica, straordinari panorami.

È sorta di recente una produzione di libri che per ogni-

na di queste fortificazioni illustra i dati topografici, le modalità di costruzione, l'impiego nelle battaglie e il loro destino.

Questo libro di Leonardo Malatesta, già autore di saggi e monografie tra le quali "Il dramma di Forte Verena" e "La guerra dei forti", sviluppa altresì il procedere dei piani di guerra e della politica fortificatoria italiana dal 1866 allo scoppio della prima guerra mondiale, in particolare nei primi decenni del '900 quando allo Stato Maggiore è affidato il compito di istituire una cortina fortificata nell'arco di tutto il confine con l'Impero austro-ungarico, a sua volta partecipe, in contrapposizione, dello stesso obiettivo.

Una località, quella di Campolongo, tra le più note sentinelle del Regno, a quota 1720, che oggi dai più viene associata alla pista da sci.

In alcuni capitoli è poi considerata l'architettura militare italiana, le corsa agli armamenti, lo spionaggio, la precisa disposizione edilizia del forte di Campolongo, l'artiglieria italiana e l'armamento.

E da precisare che immediatamente all'inizio della guerra le fortificazioni permanenti italiane inserite lungo il confine austriaco del Cadore non ebbero alcuna utilizzazione per l'imprevisto arretramento strategico attuato dagli austriaci.

Nell'Altopiano di Asiago i forti italiani, dopo quello del Verena eliminato nei primi giorni di guerra, ebbero brevissima utilizzazione perché soggetti alle maggiori potenzialità dell'artiglieria avversaria, con strutture di copertura in calcestruzzo facilmente perforabili. Anche il forte di Campolongo venne pertanto smantellato dei suoi cannoni da 149 mm e infine occupato dagli austriaci durante la "spedizione punitiva" del 1916.

È questo un libro che affronta dunque diverse problematiche, tali da suscitare interesse conoscitivo in quel campo di archeologia militare legato alle nostre memorie nazionali.

Giuliano Lenzi



MORTISE D'ALTRI
TEMPI

Cinquant'anni di foto
1946-1990: persone, luoghi,
strade, ricordi

Mortise, Parrocchia della
Madonna della Salute, 2009;
il, pp. 48.

Catalogo della mostra omonima tenutasi dal 30 agosto al 20 settembre 2009 presso il

centro parrocchiale di Mortise, Franco De Checchi, Emilio Camporese e Giuliano Ghirardini si sono occupati delle ricerche iconografiche, dell'organizzazione della mostra e della stesura dei testi. Lo scopo della rassegna è stato quello di offrire una visuale delle trasformazioni subite dal territorio negli ultimi settantanni e di contribuire, con questa iniziativa, a mantenere viva la memoria del passato.

La sequenza di circa novanta immagini scelte per illustrare il catalogo (in mostra ne sono state utilizzate ben quattrocento, procurate dalle famiglie originarie del posto) si apre con una bella fotografia di Menotti Danesin dove appare il centro "storico" di Mortise com'era nel 1942, con l'oratorio settecentesco dell'Immacolata Concezione, la strada in terra battuta e le vecchie case circostanti tra le quali è riconoscibile il demolito Palazzo. Interessanti si rivelano anche i documenti che riguardano la vita religiosa (cerimonie, processioni, messe solenni), i momenti di svago, le manifestazioni sportive, le arti e i mestieri. Ma l'immagine più nostalgica, fra tutte, è forse quella che ritrae l'ultimo carrettiere di Mortise, il signor Giuseppe Paccagnella, intento a legare la sua cavalla al carro nel cortile della sua abitazione in via Bergamini. La foto è datata 1975 e segna il passaggio da una realtà ancora parzialmente rurale alla definitiva, inesorabile urbanizzazione.

Paolo Maggiolo

GIOVANNI LUGARESÌ GUI PER L'ITALIA

Ass. Naz. Combattenti e Reduci, Padova, 2009, pp. 111.

Luigi Gui, l'unico sopravvissuto dei Costituenti padovani, ha attraversato il Novecento distinguendosi per una costante partecipazione alla vita pubblica, dalla Resistenza alle più alte cariche ministeriali, tra i massimi rappresentanti del mondo cattolico, nella moderata sinistra democristiana.

Nella storia della prima Repubblica Italiana rimane senz'altro tra i protagonisti, in particolare per aver legato il suo nome alla istituzione della scuola media inferiore, strumento fondamentale per un'avanzata democrazia del ceto popolare.

L'onorevole Gui volle mantenere un costante rapporto con il territorio padovano assumendo per oltre trent'an-

ni, dal 1974 al 2007, la presidenza della Federazione Padovana dei Combattenti e Reduci, a questa dedicando un'attività determinante non solo nelle commemorazioni del patriottismo ma anche nella difesa della Costituzione e dell'identità nazionale in tempi notoriamente difficili.

Questo piccolo volume, a cura di Giovanni Lugaresi, vuole essere un "omaggio cartaceo" all'indomani del compimento dei 95 anni di Gui, ora presidente onorario della Federazione.

Premesse autorevoli testimonianze, sono raccolti alcuni tratti delle relazioni annuali pronunciate da Gui in occasione delle assemblee ordinarie della Federazione ed inoltre alcuni brani di interventi apparsi nella rivista "Per l'Italia".

L'interesse è rivolto alle più variate manifestazioni della vita cittadina: ad esempio quelle relative allo sport dei giovani, ritenuto indispensabile per sviluppare la possibilità fisiche nonché quelle morali.

Sin dal 1974 il programma del presidente si dichiara non limitato alle rivendicazioni materiali ma esteso ad un'azione associativa tale da assumere una incisiva posizione nei confronti dei gravi ed urgenti problemi di tutta la vita nazionale: "...Il nostro avvenire potrà essere prospero e sereno se sapremo compiere per intero il nostro dovere di cittadini".

Su questa linea si possono individuare i consensi, le critiche, le decise opposizioni che Luigi Gui pubblicamente dichiara per tutto quel lungo periodo di vita nazionale, con un puntuale richiamo agli eventi che via via hanno segnato gli ultimi decenni.

Già nella relazione annuale del 1977 il presidente anticipa la condizione sociale in quel momento aggravata: "...Siamo tutti consapevoli della crisi anzitutto morale che stia-

mo attraversando. Ci preoccupano i problemi politici, ci turbano le difficoltà finanziarie ed economiche, ma più ancora lo spirito di violenza che dilaga, la criminalità, la dispersione di tante preziose energie giovanili nella disperazione e nella dissipazione." Ed infine: "...Noi siamo dalla parte dell'Organizzazione universale dei popoli, dell'Unità Europea, della risoluzione pacifica delle controversie, del disarmo, della difesa di diritti dell'uomo in tutti gli Stati, contro tutti i totalitarismi oppressori, di qualunque colore essi siano".

Nelle successive relazioni si ritrovano eloquenti dichiarazioni contro gli armamenti nucleari, contro le divisioni tra i popoli, contro la criminalità organizzata.

Altro costante impegno è rivolto a contenere il danno di iniziative contrarie all'unità d'Italia, con netta ed efficace posizione, come nell'assemblea del 1998: "...Centinaia di migliaia di italiani di tutta Italia, dal Nord al Sud, caduti in guerra e nella tutela della nostra convivenza civile, hanno dato la vita per l'Italia all'insegna del tricolore e milioni di combattenti hanno offerto la loro vita e tutte le loro famiglie hanno vissuto dolori e ansie spesso mortali per la salvezza dell'Unità. Le offese pronunciate contro di loro a favore della secessione colpendo la bandiera, simbolo dell'unità della Patria, vanno respinte dal profondo dei nostri sentimenti come una vergogna inaccettabile mediante l'omaggio alla bandiera nazionale con il quale intendiamo appunto aprire questo nostro incontro".

Giuliano Lenzi

RICCARDO BROETTO BREVARIUM D'AMICIZIA più di 400 aforismi e pensieri sull'amicizia dall'Antico Testamento ad oggi

Helicon editrice, Arezzo 2009, 102 p.

A distanza di una decina d'anni dalla sua prima fatica letteraria (il breve romanzo *Ti sia lieve la terra*, edito nel 1998 da Monduzzi editore di Bologna) Riccardo Broetto, nato e residente a Montemerlo di Cervarese S. Croce, insegnante di materie storiche e letterarie all'Istituto tecnico "Ateestino" di Este, ha recentemente dato alle stampe un *Breviario d'amicizia* per le edizioni Helicon di Arezzo. Il volume raccoglie alcune cen-

tinaia di aforismi sul tema dell'amicizia, dall'Antico Testamento ai giorni nostri, spaziando tra innumerevoli autori tra i quali, per citarne solo alcuni: Aristotele, Cicerone, Seneca, sant'Ambrogio, santo Agostino, Michel Montaigne, Giacomo Leopardi, Mark Twain, Oscar Wilde, Marcel Proust, Cesare Pavese.

In queste pagine preziose per lo spirito il concetto di "amicizia" viene focalizzato e plasmato su ogni versante e da ogni posizione possibile: ne risulta un libro vivace e piacevole che, con naturalezza, riflette tempi e inclinazioni del pensiero, intonazioni rancorose e diplomatiche menzogne, licenze estetiche ed angolature etiche.

Alberto Espen



GIROLAMO MERCURIALE MEDICO, UMANISTA E BIBLIOFILO

Lo scorso 8 settembre presso l'Archivio Antico del Palazzo del Bo sono stati presentati, a cura del Centro per la Storia dell'Università degli Studi di Padova, due volumi riguardanti la figura di Girolamo Mercuriale (1530-1606), medico e umanista forlivese del Cinquecento.

Il primo volume, *Girolamo Mercuriale medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento* a cura di Alessandro Arcangeli e Vivian Nutton, Leo Olschki editore, consiste nella raccolta degli atti del convegno *Girolamo Mercuriale e lo spazio scientifico e culturale del Cinquecento* tenutosi a Forlì dall'8 all'11 novembre 2006. Il libro, che raccoglie i saggi dei maggiori esperti a livello mondiale, dipinge un ritratto policromo del medico forlivese senza mai trascurare il contesto storico-culturale in cui visse. Il secondo volume presentato è l'edizione critica, a cura di Vivian Nutton e Concetta Pennuto, sempre edito da Olschki, del *De arte gymnastica*, l'opera forse più nota di Mercuriale in cui viene esposta l'importanza dell'esercizio fisico per la salute dell'individuo.



Durante la presentazione dei due volumi, coordinata dal professor Gregorio Piaia, i relatori hanno colto l'occasione per approfondire alcune interessanti questioni inerenti alla personalità e all'attività di Mercuriale. La figura dell'erudito romagnolo, professore di medicina nello Studio di Padova dal 1569 al 1587, viene a collocarsi nel contesto europeo della rivoluzione scientifica. Il 1543 rappresenta un anno fondamentale per questo dirompente fenomeno culturale perché vide la pubblicazione di due libri tanto diversi quanto basilari per lo sviluppo del moderno pensiero scientifico. Il primo, il *De humani corporis fabrica*, è l'opera di Vesalio che aprì la strada della moderna anatomia e il secondo è il *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico in cui l'astronomo polacco espose la sua teoria eliocentrica. Queste opere non sono altro che aspetti diversi di uno stesso fenomeno culturale indirizzato verso la ricerca delle chiavi interpretative del grande libro della natura. In quest'ambito culturale i libri ebbero, come ha sottolineato nel suo intervento Maurizio Ripa Bonati, un ruolo sostanziale nel veicolare e diffondere le nuove idee della scienza. Alla luce di questa chiave di lettura si scopre come Mercuriale si fosse definito affetto da bibliomania nei suoi carteggi con Zwinger tanto da essere stato non solo un avido collezionista di libri ma anche curatore ed editore di Ippocrate e Galeno.

Il nome del Mercuriale è fortemente legato all'opera *De arte gymnastica* corredata, come è stato recentemente scoperto, dai disegni di Pirro Ligorio. Dalle pagine del testo traspare come la ginnastica e l'esercizio fisico fossero visti come mezzi per ristabilire e conservare la salute e l'integrità del corpo. Accanto al *De arte gymnastica*, che ancora oggi è ricordato in occasione dei giochi olimpici soprattutto in relazione alla correttezza nella pratica agonistica, suscita interesse negli storici il *Nomothelasmus*, un piccolo libricino di puericoltura. Quest'opera dalle dimensioni contenute ebbe alterna fortuna: la scelta tipografica di carta, caratteri e inchiostro fu particolarmente infelice, tanto che questo libro fu a lungo trascurato finché un bibliotecario lungimirante non ne rinvenne una copia e la conservò accuratamente. La lettura di questo trattato risulta importante perché Mercuriale propose una nuova figura nella



crescita e nell'educazione dei figli; il padre.

Come autore di libri Mercuriale ebbe rapporti con diversi torchi e stampatori. Durante il periodo patavino il medico forlivese strinse contatti con gli editori veneziani. A quel tempo Venezia deteneva le redini del mercato editoriale nel territorio della Repubblica. Fu una scelta di politica commerciale ben meditata e ponderata: Padova poteva pure avere lo Studio ma i più importanti tipografi erano veneziani. I rapporti di Mercuriale con Venezia tuttavia non furono solo commerciali. Come ha raccontato il professor Paolo Preto nel suo intervento, Mercuriale fu contattato dalla Serenissima poiché la città lagunare era stata colpita da un'epidemia di un morbo non ben identificato (1574-1575). Il medico forlivese godeva di ottima fama e, insieme al collega Girolamo Capodivacca, fu incaricato di dirimere la questione sull'infezione dilagante. Il sospetto della peste si fece sentire con sempre maggior insistenza parallelamente al numero sempre crescente di decessi. Alla fine i medici, sia per mancanza di prove determinanti, sia per loro errore, sia probabilmente per assecondare le esigenze economiche della Repubblica, stabilirono che non si trattava di peste e, di conseguenza, non vennero attuate le misure igienico-sanitarie previste in questi casi, con conseguenze assai tragiche. La mancata identificazione portò ad un numero molto maggiore di vittime e forse ci furono conseguenze per la carriera dello stesso Mercuriale. Dopo un periodo di insegnamento a Pisa infatti, Mercuriale fece richiesta al governo veneto di poter ritornare al Bo ma gli fu negato il consenso portando come giustificazione "le eccessive richieste e l'età avanzata" del medico. Probabilmente, esse-

ne il professor Preto, su questa decisione influì anche "l'errore della peste" commesso anni addietro. Nonostante questo, il Mercuriale rimane una interessante figura non solo nella storia della medicina ma, più in generale, nel panorama culturale patavino e europeo dell'epoca anche per gli interessi non esclusivamente medici. Egli infatti incarnò lo spirito di erudito eclettico tipico del Cinquecento.

Andrea Cozza

CIRCOLO STORICI PADOVANI "LUIGI ZANINELLO" Programma novembre 2009

Giovedì 5 novembre - visita guidata alla mostra *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*. Appuntamento nell'atrio di Palazzo Zabarella alle ore 15.00. Prenotazioni fino al 21 ottobre.

Sabato 7 novembre - ore 16.30, sala Anziani, Claudio Grandis, studioso di storia padovana e nostro socio onorario, terrà la conferenza: *Il Bacchiglione*, con videoproiezioni.

Martedì 10 novembre -

nona conferenza itinerante con Silvia Gulli nella Padova del '500: Scuola di San Rocco e Scoletta del Carmine. Prenotare entro il 4 novembre versando € 5,00, ingressi esclusi. Appuntamento alle ore 15.30 davanti alla Scuola di San Rocco (via S.ta Lucia).

Venerdì 13 novembre - ore 16.00 Chiesa di San Francesco Grande, via S. Francesco, S. Messa in memoria dei Soci defunti, al termine della quale Andrea Calore, socio cofondatore del Circolo, guiderà alla visita del quattrocentesco monumento.

Sabato 14 novembre - ore 16.30, sala Anziani, Luigi Vassio de Prosperi, storico e nostro socio onorario, terrà la conferenza: *La Repubblica romana del 1849 e la ritirata di Garibaldi verso Venezia*.

Sabato 21 novembre - ore 16.30, sala Anziani, Pietro Bolognesi, professore di Teologia Sistemica all'Istituto di Formazione Evangelica e Documentazione di Padova terrà la conferenza: *L'Ortodossia cristiana secondo Calvino, nel V centenario della nascita*.

Sabato 28 novembre - ore 16.30, sala Anziani, Leopoldo Ferri de Lazzari, ambasciatore a riposo, terrà la conferenza: *La plurisecolare storia locale*

MANIFESTAZIONI DELLA DANTE ALIGHIERI DI PADOVA

NOVEMBRE

Mercoledì 11 Novembre - ore 17.30 - Sala Anziani - Palazzo Moroni - Comune di Padova - Incontro con l'Autore. Italo Francesco Baldo presenta Nico Veladiano: "Solo il silenzio. La cultura nelle Valli di Vicenza".

Mercoledì 18 Novembre - ore 17.30 - Sala Paladini - Palazzo Moroni - Comune di Padova - Incontro con l'Autore. Luigi Perini presenta Alessandro Moro: "Una vita esagerata". Introduce Raffaella Bettiol

Mercoledì 25 Novembre - ore 17.30 - Aula Nievo - Palazzo del Bo - Università di Padova - "La Missione Cristiana Onlus per i ciechi nel mondo. Attività svolte e progetti di sviluppo". Conferenza del Prof. Mario Angi (Università di Padova). Presidente della C.B.M. ITALIA. Introduce Luisa Scimemi

DICEMBRE

Venerdì 11 Dicembre - ore 17.30 - Aula Nievo - Palazzo del Bo - Università di Padova - "Dante e il Diritto". Conferenza del Prof. Avv. Giuseppe Falotta (Università di Parma). Presenta il prof. Francesco Moschetti (Università di Padova). Introduce Giuseppe Ieri

Mercoledì 23 Dicembre - ore 20.00 - Cena di Natale per i Soci e gli Amici, nella sala del Circolo del Bridge di Villa Giusti alla Manina.

attraverso le vicende di una famiglia padovana.

Sede: Vicolo Pedrocchi, 11 - 35122 Padova - tel. 049 655719 - fax 049 8779198 e-mail: posta@circolostorici-padovani.191.it

I MERCOLEDÌ DELL'AICC

Aula Magna del Liceo Tito Livio di Padova - ore 17.00

28 ottobre: Silvia Cipriano - Lo scavo archeologico di via Montona: uno squarcio di storia della Padova antica.

11 novembre: Marco Rocco - Vittoria e propaganda.

25 novembre: Aldo Lucato - Umanità e modernità in Seneca.

9 dicembre: Carla Ravazolo - Thais, l'etera di Alessandro. Da Plutarco ai Manga.



MARCO STRANO Body and Soul

Galleria Samonà, 25 luglio - 6 settembre 2009.

La personale *Body and soul* di Marco Strano, che si è tenuta quest'estate in Galleria Samonà, rappresenta a tutti gli effetti una novità. Innanzitutto perché è un'occasione per la città di conoscere il lavoro dell'artista e poi perché arricchisce e completa gli ambiti in cui quest'ultimo si è finora espresso. Infatti Marco Strano, che nasce a Padova nel 1963, compie i suoi studi in città presso il Liceo artistico e si perfeziona all'Accademia di Belle Arti a Venezia, ha alle sue spalle già una significativa attività come scenografo per allestimenti in grandi teatri italiani e interna-



zionali e come sensibile e originale musicista jazz con una discografia già piuttosto ricca a partire dall'esordio nel 1984 in *Guest* dell'European Music Orchestra guidata da Claudio Fasoli, Kenny Wheeler e Aldo Romano assieme ad altri giovani promettenti tra cui Paolo Birro. Se dalla scenografia alla pittura il passo può essere abbastanza breve, invece dalla musica sembrerebbe assai più impegnativo. Ma questa mostra ci propone un pittore già maturo e dotato di un'impronta artistica tutta propria, quella che si può percepire, in un modo ovviamente diverso, anche nella sua musica. Non è allora per nulla una bizzarria il fatto che in occasione della mostra padovana sia anche stato presentato il disco *Jazz & Strings* edito dall'etichetta padovana Blue Serge, che si distingue, come è sua caratteristica, per il nitore del suono e la cura della registrazione. Opere pittoriche e disco sono due lavori diversi (accomunati, almeno, dal fatto che nella copertina e nel libretto del disco sono riprodotte alcuni quadri di Strano), ma che dialogano tra loro: linguaggi diversi, ma segni della stessa sensibilità artistica. Cercheremo anche noi allora di presentare quelle e questo assieme.

Incominciamo dalla mostra. Ciò che colpisce a un primo sguardo dei lavori di Strano è il loro rimanere ancora all'interno dell'ambito figurativo pur aggredendolo fino quasi a fargli perdere il suo significato più consolidato, quello di rappresentare la realtà sensibile. Infatti la sezione più ampia dei quadri, olii su legno di dimensioni piuttosto grandi, ha come soggetto la figura umana, in particolare il volto, ma una parte di essa viene deformata come se, per un errato processo di riflessione, essa perdesse la sua esatta consistenza e la sua riconoscibilità. È un processo che potrebbe rinviare per certi tratti alla pittura manieristica, di El Greco per esempio, con le sue figure dolorosamente allungate, per altri a quella dell'espressionismo tedesco e ancora a quella surrealista (si pensi agli orologi "liquidi" di Dalí). Un esempio significativo potrebbe essere un bel *Volto riflesso* (2007) in cui un volto sognante femminile, trattato con realismo, si riflette proiettando una immagine che si allunga sinuosamente con un effetto di forte straniamento. La pittura di Marco Strano mi pare scoprire in questo modo non solo il dato angosciante dell'esistenza umana, ma anche la sua radice irrazionale e buia, inspiegabile in termini

GALLERIA CAVOUR Piazza Cavour

SCULTURA FUTURISTA 1914-1944, OMAGGIO A MINO ROSSO

24 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010

Orario: dalle 10:00 alle 19:00 lunedì chiuso - Ingresso: intero euro 5,00, ridotto euro 3,00. - Info: 049 8204544-47 - Infocultura@comune.padova.it

ORATORIO DI SAN ROCCO Via Santa Lucia

DANIEL MAILLET

SCULTURA OLTRE LA FORMA, FUORI DAL TEMPO

30 ottobre - 1 dicembre 2009

Orario: 9:30 - 12:30/15:30 - 19:00 - Lunedì chiuso - Info: 049 8204544

PENSIERI PREZIOSI 5. UN AFFASCINANTE VIAGGIO NEL MONDO DEL GIOIELLO DELL'ARTE DEL RICICLO E DEL COLORE

19 dicembre 2009 - 28 febbraio 2010

Orario: 9:30/12:30 - 15:30/19:00, lunedì chiuso, ingresso libero
Info: 0498204539 - Infocultura@comune.padova.it

CENTRO CULTURALE ALTINATE Via Altinate 71

PONTEGGIANDO, MOSTRA DI ARCHITETTURA

31 ottobre - 13 dicembre 2009

Orario: 10:00 alle 19:00 lunedì chiuso, Ingresso libero - Info 0498204529

GALILEO E IL LIBRO DELL'UNIVERSO"

MOSTRA DI OREFICERIA

22 novembre - 13 dicembre 2009

Orario: 10:00-19:00, lunedì chiuso. Ingresso libero - Info:049 8206130

GALLERIA LA RINASCENTE P.zza Garibaldi

CARLA RIGATO, L'UNIVERSO E L'EMOZIONE

14 novembre 2009 - 9 gennaio 2010

Orario: 9:00-20:30, domenica 10:00-20:00, ingresso libero
Info 049 8204562

GALLERIA SAMONÀ Via Roma, 57

SAMUELA MALIZIA. THINK

12-29 novembre 2009

Orario:10:00-12:30 / 16:00-19:00 lunedì chiuso. Ingresso libero
Info: 0498204562

CENTRO NAZIONALE DI FOTOGRAFIA

MUSEO CIVICO Piazza del Santo

HANS STAKELBEEK "IN AFGHANISTAN"

28 novembre 2009 - 6 gennaio 2010

Orario: 10:00/13:00 - 16:00/19:00 - Chiuso: Lunedì; 25 e 26 dicembre 2009, 1 gennaio 2010 - Ingresso libero
Info: 049 8204518/4530 - e-mail: cnf@comune.padova.it

CENTRO CULTURALE ALTINATE Via Altinate 71

IMMAGINARE L'ARMENIA

ANTONELLA MONZONI "FERITA ARMENA"

1 novembre - 13 dicembre 2009

Orario: da martedì a domenica 10:00 - 19:00 - Chiuso: Lunedì

Ingresso libero

Info: 049 8204518/4530 - e-mail: cnf@comune.padova.it

INCONTRI

venerdì 13 novembre ore 21:00 - "Non arano ha la mente tua", 2007-2008 - regia di Serge Avedikian; (prima visione in lingua francese) presenta Antonio Arslan e Siro Luginbühl

mercoledì 25 novembre ore 21:00 - "Sans retour possible", 2006 - regia di Serge Avedikian e Jacques Kebadian (prima visione in lingua francese) presenta Siro Luginbühl

sabato 28 novembre ore 18:00 - Spettacolo dei figuranti di "Terepia - Teatro di figura" e la "Casa di Cristallo" presentano: Nel Paese Perduto. La civiltà armena nei versi di Daniel Varujan e Antonio Arslan. Musica: "Armenian Duduk Fiddlers" di Claudio Fanton eseguita da Pietro e Claudio Fanton

GALLERIA SOTTOPASSO DELLA STUA

LA FOTOGRAFIA IN CITTA' Carnignato, Dal Molin, Desidera, Franco, Lotto, Muraro, Scordo, Verardo

4 dicembre 2009 - 23 gennaio 2010

Orario: da domenica a venerdì 15:00 - 19:00, sabato 10:00 /13:00 - 15:00/19:00 - Aperto 25 e 26 dicembre 2009, 1 gennaio 2010 con orari 15:00 - 19:00 - Ingresso: libero

Info: 049 8204518/4530 - e-mail: cnf@comune.padova.it

"normali". Questo processo di distorsione, però, raramente produce forme del tutto mostruose, che si raggiungono forse solo con un'opera come *Red face* (2006); talora le immagini vibrano di una forte intensità patetica e sanno commuovere come la delicata, e pur tuttavia non pacifica, *Emerione* (2007), che ha la partecipazione di una Pietà e che non a caso ricorda, per la postura delle due figure, la *Pietà* viennese di Oskar Kokoschka. Altri quadri di Strano inseriscono corpi barocchi in contesti contemporanei creando, anche qui, una lacerazione della normalità. Interessante è la serie de "I cassetti della memoria" (che rinviano, credo, alla psicanalisi freudiana e, ancora una volta, a Dalí): piccole scatole lignee dai bordi bassi accostate le une alle altre con il fondo dipinto: vogliono essere scomparsi di una memoria inconscia e assomigliano quasi a polittici medievali. Tra queste opere, d'altro canto, c'è una *Crocefissione*, ma Cristo è vestito come un moderno borghese in giacca e cravatta e i santi che lo contornano hanno i volti così deformati da essere irricognoscibili e c'è addirittura un simbolo non cristiano. Ciò che unisce questi esiti diversi è il colore, forte e immediato e nello stesso tempo dato con pennellate precise, che diventa la cifra profonda della pittura di Strano.

Se la sua pittura, dunque, è legata alla distorsione e allo straniamento espressionista, la musica di Strano di *Jazz & Strings* è, invece, di una compostezza quasi classica.

Il sax di Strano è accompagnato da un gruppo tipicamente jazzistico e da un quartetto d'archi che si fondono con grande fluidità ed eleganza, ma che nel contempo, all'interno di frasi sempre composte, creano una sonorità originale e intensa, uscendo talora dagli schemi più strettamente jazzistici come in *Ojos de perro azul* o nella dolente e malinconica *Bicio*, dedicato alla memoria del sassofonista Maurizio Caldura. Fra i pezzi c'è anche il posto per un rapido schizzo, *From my window*, un assolo di Marco Strano dal sapore impressionistico: la voce dello strumento di Strano sembra quasi alludere a qualcosa che c'è al di là di quella finestra del titolo e che la musica evoca. Qui, forse, nel rapporto tra detto e non detto, tra interno e esterno è possibile trovare il legame profondo della musica di Strano con la sua pittura.

Mirco Zago

QUELL'INSTABILE OGGETTO DEL DESIDERIO

L'immaginario del seno femminile nella fotografia d'autore

Centro Culturale Alinate San Gaetano Padova 23 settembre-25 ottobre 2009

È un omaggio alla donna, dice l'oncologo Umberto Veronesi, a proposito della mostra padovana curata da Alfonso Pluchinotta, senologo, chirurgo, ma anche poeta.

Ci lavorava da molto tempo, dal 1997. E questa mostra che si è aperta il 23 settembre al Centro Culturale San Gaetano, è un successo personale del curatore. Le fotografie esposte sono un invito, non tanto nascosto, a utilizzare l'arte per far sì che le donne, se ancora non l'hanno capito, devono "volersi bene". La prevenzione, le indagini, il valore che il seno ha, e quindi la salute di quell'oggetto del desiderio.

Che non è solo tale, ma è frutto anche di un blocco mentale, di una cosa ancora proibita. La rassegna è una raccolta di opere eccezionali. Foto dell'archivio fotografico dei fratelli Alinari, di musei e di gallerie. Una mostra, dunque, di fotografie d'autore, e la conferma che le donne vedono se stesse in maniera differente da come le vedono gli uomini. Utilizzare le fotografie delle fotografie, che non sono molte, è un modo per avere la conferma di quanto detto. Ma per la verità anche i fotografi riescono a rendere questo "oggetto", al quale più di tanto non serve dare importanza, surreale e, in alcuni casi, spiritoso e ironico.

Le opere sono rigorosamente in bianco e nero, suggestive nella maggior parte, tranne una bellissima "Marilyn" a colori, di Bert Stern, che la ritrae con un sorriso dolce, mentre si copre il seno con rose di tessuto. Affrontare l'argomento e collocare il seno metaforicamente tra le mani dei fotografi, non è facile.

Artiste, dunque, come Rosalind Salomon, che ci racconta come il latte diventa forza per far rinascere, mentre Matuskus ritrae l'ombra di una mano che copre il seno assente di una donna che il cancro ha impietosamente colpito. Ancora un'altra fotografa, Marta Maria Perez Bravo che ci propone una donna col volto coperto, ma che mostra un torace con i seni emblematicamente ricoperti di spine.

A fronte delle poche fotografie citate, non possiamo dimenticare le fotografie di Mario Giacomelli che ci offre un emozionante *Ritratto di un sogno*, e Bill Brandt che ci propone lo studio di un nudo, dove il



seno, soggetto principale, è contenuto dalle braccia conserte. Masao Yamamoto che, nato

pittore, fa della fotografia un connubio tra foto e arte pittorica, ci mostra una mano maschile che si appoggia sul seno destro con in mano un fiore. Jan Saudek ci propone un richiamo sull'importanza dell'allattamento: una mano preme sul seno, affinché il latte sgorgi copioso. E per continuare sull'argomento succitato, anche la foto di Leo Matiz ci ricorda come il latte sia a volte il primo e il solo alimento dei poveri di ogni luogo. Qui un bambino, già grandicello, è addormentato sul seno della madre.

Il lungo cammino meditato tra le opere della mostra, che non tutte era possibile citare, lo concluderemo con la foto dell'Anonimo che ci consegna un

nudo sdraiato sul letto, con un seno a disposizione di uno scorpione, che minaccioso, si avvicina. È il male che tenta di colpire, ma vi è anche la possibilità di salvarsi, se si fa in tempo.

Gabriella Villani



IL PONTICELLO

Etimologicamente "riviera", dal francese antico "riviere", significa "terreno in pendio lungo un fiume". Nulla vieta che si possa così definire le strade che corre costeggiando una riva marina o piuttosto che costeggia un fiume o un canale; il presupposto è che a fianco della strada scorra dell'acqua. E così era infatti in centro a Padova, fino agli inizi degli anni sessanta: un canale e una lunga riviera, riviera Ruzante, riviera Tito Livio... con tutti i suoi ponti, Torricelle, S. Lorenzo, Alinate... per non dire che dei più importanti. Oggi il canale non esiste più e della riviera è rimasto solo il nome.

Uno dei ponticelli più frequentati dai ragazzi che andavano al liceo Tito Livio era quello in ferro che attraversava il corso d'acqua proprio all'altezza della scuola, a ridosso della Banca d'Italia. In una mattina del gelido inverno dell'immediato dopoguerra quel ponticello era attraversato da una ragazza dagli occhi color perla. Mi affrettai, allungando il passo, per salutarla e guardarla in viso sì da ricrearmi per il resto della giornata scolastica, ma il ghiaccio mi tradì e finii ai suoi piedi come un sacco vuoto. Mi guardò

senza nulla dire e mi lasciò - senza neppure dirmi ciao - nella mia vergogna.

UNA STORIA DI OGGI

A pensarci un momento vien da credere che i cicli vichiani si possano riferire non solo alla storia, ma anche al progresso (che in fondo fa parte della storia - o viceversa). Lo possiamo vedere sulle nostre strade (e non è un modo di dire), trasformate di continuo da illuminati urbanisti e ambientalisti. Un esempio? Mezzi di trasporto: un tempo c'era la via d'acqua, con barche e barconi; il progresso ha sepolto i canali che scorrevano in città per far correre le auto. Poi ci si è accorti che le auto rovinano la salute e allora, se non possiamo far tornare le barche, facciamo tornare i pedoni. Il tram a cavalli è superato? Facciamo il tram su rotaie: progresso; il tram è superato? Vengano le filovie (o filobus): progresso; le filovie con i loro cavi aerei danno fastidio? Mettiamo al loro posto gli autobus: progresso; gli autobus inquinano? Sostituiamoli con un tram con rotaie e cavi aerei: progresso? Sì, creando un neologismo: metrobus. Torneremo al cavallo? Chissà cosa ci riserva il progresso futuro!?

1. The first part of the book is devoted to a general introduction to the history of the book, its development and its present position. It is followed by a chapter on the history of the book in the Middle Ages, and a chapter on the history of the book in the modern period. The book is divided into two parts, the first part dealing with the history of the book in the Middle Ages, and the second part dealing with the history of the book in the modern period.

