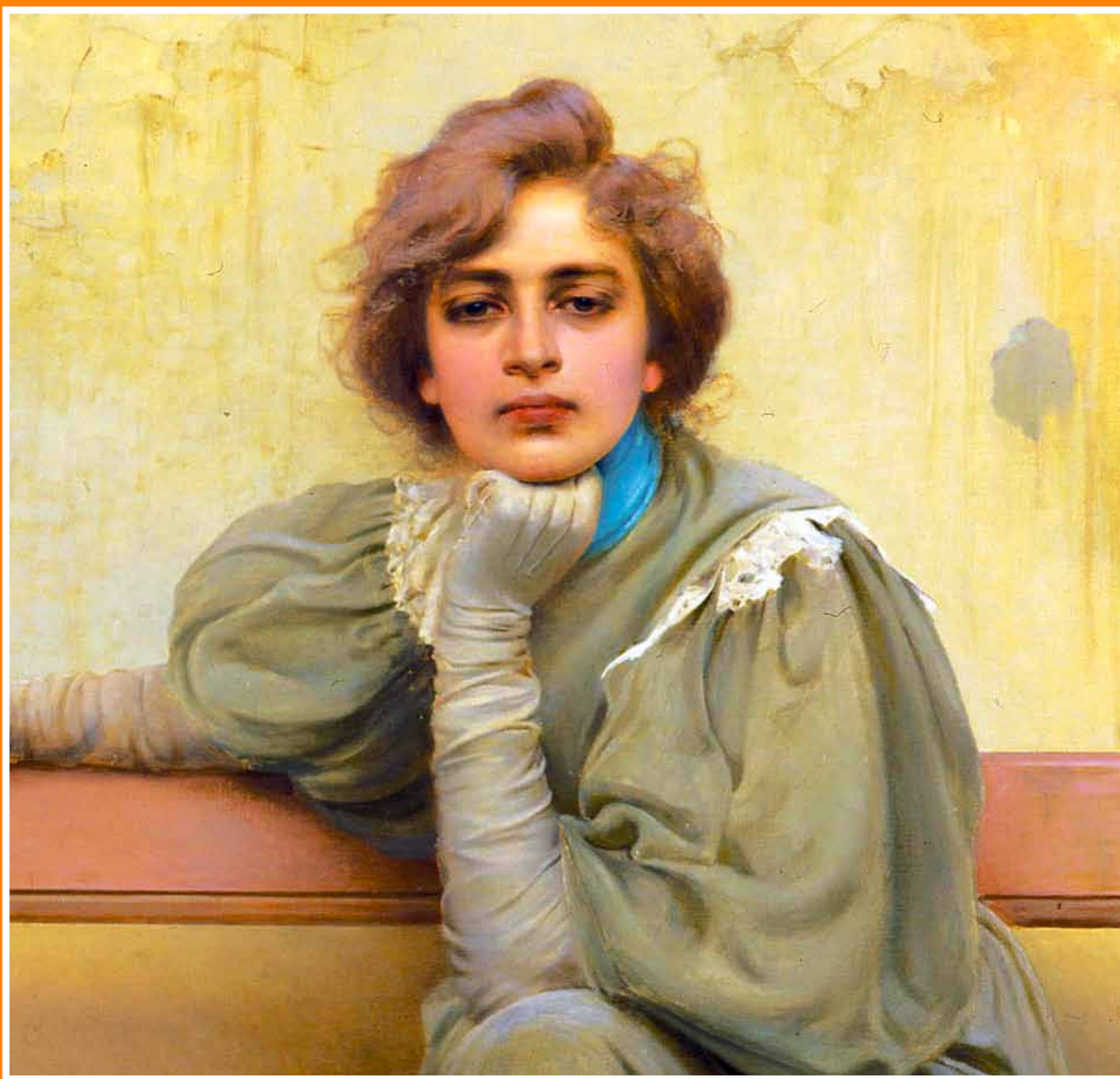


PADOVA

è il suo territorio



“Taxe Perdue” - Tassa Riscossa - Padova C.M.E. Poste Italiane s.p.a. - Sped. in A.P. - D.L. 355/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1 - DCB Padova
In caso di mancato recapito, rinviare all'Ufficio Postale di Padova C.M.P. - detentore del conto, per la restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa.
Abbonamento annuo: Italia € 30,00 - Estero € 60,00 - Fascicolo separato € 6,00

ANNO XXIX

171

OTTOBRE 2014

rivista di storia arte cultura

**Da più di 500 anni
sosteniamo la cultura.**

Da sempre Banca Monte dei Paschi di Siena è vicina all'arte, alla cultura e alla musica contribuendo a salvaguardare e tramandare grandi capolavori, patrimonio inestimabile di tutta l'umanità.



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

www.mps.it

Belvest
MADE IN ITALY

Cambio di stagione. Primavera Estate 2014.

PUOI FARE TUTTO

DA SOLA. O PUOI FARE

VIAGGIA CON ME.



CASSA DI RISPARMIO
DEL VENETO

VIAGGIACONME

La polizza auto che ti assiste alla guida 24 ore su 24.

ViaggiaConMe è più di una semplice polizza auto perché ti offre ViaggiaConMe Box, un dispositivo satellitare che, in caso di guasto o incidente, ti mette in contatto con i soccorsi 24 ore su 24 e agevola la ricostruzione della dinamica dell'incidente. E con l'acquisto della copertura Assistenza, il Soccorso Stradale è sempre compreso.

Informati nelle Filiali di Banca CR Veneto.

Banca del gruppo **INTESA  SANPAOLO**

Messaggio Pubblicitario con finalità promozionale. ViaggiaConMe è una polizza di Intesa Sanpaolo Assicura S.p.A. che prevede l'installazione in auto di un dispositivo elettronico satellitare. Prima della sottoscrizione leggere il Fascicolo Informativo disponibile presso le Filiali di Banca CR Veneto e sul sito intesasnpaoloassicura.com.



**INTESA SANPAOLO
ASSICURA**

PADOVA

e il suo territorio

5

Editoriale

6

La “Palazzina Molin” di Borgo Santa Croce

Andrea Calore

12

Corcos. I sogni della Belle Époque

Silvia Gullì

16

Palazzo Tondello: un’antica dimora nella terra dei Da Carrara

Nicola Badan e Daniela Omenetto

23

Filippo Mocenigo da Nicosia ai Colli Euganei

Vincenzo Vozza

28

Onofrio Gabrieli a Padova

Ranieri Melardi

34

Una disposizione “orchestrale” del secolo XIX nella Basilica del Santo

Alberto Fanton

39

La “Premiata fabbrica di birra Maura”

Gian Luigi Burlini

44

Due tele di Pietro Brombin al Leon Bianco

Paolo Franceschetti

47

Rubriche

53

Ricordando Bino Rebellato

Carlo Manfio

55

Ricordo di Guglielmo Monti

Enzo Siviero

PADOVA

e il suo territorio

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

Presidente: Vincenzo de' Stefani

Vice Presidente: Giorgio Ronconi

Consiglieri: Salvatore La Rosa, Oddone Longo, Mirco Zago

Direzione: Giorgio Ronconi, Oddone Longo

Direttore responsabile: Giorgio Ronconi

e-mail: ronconi.giorgio@gmail.com

Redazione: Gianni Callegaro, Mariarosa Davi, Roberta Lamon, Paolo Maggiolo,
Paolo Pavan, Elisabetta Saccomani, Luisa Scimemi di San Bonifacio, Mirco Zago

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Realizzazione grafica

Gianni Callegaro

Sede Associazione e Redazione Rivista

Via Arco Valaresso, 32 - 35141 Padova - Tel. 049 664162

e-mail: padovaeilsuoterritorio@gmail.com

www.padovaeilsuoterritorio.it

c.f.: 92080140285

Consulenza culturale

Antonia Arslan, Virginia Baradel, Andrea Calore, Pietro Casetta, Francesco e Matteo Danesin,
Pierluigi Fantelli, Francesca Fantini D'Onofrio, Sergia Jessi Ferro, Elio Franzin, Donato Gallo,
Claudio Grandis, Giuseppe Iori, Salvatore La Rosa, Vincenzo Mancini, Maristella Mazzocca,
Luciano Morbiato, Gilberto Muraro, Antonella Pietrogrande, Giuliano Pisani, Gianni Sandon,
Francesca Maria Tedeschi, Paolo Tieto, Rosa Ugento, Roberto Valandro,
Maria Teresa Vendemiati, Francesca Veronese, 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 (Gruppo Monte dei Paschi di Siena), Comune di Padova,
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo,
Regione del Veneto, Unindustria Padova

Associazioni culturali sostenitrici

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

Amministrazione e Stampa

Tipografia Veneta s.n.c. - Via E. Dalla Costa, 6 - 35129 Padova

Tel. 049 87 00 757 - Fax 049 87 01 628

e-mail: info@tipografiaveneta.it - info@garangola.it

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

Abbonamento anno 2015: Italia € 30,00 - Estero € 60,00

Fascicolo separato: € 6,00 - Arretrato € 10,00

c/c p. 1965001 «Tipografia Veneta s.n.c.» - 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 proposti per la stampa; eventuali riproduzioni anche parziali da altre pubblicazioni devono portare l'esatta indicazione della fonte. I manoscritti, le foto ed i disegni, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

In copertina: Vittorio Corcos, *Sogni* (part.). Dipinto esposto nella mostra in corso a Palazzo Zabarella.



Nell'editoriale del penultimo fascicolo, dedicato in parte alla mostra di Renzo Piano, abbiamo ricordato il contributo della fondazione 'Barbara Cappochin' alla promozione della cultura per la ricaduta in sede locale delle sue iniziative nel campo dell'architettura. In questo numero ci piace menzionare un'altra istituzione privata, la fondazione Bano. Ce ne dà l'occasione l'apertura della mostra dedicata a "Corcos. I sogni della Belle Époque" nelle sale di Palazzo Zabarella, a cui si richiama nell'interno l'articolo di Silvia Gulli.

Palazzo Zabarella, all'incrocio della via omonima con via S. Francesco, è uno degli edifici padovani più ricchi di storia. Lo contraddistingue la torre medievale, rimasta con poche altre a ricordare un'età di lotte, ma anche di floridezza e di splendore. I rimaneggiamenti successivi gli conferirono un aspetto più rinascimentale che conserva tuttora, nonostante l'interno presenti soluzioni neoclassiche realizzate nell'Ottocento e completate nel Novecento con la creazione dell'ampio emiciclo, in origine a due piani, che si affaccia sull'atrio colonnato e sullo scalone, in una successione spaziale di solenne e raffinata classicità.

Dismessa la destinazione novecentesca a sede di una banca, nel primo dopoguerra, di un circolo privato (il Casino Pedrocchi) nel secondo dopoguerra, e di altre attività commerciali, venne acquistato verso la metà degli anni Ottanta dall'imprenditore padovano Federico Bano con l'obiettivo di trasformarlo in un centro culturale polivalente, sull'esempio di altre istituzioni che in quegli anni si andavano affermando anche in Italia. Al momento dell'acquisto il Palazzo, alquanto fatiscente, sembrava aver quasi perso ogni traccia della sua memoria storica. Nulla restava di quel prestigioso ciclo di affreschi cinquecenteschi di Gualtieri e del Campagnola che raffiguravano i padovani illustri con "le più belle historie dei tempi antichi di Padova" (il pensiero corre all'attuale Sala dei Giganti), che attirava visitatori anche stranieri: la famosa "Aula Zabarella". La struttura del complesso si era tuttavia conservata, tanto da sembrare pienamente adatta ad ospitare un sistema multifunzionale dedicato all'arte e alla cultura.

Dopo quasi dieci anni di scavi archeologici (con recuperi risalenti all'epoca romana) e di accurati restauri, grazie all'opera dell'omonima Fondazione, il palazzo fu riaperto alla città per diventare uno spazio espositivo destinato ad eventi culturali e a mostre di respiro internazionale, capaci di richiamare nuovamente un pubblico colto, attratto non più dagli affreschi dell'Aula Zabarella, ma da mostre antologiche di famosi pittori del passato.

L'ininterrotto succedersi di queste iniziative dal 1997 ad oggi, sostenute anche dalla collaborazione di enti pubblici e di altre istituzioni d'arte e cultura, è una conferma della validità del progetto, che oltre a valorizzare il nostro territorio e la sua storia, riesce ad offrire nuove opportunità di lavoro e nuove possibilità di formazione per i giovani.

g.r.

La “Palazzina Molin” di Borgo Santa Croce

di
Andrea Calore

Nuovi argomenti a sostegno della attribuzione all'architetto Andrea Da Valle, della costruzione – per i Canonici Regolari di San Daniele in Monte – della loro (finora sconosciuta) “procuratoria” a Padova.

Sulla storia della Palazzina Molin di Corso Vittorio Emauele II (ex Borgo S. Croce), al n. 140 (fig. 1), che ha “sempre rappresentato un enigma se non addirittura uno dei problemi filologici ed attributivi più difficili che lo studio dell’architettura civile padovana del Rinascimento obbliga ad affrontare”¹, si sono cimentati con grande impegno e competenza molti esimi studiosi².

Orbene, per fare chiarezza sembra opportuno a chi scrive iniziare la storia di questo notevole seppur piccolo fabbricato partendo da due centri del territorio padovano e cioè dalle località di Candiana e di Pontecasale.

A Candiana almeno dal 1097 esisteva il monastero cluniacense di S. Michele Arcangelo, che nel 1409 il papa Gregorio IX passò in commenda; ma nel 1462 l’abate Tommaso Gradenigo ottenne da papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) il permesso di cederlo ai Canonici Regolari di S. Salvatore³, che provenivano da Bologna⁴ ed erano chiamati “Renani”⁵.

Contemporaneamente anche la vicina chiesa di Pontecasale, dedicata a S. Leonardo di Limoges, passò sotto il patronato dei suddetti Canonici Regolari seguendo in gran parte le vicende fino al 31 luglio 1783, allorché il Monastero di Candiana fu soppresso per ordine del Senato Veneto⁶.

Va ricordato a questo punto che nel 1460 Pio II, nell’attuare il riordino religioso dei monasteri siti nel territorio del basso padovano, era intervenuto pure nel monastero di S. Daniele in Monte, situato nei Colli Euganei nei pressi di Monteortone (fig. 2), fondato alla fine del Duecento dalla famiglia Montagnon, sostituendo i monaci benedettini, anche a causa di divisioni inter-

ne dovute alla scorretta amministrazione⁷. Così i Canonici Regolari di S. Salvatore, ma provenienti da Venezia, che restarono comunque indipendenti (ma da ritenersi solidali) da quelli del potente monastero di Candiana, iniziarono subito ad apportare “notevoli ristrutturazioni ed abbellimenti al complesso monastico”⁸; fra l’altro pensarono pure di costruire una “procuratoria” nella città di Padova, a Santa Croce, ove già disponevano di un “loco” adatto (come verosimilmente era stato previsto decenni prima dall’integerrimo abate benedettino Smeraldo da Rustega)⁹. Tutto ciò perché un certo numero di loro potesse sbrigare quivi ogni affare temporale riguardante lo stesso cenobio euganeo e all’occorrenza per ospitare degnamente i superiori.

Tale decisione non era nuova a Padova: era già avvenuta, seppur in maniera più ampia, nel secolo XII ad opera dei monaci benedettini di Praglia che la realizzarono in una comoda zona centrale della città (quartiere di S. Urbano)¹⁰.

Riprendendo a parlare della cinquecentesca “Palazzina Molin” (fig. 4), va detto che la posizione topografica (fig. 3 “A”) primitiva coincide esattamente con quella attuale, e non va ricercata in altro posto.

Difatti due documenti, fra vari altri conservati nell’Archivio di Stato di Padova, sono molto chiari sull’argomento: per primo quello risalente al marzo del 1569¹¹, che riporta la dichiarazione di Antonio e Francesco Bettini, venditori a Lodovico Priuli, figlio del doge Girolamo, di una casa (su zona “B”, fig. 3) ove sorse parte del suo palazzo-collegio iniziato nel 1568¹² (ora “Collegio Teresianum” sito in Corso Vittorio Emanuele II, 126). Dal medesimo documento si apprende appunto che tale casa confinava “davanti la via

comuna, da diedro li mag. de cha Leze¹³, da una parte li Rev. Padri de S. Daniele in Monte...". Nel secondo documento, risalente alla fine del 1564, si dichiara quanto segue: "Monasterio possiede fra gli infra-scritti beni, come appar per sua polizza per il Rev. Cornelio di Gagliardi, in sua coscienza, allo 12 dicembre 1564: Beni del Mon. di S. Daniele in Monte (...) che fano con la Città, et prima una casa in c. S. Croce (zona lett. "A", fig. 3) in Padoa con orto confina (fig. 3, lett. "C") il mag. m. Daniele Foscarini, m. Julio telariol, et la via comuna, la qual se soleva afitar ma ora se tien per proprio uso..."¹⁴.

Per por fine a qualsiasi titubanza sulla posizione a Santa Croce della palazzina dei Canonici di S. Daniele in Monte, va dichiarato – precedendo quanto fra poco sarà ripetuto – che in una nicchia del locale d'entrata al Palazzetto Molin era stata dipinta ad affresco nel Cinquecento la figura di "Cristo risorto", uno dei simboli inconfondibili della Congregazione dei Canonici "Renani"¹⁵.

Conservate in ottimo stato nel Reparto antico della Biblioteca Civica di Padova si trovano invece, riprodotte fotograficamente, cinque incisioni¹⁶, eseguite subito dopo la soppressione dell'Ordine dei Canonici, già proprietari della "Palazzina", avvenuta verso la fine del Settecento, di cui due riguardano rispettivamente lo "spacato" e la planimetria del piano nobile (figg. 4 e 5) e quindi sono da considerarsi disegnate quando tutto l'impianto strutturale originario era ancora intatto. Nell'insieme esse denunciano la destinazione ad una comunità di persone e non a ristretti gruppi familiari. Colpisce infatti la razionale seppur semplice disposizione e ampiezza dei locali posti nei tre piani. Per altro verso, le medesime incisioni danno modo di rendersi conto che la "palazzina" presentava pure all'interno degli aspetti artistici assai interessanti: in particolare, all'ingresso, s'impondeva il cosiddetto "saloto", forse tutto affrescato, da cui a sua volta si poteva accedere in due piccoli locali cupolati: uno a sinistra adibito a "chiesa"¹⁷, e l'altro a destra "a vano scala". Praticamente in tale "saloto" continuavano gli stessi criteri estetici, già espressi sulla facciata che si intrecciavano però in una elaborata composizione architettonica, collocata al



1. Palazzina Molin, Padova, Corso Vittorio Emanuele II, n. 140 (foto: G. Ghiraldini).

2. Monteortone. Posizione topografica del monastero di San Daniele in Monte.

centro della parete più lunga ove, a fianco di due porte, stava una alta armoniosa nicchia (fig. 5) limitata da pilastrini ionici e da un frontone curvo; e sul suo fondo s'aveva la figura, di modeste dimensioni, del "Cristo risorto" dipinto ad affresco: opera di anonimo pittore padovano attivo oltre la metà del Cinquecento, rappresentante uno dei simboli inconfondibili della congregazione "Renana" insediata anche in S. Daniele in Monte.

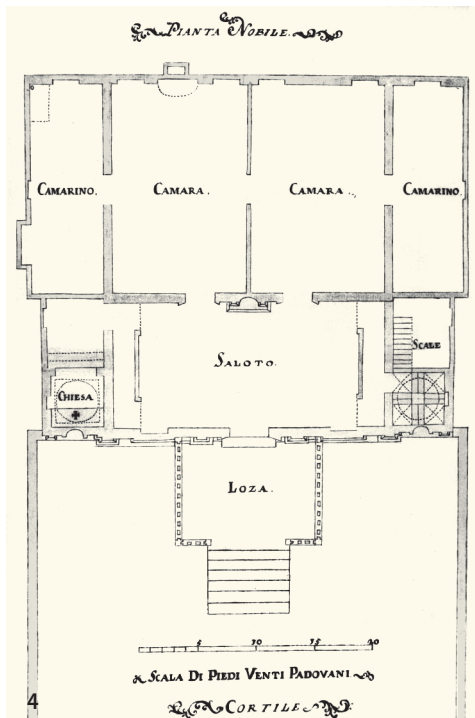
Quanto all'autore e alla data di progettazione di questa "Palazzina" nulla è stato trovato, malgrado le numerose ricerche svolte per decenni con grande appassionato impegno da numerosi valenti intenditori d'arte. Fra loro, per induzione, ma soprattutto per concordanze formali, alcuni hanno evidenziato il nome dell'architetto Andrea Da Valle, allievo del Falconetto, il quale si avvale forse pure di qualche struttura della vecchia ricordata casa rurale (v. nota 9). Ciò sarebbe avvenuto – secondo l'opinione di chi scrive – non oltre il 1560,



3. Pianta eseguita nel 1568 da Gasparo dall'Abaco col riquadro ingrandito delle proprietà dei monaci di San Daniele in Monte "A" e Foscarini "C".

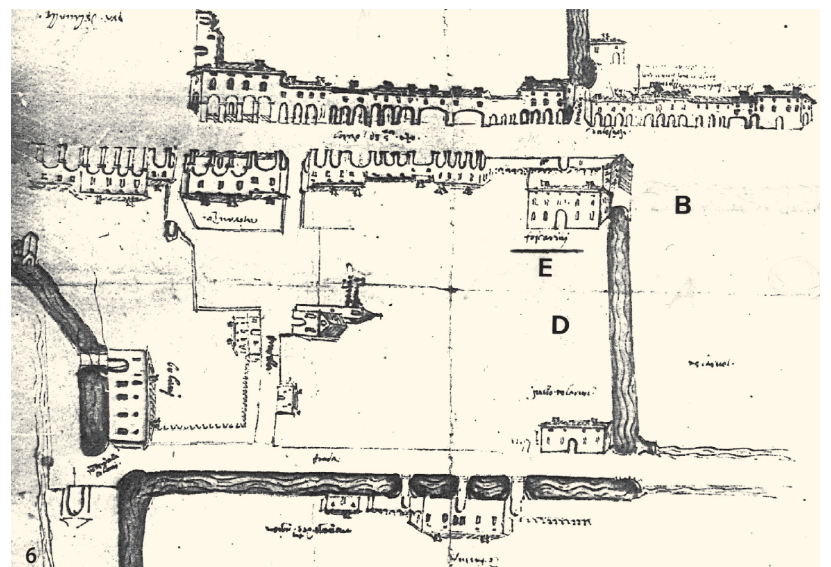
quando era ormai abbastanza libero dai gravosi incarichi svolti con notevole capacità per l'ultimazione (sia pur parziale) della grande chiesa di S. Giustina, e forse anche quando si stavano diradando i suoi incontri con l'ammirevole vegliardo Alvisse Cornaro (che morì nel 1566). Egli però, riconosciuto come ottimo progettista, aveva già cominciato nel medesimo periodo ad assumere e a svolgere con alacre impegno molteplici commissioni affidategli da importanti personaggi o da istituzioni pubbliche e religiose. Fra l'altro, attorno al 1560 aveva pure accettato di ampliare o di creare ex-novo per conto del nobile

veneziano Daniele Foscarini – su l'area (fig. 6 lett. "D") che già questi possedeva a circa la metà del Borgo di Santa Croce adiacente al palazzo Priuli (lett. "B") – un fastoso fabbricato composto da due corpi di fabbrica (lett. "E"). Esso si sarebbe aggiunto a quello innanzi ricordato assai più modesto, di cui era già proprietario e saltuario abitante, e che tenne ancora per qualche anno (lett. "C" nella fig. 3)¹⁸, confinante appunto con i canonici di S. Michele in Monte. Si può ritenere pertanto che il Da Valle, forse grazie proprio a questa propizia vicinanza, abbia allora iniziato i suoi rapporti di amicizia anche coi Ca-



nonici "Renani" del convento euganeo, ai quali promise di preparare un artistico progetto della loro "procuratoria" padovana. Ovviamente accogliendo pure qualche suggerimento sulla sua articolazione da parte dei vigili ma competenti confratelli del magnifico monastero di Candiana¹⁹, i quali non solo si imponevano per la profonda religiosità ed operosità, ma perché erano assai amanti della cultura, come prescrivevano le regole dell'Ordine. In special modo essi si mostravano molto interessati allo studio dell'architettura; infatti nella loro ricca biblioteca conservavano dei volumi riguardanti tale materia nonché i trattati su Vitruvio e su Leon Battista Alberti²⁰ e dei disegni di Jacopo Tatti detto "Sansovino"²¹, spesso oggetto di amichevoli dispute, con l'intervento di laici competenti, fra cui si può immaginare il Da Valle già impegnato forse in opere idrauliche nella zona candianese per i monaci di S. Giustina di Padova.

Ma la redazione del progetto della "Procuratoria" padovana da parte di Andrea Da Valle sembra non sia avvenuta subito dopo l'incarico, poiché egli si assentò dal 1562 e per più di due anni da Padova, e si trasferì a Ravenna per progettare e dirigere colà la costruzione di un chiostro della basilica di S. Vitale Nuovo²². Anni che dovrebbe



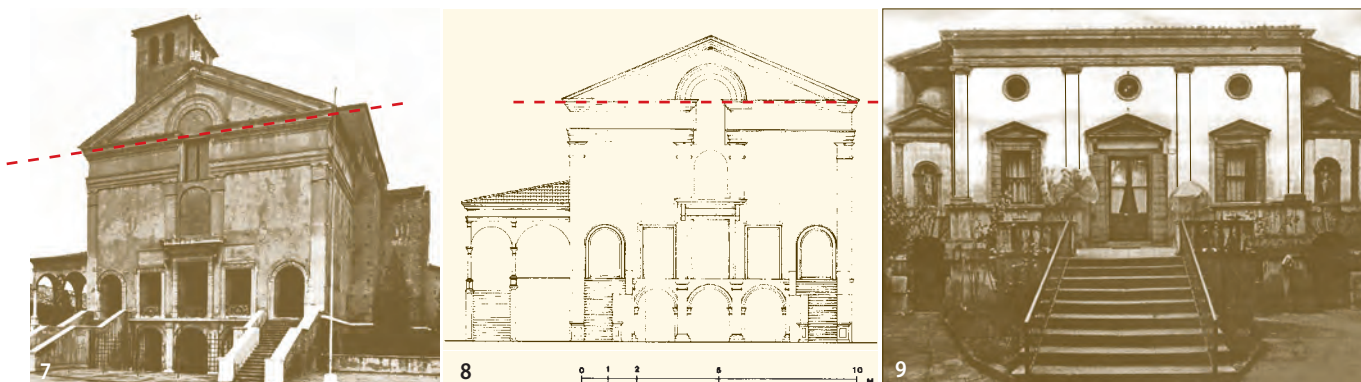
aver vissuto con grande profitto anche perché potrebbero avergli offerto l'occasione – data la vicinanza geografica – di prendere visione diretta delle opere che Leon Battista Alberti aveva realizzato nel secolo precedente a Rimini e Mantova²³.

Immediatamente dopo il suo rientro a Padova riprese i contatti stabiliti in precedenza con i "Renani" di S. Daniele in Monte, e poco prima del 1565 avrebbe potuto presentare agli stessi il progetto della "procuratoria", forse già elaborato durante il soggiorno ravennate, nella quale sem-

4. Planimetria settecentesca della "Palazzina Molin".

5. Incisione settecentesca dello "spacato" della "Palazzina Molin".

6. Mappa cinquecentesca da autore ignoto, con indicazione dei Palazzi di Daniele Foscarini.



RAFFRONTO TRA LE DUE FACCIATE:

CHIESA DI S. SEBASTIANO DI MANTOVA (v. fig. 7)

Sopraelevazione del pavimento, del primo piano, al fine di impedire l'umidità che si sarebbe manifestata in esso, proveniente dal "piano di campagna" acquitrinoso.

Bassi portali ad arco per l'accesso al piano terra, e per una facile aerazione del medesimo.

Larga scala (prevista ma non eseguita) al centro della facciata, per l'accesso al primo piano.

Tripartizione della facciata "in superfici" ottenuta con alte lesene piatte, ciascuna munita di capitello, di ordine dorico.

Collocazione, al centro del primo piano della facciata, di un largo e alto portale d'ingresso sovrastato da frontone triangolare (v. nota 25).

Disposizione simmetrica di due identiche aperture rettangolari, ciascuna posta a lato del largo portale d'ingresso al primo piano, anch'esse con frontone triangolare.

Due "portali" arcuati, ciascuno posizionato al primo piano sui fianchi della facciata.

Alta cornice modanata, apparentemente sostenuta dalle lesene piatte.

Disposizione sulla fascia sottostante la cornice, di tre "occhi" circolari, che servivano per illuminare spazi interni.

PALAZZINA MOLIN DI PADOVA (v. fig. 9)

Idem.

Idem (2 portali laterali).

Idem (Larga scala invece eseguita)

Idem (però le lesene sono munite anche di piedestallo).

Idem.

Idem.

Simile impostazione altimetrica e formale con quelli, di dimensioni, più modeste, esistenti nella facciata dei piccoli corpi di fabbrica laterali cupolati.

Idem.

Idem. In questo caso servivano per illuminare il più ampio "camerino" del sottotetto (fig. 5).

7. Mantova. Facciata della chiesa quattrocentesca di S. Sebastiano, opera di L.B. Alberti (foto da F. Borsi, L.B. Alberti, *Opera completa*, op. cit., p. 159).

8. Rilievo geometrico della facciata della chiesa di S. Sebastiano di Mantova (tratto da F. Borsi, L.B. Alberti, *Opera completa*, op. cit., p. 153).

9. Padova, Corso Vittorio Emanuele II, n. 140, Palazzina Molin.

bra abbia applicato – in particolare nella definizione della facciata – alcuni spunti architettonici (seppur rielaborati) tratti dal prospetto della chiesa mantovana di S. Sebastiano (fig. 7) – opera ideata a partire dal 1459 da Leon Battista Alberti²⁴ – che va raffrontata (fig. 8) per una serie di particolari con la palazzina Molin (fig. 9, come evidenziato dalla scheda sopradescritta).

Quasi sicuramente la "palazzina" in considerazione rimase in proprietà ed in uso dei Canonici "Renani" di S. Daniele in Monte fino alla soppressione del loro convento, avvenuta il 12 settembre 1771

per ordine del Senato Veneto. Nel 1815 essa risulta tenuta da Giovanni Molin Bertuzzi²⁶, figlio di Marcantonio, che, forse a dimostrazione dell'indiscutibile possesso, fece porre sopra l'arco murario d'entrata dalla strada, e rivolto verso l'interno, un artistico stemma marmoreo quattrocentesco di recupero, su cui risalta il simbolo araldico del ramo principale del suo casato²⁷ (fig. 11), ovvero dei "Molin del Molin d'oro"²⁸. Da quel tempo il palazzetto assunse la denominazione corrente, di "Palazzina (o Palazzetto) Molin".



1) L. Puppi, *Il rinnovamento tipologico del Cinquecento*, in: *Case e Palazzi*, Padova, p. 133.

2) Il più recente studio pubblicato in merito è di F. Zen Benetti, *Sulla "Palazzina Molin" di Borgo Santa Croce*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIX-2010, pp. 129-136.

3) I. Daniele, *La Diocesi di Padova 1972*, Padova 1973, pp. 158-159.

4) Si erano però già stabiliti nella città lagunare nel 1452 per ordine del papa Eugenio IV (G. Tassini, *Curiosità veneziane*, V ed., Venezia 1915, p. 577).

5) Erano detti "Renani" (P. Benozzi e A.M. Caminata, *Quaderni di Storia Candianese*, n. 4, 2004, p. 29).

6) Daniele, *La Diocesi*, op. cit., p. 427.

7) S. Sarubbi, *Lineamenti di Storia del Monastero di S. Daniele in Monte dal Mille ad oggi*, Abano Terme, 2001, p.n.n.

8) Autore anonimo, *Monastero di S. Daniele in Monte. Ieri ed oggi*, Caselle di Selvazzano, 2010, p. 17.

9) Il terreno ove fu costruita la "procuratoria" era pervenuto al Monastero dal lascito dell'abate Smeraldo da Rustega, il quale lo aveva acquisito nel 1432 in seguito ad una permuta concordata con Francesco Dagli Statuti. Su di esso, fino allora coltivato ad orto e con frutteti, esisteva una casa, ovviamente rurale, ed anche un pozzo. A.S.P., *Corporazioni Religiose soppresse*, busta 1, f. 48. Secondo una mappa di Gaspare dall'Abaco del 1568 pubblicata da Zen Benetti, op. cit., (v. sopra: a nota 2 e fig. 5a p. 133); a levante detto terreno "A" confinava allora con un Foscarini, quasi di sicuro Daniele "C".

10) A. Rigon, *S. Urbano di Padova "Procuratoria" del Monastero di Praglia*, in "L'Abbazia di S. Maria di Praglia", a cura di C. Carpanese e F. Trolese, Cinisello Balsamo (Mi), 1985, p. 56.

11) A.S.P., *Estimo 1575*, Polizze registrate città, v. 73, p. 334v.

12) Per il Palazzo Priuli, si veda A. Calore, *Il "palazzo-collegio" Priuli (sec. XVI)*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", vol. 15, 1982, pp. 121-130; e la correzione della data di ultimazione, V. Mancini: *Per la giovinezza di Andrea Michieli detto il Vicentino: il pittore di "Cha' Priuli"*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze lettere ed arti" CLVIII, 1999-2000, p. 311.

13) Per le "cha Leze", si veda A. Calore, *Il palazzo Da Leze (sec. XV) in Borgo S. Croce a Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIX (1990), pp. 183-208. Il suddetto palazzo è ora contraddistinto dal civ. n. 166.

14) A.S.P. *Archivio Civico Antico, Polizze Registrate Città*, vol. 73, f. (a matita) 499r.

15) Il dipinto di limitate dimensioni si poteva ammirare fino ad una trentina di anni fa. Comunque dovrebbe essere ancora visibile.

16) Biblioteca del Museo Civico di Padova, Gabinetto fotografico, negativi 401, 403.

17) Sull'altare della "chiesa" esiste il quadro di *Gesù morto fra gli angeli*, la cui opera venne assegnata a Domenico Campagnola (G. Moschini, *Guida per la città di Padova*), Venezia, 1817, 182. Si tratta comunque di una composizione sacra molto adorata da tutti i monaci "Renani". Un facsimile dell'opera, seppur più complessa, venne eseguita da Palma "il Giovane" nel 1612, ed esposta in un corridoio del monastero di Candiana (A. Marin e S. Longhin, *La quadreria della canonica di S. Michele di Candiana*, "Quaderni di Storia Candianese", n. 2, 2000, pp. 194, 195).

18) Esso fu ultimato, in breve tempo da Stefano Franciacorta, aiuto di Andrea Da Valle. Sorgeva nella zona ora occupata dall'edificio contraddistin-



to dal n. civ. 126 da C.V.E. II (v. mappa, di cui alla fig. 6, di autore ignoto cinquecentesco, conservata nell'A.S.P. senza alcuna segnatura). Un terzo fabbricato però di proprietà di Giovanni Battista Foscarini, fratello di Daniele, esisteva allora, di fronte alla Confraternita del Redentore (Zen Benetti, op. cit., p. 132, n. 58, ossia in C.V.E. II, civ. n. 247).

19) Verso gli stessi il Da Valle dimostrò la sua generosa disponibilità fino verso gli ultimi anni della vita (dal 1572 e oltre), quando progettò e diresse la ricostruzione della chiesa di S. Leonardo di Pontecasale, che era crollata per vetustà (Daniele, *La Diocesi*, op. cit., p. 427).

20) L. Longhin, *Nuove fonti su Giulio Clovio*, "Quaderni di Storia Candianese", n. 2, 2000, p. 128.

21) Il Sansovino nel 1527 aveva eretto a Pontecasale la maestosa villa per la famiglia Garzoni.

22) C. Ricci, *Andrea Da Valle a Ravenna*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XII (1909), fasc. 1-2, pp. 26-28.

23) Per tutte le opere create dall'Alberti, si veda F. Borsi, *Leon Battista Alberti, opera completa*, Milano 1978, passim.

24) *Idem*, pp. 145-163.

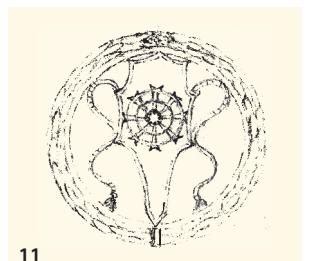
25) Deviando da quanto fin qui considerato per la chiesa di S. Sebastiano, sembra utile ricordare che l'Alberti, già nel 1457 aveva realizzato il portale d'ingresso al Tempio Malatestiano di Rimini, in una forma abbastanza simile a questo della "palazzina".

26) Zen Benetti, op. cit., p. 134.

27) "Ruota di molino", da intendere in campo azzurro (C. Freschot, *La nobiltà veneta*, Venezia 1797, p. 367).

28) A.S. di Ve, Barbaro, cl. VII, col. 8596, f. 136r.

10. Cappella nella Palazzina Molin, *Cristo depresso fra angeli*, dipinto cinquecentesco di Domenico Campagnola (foto: G. Ghiraldini).



11. Stemma "Molin", del sec. XV, posto sopra il cancello d'entrata al cortile della Palazzina omonima (disegno dell'Autore).

Corcos. I sogni della Belle Époque

di
Silvia Gullì

Arte, letteratura, eleganza e seduzione della Belle Époque si intrecciano nell'opera di Vittorio Corcos a cui è dedicata la grande mostra di Palazzo Zabarella.

Raffinatezza ed eleganza si incrociano nelle sale di Palazzo Zabarella grazie al sapiente pennello di Vittorio Corcos che con la sua maestria è riuscito a trasmettere i fasti della Belle Époque. L'esposizione, aperta fino al 14 dicembre 2014, si presenta come l'antologica più completa mai dedicata al pittore livornese¹.

Sono più di 100 i dipinti esposti, molti dei quali inediti e provenienti da collezioni pubbliche e private, che permetteranno di rivivere il clima culturale della fine del XIX- primi decenni del XX secolo.

Nato a Livorno il 4 ottobre 1859 da Isach Corcos e Giuditta Baquis, inizia la sua formazione artistica prendendo lezioni da Giuseppe Baldini. Successivamente, il 23 novembre 1875, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze dove segue le lezioni di Enrico Pollastrini. Due anni dopo, nel 1877, viene premiato con una medaglia d'argento per *Figura, copia dal vero*. Per completare la sua formazione si reca a Napoli e frequenta Domenico Morelli. Come De Nittis, Boldini e Zandomenighi, si trasferisce a Parigi dove resterà sei anni, dal 1880 al 1886.

Iniziò l'avventura parigina dipingendo ventagli e ornando spartiti musicali, ma decisivo fu l'incontro con De Nittis, che offrì a Corcos l'opportunità di entrare in contatto con la celebre Maison Goupil, ma anche la possibilità di conoscere nel salotto della sua casa Degas, Manet, Caillebotte, e i letterati Zola, Edmond de Goncourt e Daudet.

La mostra si apre con il celebre *Auto-ritratto* eseguito nel 1913 su richiesta di Corrado Ricci, all'epoca Direttore Generale del Ministero della Pubblica Istruzione, per inserirlo nella Galleria degli Autoritratti del museo degli Uffizi. L'artista

si ritrae in semplice abito da lavoro, con accanto i pennelli a denotare orgogliosamente la sua professione. Già da questa prima opera esposta si evince quella che sarà per la massima parte la tecnica usata per la creazione dei ritratti: il volto perfettamente definito, con una pennellata che indugia nei dettagli, contro un fondo apparentemente "non finito".

Lo sguardo si allarga sul ritratto austero della moglie Emma Ciabatti, vedova di Giacomo Rotigliano, sposata nel 1886 al ritorno da Parigi, donna colta, autrice di poesie e di racconti editi sul "Marzocco", in contatto con intellettuali e scrittori fra i quali Giovanni Pascoli, che intrattenne con lei una fitta corrispondenza, chiamandola "Donna gentile" e "Gentile ignota".

Seguono altri dipinti che richiamano i luoghi che lo videro protagonista: Livorno, Parigi, di cui Corcos ripropone angoli noti come il quartiere *Monceau*, dove abitava De Nittis, le famose località balneari come *Biarritz*; Firenze, Forte dei Marmi e, soprattutto, Castiglioncello, teatro di studio dei Macchiaioli.

Esempio perfetto di una pittura dal respiro internazionale è *Viale con figure* del 1890 ca. (fig. 1), in cui è ritratta una ragazzina affetta forse da poliomelite, che sta passeggiando lungo un viale alberato aiutata da un'infermiera: un dipinto che rivela una forte sensibilità cromatica alle variazioni della luce che filtra fra le fronde degli alberi creando *taches* luminose sul terreno. Un'attenzione, in questo caso, a soggetti meno nobili e mondani in linea con lo spirito del Naturalismo francese, secondo il quale ogni tema era degno di essere riscattato dall'arte, l'importante era il modo in cui veniva eseguito.

A chiudere la prima sezione una gal-

leria di ritratti di personaggi, alcuni dei quali frequentatori, il giovedì, del salotto di casa Corcos; fra questi meritano di essere menzionati il famoso editore Emilio Treves, fondatore nel 1861 dell'omonima casa editrice che pubblicò fra gli altri D'Annunzio, Verga, Pirandello e *Giosuè Carducci*, presente con due straordinari ritratti eseguiti nel 1892: in entrambi il poeta è rappresentato nel corso di una conferenza, con appunti in mano e sparsi sul tavolo; in quello conservato oggi a Bologna in Casa Carducci (fig. 2), Corcos riesce ad esprimere bene l'atteggiamento severo e appassionato del poeta.

Gli anni parigini, segnati dall'influenza di De Nittis, sono introdotti dallo straordinario dipinto *Ore tranquille* (1885-1890, fig. 6), in cui la firma di Corcos venne addirittura coperta dal mercato antiquario per aggiungervi quella apocrifia di De Nittis: verrà riportata alla luce solamente un secolo dopo, in seguito a una pulitura del dipinto. Sono questi gli anni dei dipinti "leziosi", tutto *zucchero e rosolio* come li definì Ugo Ojetti, fra i quali vanno ricordati *Bonheur* (1884) e *Lune de miel* (1885): opere create per piacere, rappresentazioni dolci e graziose atte a soddisfare il pubblico francese che poteva vederle stampate anche sulle riviste dell'epoca come "Le Figaro illustré" e "Paris illustré", dato che la Maison Goupil aveva anche una sua attività editoriale che consisteva nella riproduzione dei dipinti degli artisti della sua scuderia nelle riviste specializzate.

I rapporti dell'artista con Parigi continuano anche dopo il suo ritorno in Italia: lo testimonia un dipinto quale *Le istitutrici ai Campi Elisi*, eseguito durante il soggiorno parigino del 1892, in cui Corcos ritrae due istitutrici sedute in un parco parigino mentre si scambiano confidenze, vicino alla bambina da loro accudita, intenta a giocare con delle formine: una *tranche de vie* degna di un pittore "della vita moderna".

Ma il vero capolavoro di Corcos è *Sogni* (1896, fig. 3), presentato alla Festa dell'Arte e dei Fiori di Firenze, dove suscitò subito scalpore. La protagonista è Elena Vecchi, figlia di Jack la Bolina, scrittore di romanzi aventi come tema il mare nonché



1. *Viale con figure*,
1890 circa. Olio su tela.
Livorno, collezione
privata.



2. *Ritratto di Giosuè
Carducci*, 1892.
Olio su tela.
Bologna, Casa Carducci.

fondatore nel 1879 del Regio Yacht Club Italiano a Genova e nel 1894 della Lega Navale Italiana. Seduto su una panchina, lo sguardo fisso, ammaliante puntato sullo spettatore, le labbra carnose, di rosso purpureo, i capelli scomposti dalla paglietta tolta e appoggiata accanto sulla panchina. Modernissima e "sconveniente" nella posa con le gambe accavallate, Elena traduce l'orgoglio della giovane donna intellettuale e misteriosa molto simile a quella che Corcos raccontava nei suoi scritti pubblicati sul "Fanfulla della domenica": nature inquiete, fanciulle che avevano in sé qualcosa del *fantasma e del fiore* come le definì D'Annunzio. È un dipinto da osservare col pensiero rivolto alle poesie e ai romanzi decadenti, ove le protagoniste sono deli-

cate ma anche spregiudicate. Lo sguardo profondo e imperioso di Elena nasconde pensieri segreti, o forse insegue fantasie accese dai romanzi di Prevost o di Bourget, autori di cui si leggono i nomi nelle copertine gialle delle edizioni Flammarion posti sulla panchina accanto al cappello, all'ombrellino e a una rosa sfiorita con i petali sparsi per terra, simbolo della bellezza destinata a sfiorire.

Corcos è un pittore conosciuto soprattutto per i grandi ritratti eseguiti. Ecco allora la quinta sezione della mostra dedicata al trionfo del ritratto mondano in cui sfilano donne bellissime, rese curando ogni particolare. È l'artista stesso a raccontare la genesi dei suoi ritratti, mettendo subito in evidenza come amasse fare colazione con i personaggi da ritrarre per scoprirne meglio il carattere e quindi mettere in luce la psicologia dell'effigiato. Procedeva inizialmente facendo il bozzetto dal vero e qualche fotografia. Una volta preparata la tela, tornava a lavorare col modello per due o tre sedute; se verso la fine scopriva qualcosa di nuovo del soggetto, rifaceva tutto daccapo.

Nascono così opere perfette in ogni dettaglio, di un realismo esasperato fino a competere con la fotografia, anche se si guardava bene dai "pericoli" di quest'ultima: il ritratto, infatti, secondo Corcos, "dovrebbe esprimere un diluvio di cose e rendere pienamente palese ciò che la persona ritratta pensa"². Non è un caso, quindi, che desse molta importanza agli occhi: "In un ritratto quello che conta sono gli occhi, se quelli riescono come voglio, con l'espressione giusta, il resto verrà da sé"³.

Donne ricercate, fasciate in abiti eleganti, spesso creati da Charles Frederick Worth, celebre couturier parigino, avviluppate in rasi fruscianti, vaporosi tulle, con pose languide e carni bianche, diafane, quasi come statuette di porcellana, con acconciature dai capelli raccolti, ma con morbide ciocche che cadono ai lati della fronte ad incorniciare i volti, alcuni resi in penombra per accentuare l'aura di mistero che circonda il personaggio ritratto; sguardi innocenti e maliziosi che gli valsero l'appellativo di *peintre des jolies femmes*, secondo la definizione data da De Blowitz corrispondente parigino del



Times, nonché di *peintre chastement impure*, coniata da Goupil.

La grandezza del pittore consistette anche nell'uso di pennellate diverse per rendere la matericità delle stoffe o degli oggetti rappresentati: seta, raso, pizzo, particolari creati a punta di pennello con stesure madreperlacee o opalescenti stese a virgole e a piccoli tocchi che si addensano sugli abiti, o ancora nella resa delle scarpine di vernice di cui era maestro.

Anche l'ambientazione di un personaggio è importante per far risaltare il suo status sociale. Nelle opere di Corcos, si passa da ambientazioni particolareggiate, in cui gli oggetti sono perfettamente definiti quasi con un realismo esasperato, a fondi indefiniti, creati con piccoli, rapidi, tocchi di pennello, secondo il magistero di Bonnat. Ecco quindi sfilare davanti ai nostri occhi donne bellissime quali la contessa *Carolina Sommaruga Maraini* (1901), la soprano *Lina Cavalieri* (1903), la Venere in terra come la definì D'Annunzio in una dedica vergata sul romanzo *Il Piacere*, la contessa *Anna Morosini* (1903) la donna più bella d'Italia, effigiata in uno splendido ritratto ovale, *Isadora Duncan* (1905-1910) la fondatrice della danza moderna⁴, nonché *Jole Moschini Biaggini* (1901, fig. 4), donna ricca di fascino, ritratta un attimo prima di uscire, inguainata in uno stretto soprabito verde à la mode, mentre gira lo sguardo verso



3. *Sogni*, 1896. Olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

4. *Ritratto di Jole Moschini Biaggini*, 1901. Olio su tela, collezione privata.



lo spettatore per lasciarsi ammirare, il cui volto colpito da una luce diffusa è cesellato con grande precisione. Grande amica di Fogazzaro, Jole ispirò il personaggio di Jeanne Desalle di *Piccolo mondo moderno*: “Una creatura così bella, strana e profonda” dai “grandi occhi magnetici”, nei quali “oscura passione e oscura ironia componevano un indistinto colore di maturità voluttuosa⁵”.

Un rinnovato interesse verso la pittura *en plein air* si manifesta nell'artista verso il 1910 con i sempre più frequenti soggiorni a Castiglioncello, dove Corcos si era fatto costruire la villa che diventò il luogo ideale per riunire la famiglia⁶. Testimoni di questo percorso sono *Lettura sul mare* del 1910, in cui la protagonista è la figliastra Ada che presenta lo stesso sguardo fisso, perduto in misteriosi pensieri di Elena Vecchi in *Sogni*; il grande ritratto della *Famiglia Moschini*, dello stesso anno, straordinaria sinfonia di bianchi degli abiti, impeccabile nella resa degli effetti materici, e la tenera *Cocco-*

li del 1915, la figlia di Ada, quest'ultima ritratta nella già citata *Lettura sul mare*.

Un percorso, quindi, ricco e affascinante che mostra come Corcos ha saputo tradurre sulla tela le suggestioni letterarie e la temperie di un'epoca ricca di fascino, sensualità e mistero.

5. *La Coccoli*, 1915, collezione privata.

6. *Ore tranquille*, 1885-1890 ca., collezione privata.

1) L'esposizione è accompagnata da un importante catalogo: *Corcos. I sogni della Belle Époque*, a cura di Iliaria Taddei, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Marsilio 2014.

2) G. Menasci, *Vittorio Corcos ritrattista* in, *Fanfulla della domenica*, 18 febbraio 1894, p. 3.

3) M. Strozzi Corcos, *La vita di mio padre Vittorio Corcos*. Conferenza tenuta alla Società Leonardo da Vinci in Firenze il 26 giugno 1965, Livorno 1965, p. 18.

4) Da segnalare che l'identità dell'effigiata è stata riconosciuta in occasione della preparazione della mostra di Palazzo Zabarella. Prima, infatti, l'opera era nota semplicemente come *Ritratto di donna*.

5) A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, prefazione di A. Melloni, Milano 2011, pp. 115, 73, 61.

6) La villa di Castiglioncello venne venduta ad Alberto Sordi nel 1962 dalla seconda figlia del pittore, Emma Corcos.

Palazzo Tondello: un'antica dimora nella terra dei Da Carrara

di
Nicola Badan
e Daniela Omenetto

L'attuale edificio, di impronta secentesca, si svilupperebbe in realtà sui resti di un antico fortilizio carrarese, passato ai Bragadin e quindi ai Sanudo.

Il contesto urbano di Due Carrare presenta un gran numero di tracce materiali afferibili a strutture fortificate di epoca medievale. Proprio al centro del paese, vicino alla chiesa di San Giorgio e ad una piccola collina naturale, si inseriscono Villa Priuli, edificio del XVI secolo recentemente attribuito all'architetto Vincenzo Scamozzi, e Palazzo Tondello (fig.1).

Quest'ultimo è stato oggetto di uno studio stratigrafico degli elevati integrato con un'approfondita analisi dei documenti d'archivio e dei caratteri costruttivi, che hanno permesso di raccogliere informazioni non solo sulla storia del palazzo, ma anche sul territorio circostante¹.

La struttura edilizia di Palazzo Tondello comprende il corpo su strada, l'edificio ad esso ortogonale e il sistema delle mura che inglobano gli edifici bracciantili (fig. 2).

Tale complesso sembra svilupparsi secondo un principio insediativo a corte, esito dello sviluppo di una preesistenza riferibile ad una struttura difensiva a più cerchi di mura e attualmente ancora leggibile anche nella conformazione dell'abitato a confine del palazzo.

L'abitato che circonda Palazzo Tondello, infatti, si sviluppa secondo un andamento curvilineo intorno a un piccolo promontorio naturale, che doveva essere una zona privilegiata di avvistamento e controllo lungo l'asse stradale fra Padova e il territorio ad esso collegato.

L'origine di alcune parti del complesso sembra essere molto antica, come testimoniano i massicci pilastri inglobati all'interno dei muri perimetrali lungo il fronte est

verso la corte interna del palazzo, le mura di cinta merlate che a tratti delimitano la corte (figg. 3-4) e i resti del basamento di una torre (fig. 5).

Le stesse barchesse di Villa Priuli inglobano nelle murature perimetrali ad ovest porzioni di muro merlato (figg. 6-7), testimonianza di un sistema difensivo che difficilmente nel Cinquecento e Seicento poteva fungere da semplice recinzione di una proprietà.

L'associazione tra funzione, tipologia delle mura e l'antica storia del paese porta a supporre che si tratti dei resti dell'antico castello carrarese.

Numerose testimonianze storico-letterarie confermano l'esistenza di un castello che, qualunque fosse la sua configurazione, rappresenta uno dei primi stabili insediamenti dei da Carrara, famiglia destinata a divenire una delle più importanti di Padova, che da questi luoghi cominciò ad impadronirsi del territorio padovano.

Risulta difficile, tuttavia, identificare il luogo preciso dove sorgesse il castello: probabilmente comprendeva il rilievo naturale tuttora esistente a confine con la chiesa di San Giorgio e le adiacenze.

Mancano descrizioni dell'antico castello, ma il fatto che Carrara fosse stata scelta come base e residenza stabile della famiglia fa presupporre l'esistenza di un castello ben più importante, anche dal punto di vista architettonico, di un semplice luogo fortificato.

Il *castrum Carrariae* rimase indiviso per secoli perché considerato dalla famiglia il luogo generatore della stirpe perciò indivi-

sibile. Infatti i possedimenti delle proprietà di Carrara non entrarono mai nelle vicende di separazione e divisione del patrimonio della famiglia fino all'acquisto nel 1406 da parte del nobile Marino Bragadin.

Palazzo Tondello vide nel corso dei secoli una serie di trasformazioni che portarono alla definizione formale attuale di un palazzo gentilizio di sapore veneziano, che si dovrebbe far risalire al XVII secolo (figg 8-9).

Nell'Ottocento esso fu probabilmente utilizzato come dimora estiva per la villeggiatura, come testimoniano alcuni documenti storici. Ai primi del Novecento risulta parzialmente abitato e alcuni dei locali, originariamente con funzione abitativa, vengono utilizzati come depositi per gli attrezzi e granai.

Negli anni '50 del secolo scorso, in seguito al cambiamento dell'originaria funzione produttiva in ambito rurale, alcuni locali al piano terreno vengono adibiti ad officina, mentre altri al piano superiore vengono definitivamente abbandonati.

Inizia sfortunatamente per il palazzo un processo di parziale abbandono e di adattamento alle mutate esigenze abitative che hanno portato alla progressiva parcellizzazione delle originarie stanze interne.

La famiglia Bragadin e le proprietà a Due Carrare

Far luce sui passaggi di proprietà che hanno caratterizzato ed evidentemente lasciato traccia nell'evoluzione materiale di Palazzo Tondello non è stato un percorso di conoscenza facile.

In mancanza di una solida base documentaria di partenza, la ricerca ha preso spunto da tre elementi fondamentali: la particolare natura dell'intero complesso, caratterizzato dalla presenza di porzioni di mura in trachite di chiara derivazione medioevale; la presenza all'interno della trabeazione di due portali tipicamente quattrocenteschi recanti uno stemma cruciforme (fig. 10); la presenza di una lapide nella raffinata scala seicentesca (fig. 11), da cui si ricava il nome dell'ultimo proprietario "certo" del Palazzo al 1687, Francesco Sanudo.

I due nomi estrapolati dall'iscrizione compaiono inoltre nell'Estimo del 1686 al n. 652² riguardante i beni dei Veneti in



1. Veduta aerea del centro di Due Carrare ed estratto del piano particolareggiato del Comune.

Legenda: 1. Villa Priuli; 2. Palazzo Tondello; 3. Chiesa di San Giorgio; 4. Collina naturale.



2. Veduta aerea di Palazzo Tondello.

territorio Padovano e, nello specifico, a Carrara S. Giorgio.

In tale documento Francesco Fantinato dichiarava di avere in affitto una porzione di casa del Nobile Franco Sanuto. Nel 1686 a Carrara S. Giorgio Franco Sanudo risulta, assieme ad Alvise Mocenigo e Domenico Bragadin, uno dei maggiori proprietari terrieri.

La ricerca archivistica sulle fonti storiche sembra avvallare l'ipotesi della presenza di un complesso molto più antico rispetto alla tipologia a corte attualmente leggibile.

Sappiamo, infatti, che morti tragicamente in carcere Francesco Novello da Carrara e due suoi figlioli, confiscate le loro vaste proprietà che si estendevano per la quarta parte, poco meno, del padovano, [...] il Senato Veneziano, affinché tutte quelle possessioni non andassero in desolazione e rovina, con parte del 17 marzo 1406, deliberò fossero vendute all'incanto in Padova [...]³.

La proprietà terriera dei signori da Carrara era amministrata dai loro fattori; ciascun latifondo o vasto podere veniva coltivato sotto la direzione di un gastaldo, e



perciò chiamata gastaldia. Tra queste, il 28 ottobre 1406, fu assegnata all'incanto la gastaldia di Carrara. Dai documenti si legge infatti che il podestà e il capitano di Padova, insieme al provveditore Piero Dandolo, vendono per il prezzo di lire 28000 di piccoli, la gastaldia di Carrara al nobile Marino Bragadin fu Jacopo⁴.

Non è un caso quindi che all'interno del palazzo si ritrovino alcuni vecchi portali tipicamente di gusto quattrocentesco con uno stemma cruciforme, corrispondente allo stemma della famiglia Bragadin. Marino Bragadin lascia tutta la gastaldia di Carrara con tutti i diritti di cui godeva ad un nipote – certo Giacomo Bragadin – non rilevato dal Barbaro.

Sebbene risulti difficile una rigorosa ricostruzione dei passaggi ereditari che subisce la proprietà, tuttavia, l'attenta consultazione dell'archivio Bragadin ha portato ad individuare un passaggio fondamentale di proprietà che non fa che dar credito alle ipotesi di partenza.

All'interno del Sacchetto I dell'archivio Bragadin, depositato presso l'Archivio di Stato di Venezia, si trova infatti un testamento del 1634 di una certa Bianca Bragadin, figlia di Andrea e consorte di Giovan Battista Sanudo, nonno di quel Francesco Sanudo ricordato nella lapide del Palazzo.

Il testamento sancisce quindi il passaggio di proprietà tra Bragadin e Sanudo in quanto Bianca dispone che, alla sua morte, i suoi beni vadano ai figli o, nel caso in cui essi muoiano, che i beni di Carrara vadano a Marin Bragadin. Dei tre figli avuti, Matteo, Livio e Livio, è sicuramente Mat-



3. Ingresso ovest: muro e porta merlata vista dall'interno.

4. Ingresso ovest: muro e porta merlata vista dall'esterno.

5. Ingresso nord: resti del basamento di una torre.

teo Sanudo, padre di Francesco, a ricevere l'eredità materna.

Le ricerche condotte hanno portato a comprendere come Palazzo Tondello abbia avuto una sorte simile all'attigua Villa Priuli, in quanto anch'essa risulta di proprietà della famiglia Bragadin, seppur di un ramo diverso, e sia passata alla successiva proprietà a seguito di una trasmissione ereditaria per via femminile⁵.

Le tracce di una struttura fortificata e la sua trasformazione in dimora

Lo studio ed il rilievo stratigrafico condotto sulle murature di Palazzo Tondello hanno consentito di individuare almeno otto fasi di trasformazione del complesso dal sistema fortificato afferibile al nucleo del *castrum Carrariae* fino alla villa a loggiato⁶.



In particolare, la presenza di un muro di cinta merlato, un sistema di pilastri in trachite che può essere riferito alla presenza di un “dongione”, la base di una torre in trachite con una sezione muraria di circa un metro caratterizzata da un'imponente interfaccia di crollo sulla quale si è addossata una successiva costruzione, testimoniano la presenza di un sistema fortificato riconducibile a ciò che rimane del *castrum Carrariae*.

A questa fase si susseguono altre sette fasi fino ad arrivare all'insediamento di edifici residenziali, diversi per forma e per funzioni, fino alla metà del XX secolo.

Il corpo principale di Palazzo Tondello risulta, ad una prima osservazione, costituito da due corpi di fabbrica di altezza leggermente diversa ma di uguale larghezza. Da una parte vi è un blocco rettangolare a tre piani che presenta in pianta una forma definita, scandita per i primi due piani da tre pilastri cruciformi, e spessori murari uniformi. Sul fronte verso la strada, in corrispondenza del piano seminterrato e del piano ammezzato, si aprono piccole aperture rettangolari, riquadrate da una cornice stilata e munite di inferriata, e finestre di medie dimensioni, dotate di davanzale in mattoni e con inferriata.

Superiormente il piano nobile è caratterizzato dalla presenza di ampie finestre riquadrate con cornice ad intonaco. Analoga forometria si ritrova anche sul fronte verso la corte interna.

Dall'altra parte vi è invece un corpo a due piani caratterizzato da una sequenza di aperture rettangolari che, al piano terra, sono incorniciate da un bugnato rustico di trachite e munite di inferriate. A queste corrispondono al primo piano delle semplici aperture rettangolari prive di cornici, con architrave e davanzale in pietra.

In posizione centrale rispetto ai due cor-



6-7. Lacerto di muro merlato inglobato nel muro perimetrale ovest delle barchesse di Villa Priuli.

pi di fabbrica è stato inserito in rottura un severo portale di ingresso in conci di trachite sagomata, afferibile per tipologia al XVII secolo e presumibilmente riferibile agli interventi di Scamozzi, progettista dell'attigua Villa Priuli. Il portale contiene una citazione classica data dall'inserimento di due teste, richiamo agli archi di trionfo romani.

Proprio a ridosso del portale e in corrispondenza del piano seminterrato vi sono due feritoie che, attraverso l'analisi stratigrafica, risultano essere in fase con la muratura antica in trachite.

La lettura stratigrafica delle murature ha inoltre permesso di comprendere che tutte le aperture del fronte verso la strada sono state realizzate in rottura. Pertanto questo fronte in origine doveva essere un muro di cinta privo di aperture, ad eccezione di piccole feritoie.

Il fronte verso la corte presenta la stessa eterogeneità costruttiva di quello verso la strada. L'austerità di quest'ultimo però lascia spazio al piano terra ad una sequenza ritmica di sette archi a tutto sesto su colonne in mattoni a sezione ottagonale, il cui



8. Medaglia ritrovata nel 1999 attribuita a Francesco I da Carrara.



9. La facciata dell'Abbazia di S. Stefano a Due Carrare.

capitello è costituito da singolari mensole in cotto.

Al primo piano il ritmo degli archi si infittisce dividendo il modulo dell'arco al piano terra in due archi più piccoli, sorretti da colonnine in pietra di Custozza con capitelli e basamento in trachite. I capitelli sono a campana a voluta rovescia su una cornice sagomata in trachite.

Si crea così una graziosa loggia dal controsoffitto a carena di nave rovesciata, con funzione distributiva e panoramica.

Attualmente al nucleo centrale con loggiato aperto su due piani si affacciano lateralmente degli ambienti ricavati dal tamponamento di due archi al piano terra e di un numero imprecisato di archetti al piano superiore. La loggia al primo piano doveva proseguire svoltando anche lungo il prospetto est per un'ampiezza indefinibile, collegando l'attuale Palazzo Tondello con una costruzione limitrofa.

L'edificio a loggia non trova esempi analoghi nell'ambito degli edifici rurali del padovano, ma riprende alcuni elementi tipici di palazzi di città o delle corti monastiche.

Alcuni motivi architettonici simili si ritrovano in alcune ville quattrocentesche e cinquecentesche delle colline veronesi⁷.

A sinistra dalla loggia, in corrispondenza dell'ambiente del piano ammezzato del corpo di fabbrica a tre piani, sulla muratura interna sul fronte strada, sono state rilevate le tracce di un incendio. Tali tracce potrebbero risalire alle vicende di distruzione di cui il castello fu oggetto nel passato.

Sulla muratura interna sul fronte verso la corte, invece, si possono rilevare i resti di una teoria di tre pilastri di grandi dimensioni. Questi sono caratterizzati da conci d'angolo con apparecchiatura costituita da blocchi di trachite squadrata a corsi orizzontali, alternati a uno o più corsi di mattoni.

Tali pilastri sono riconducibili alla prima fase, la fase più antica di costruzione del manufatto.

L'ipotesi di parziale configurazione è stata formulata sulla base del dongione del vicino castello di Monselice.

Il rilievo stratigrafico ha consentito il riconoscimento di una serie di azioni di costruzione e di trasformazione: ai tre pilastri si addossa, infatti, una muratura in bozze e blocchi di trachite a corsi suborizzontali diversa dalla muratura sul fronte strada, che risulta più regolare sia per la qualità degli elementi che per apparecchiatura.

Parte del fronte ovest di Palazzo Tondello si innesta su un possente muro medievale costituito da un paramento murario esterno con blocchi di trachite di forma rettangolare di dimensioni variabili e intervallato da corsi di mattoni.

Di fronte si osserva un muro con identica modalità costruttiva e dimensioni, appartenente alla prima fase costruttiva, sul quale viene realizzato in addossamento, in una fase successiva, un ambiente a loggia con archi, colonne e capitelli in cotto, successivamente tamponati.

I due muri possenti, sui quali sono tuttora visibili gli antichi cardini in pietra,



10

10. Palazzo Tondello, fronte su corte interna.



11

11. Particolare del portale in trachite del portone d'ingresso delle scuderie, distrutte da un incendio nel 1935.



12

12. Lapide che si trova nel mezzanino della scala seicentesca.

costituiscono i resti di una porta fortificata con torre soprastante, ora non più presente.

Tale struttura, che anticamente dava accesso alla corte e aveva la funzione di sistema di controllo, risulta oggi murata e dotata di merli realizzati in epoca recente.

Il complesso di Palazzo Tondello è risultato un autentico “bacino d’accumulo” di tutte le tracce che testimoniano il vissuto dell’edificio.

Lo studio delle fonti dirette e indirette ha portato a individuare e descrivere i caratteri costruttivi e tracciare una sintesi delle otto principali azioni costruttive riconosciute.

Particolarmente ricca e articolata è risultata anche la stratificazione degli intonaci. Sono stati infatti rilevati 35 strati di intonaco stesi in diverse fasi della storia del manufatto, ancora oggi in ottimale condizione di visibilità.

Tali strati testimoniano sia i continui interventi di manutenzione delle superfici, sia l’avvicinarsi delle diverse fasi di ampliamento.

Il risultato di tale ricerca ha consentito di dipanare una parte consistente, non certo completa, della matassa di una vicenda storico-architettonica frutto di investimenti fondiari e di gestione della proprietà e del territorio circostante di Due Carrare.

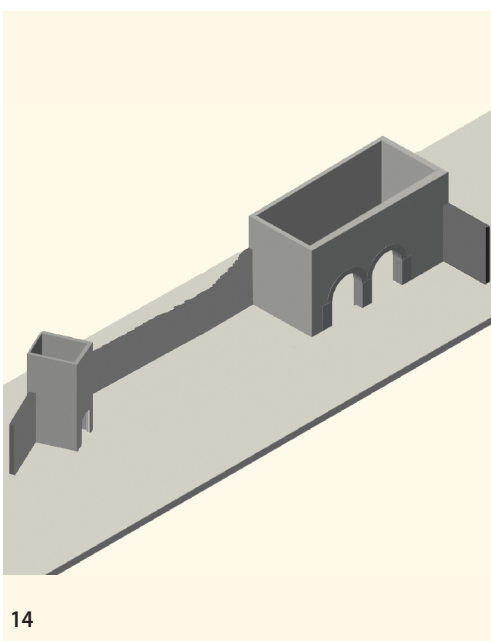
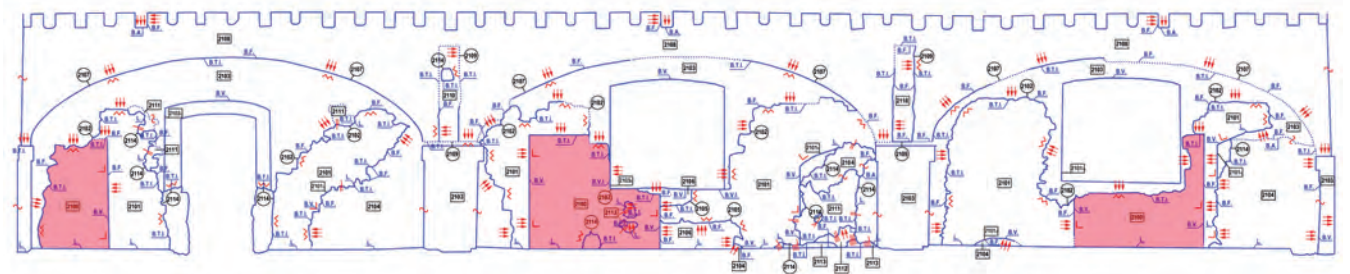
Inoltre tale ricerca dimostra l’importanza dell’analisi stratigrafica e dello studio delle fonti indirette per poter stabilire con una certa sicurezza rapporti di anteriorità, contemporaneità o posteriorità. La relazione tra le tracce materiali e i documenti storici consente il riconoscimento di una serie di sequenze e di avvalorare, all’interno di una griglia diacronica seppure parziale, una serie di interpretazioni derivanti dall’osservazione diretta del manufatto architettonico.

Solo la ricerca e lo studio stratigrafico dei segni materiali estesi anche ad altri ambiti, contemporaneamente alla ricerca archeologica delle tracce che occasionalmente il territorio circostante restituisce, consentirebbero di confermare e ampliare la conoscenza storica del territorio.





13



14



15

13. Rilievo stratigrafico relativo all'ambiente ammezzato con individuati i pilastri superstiti in conci di trachite squadrata che probabilmente sorreggevano una teoria di archi, afferenti alla prima fase costruttiva.

14. Ricostruzione virtuale della prima fase costruttiva lato corte interna, con evidenziati: il sistema di pilastri in trachite che fanno ipotizzare la presenza di un dongione (altezza presunta), il muro di cinta in bozze di trachite con feritoie e una torre di cui ora rimane la parte basamentale.

15. Dongione del vicino Castello Marcello di Monselice, possibile riferimento tipologico al dongione del castello di Carrara.

1) Per quanto riguarda lo studio completo sul complesso di Palazzo Tondello si veda: N. Badan, M. Paiusco, *Palazzo Tondello a due Carrare. Contributi alla conoscenza di un'antica dimora nella terra dei da Carrara*, Gorizia, 2007.

2) Archivio di Stato di Padova.

3) V. Lazzarini, *Beni carraresi e proprietari veneziani*, studio in onore di G. Luzzato, Milano, 1949, p. 32.

4) La Ducale di ratifica del 1423 m. v. in *Pacta*, VII, C. 40 v.

5) S. Franceschi - A. Lazzari, *Un risarcimento al catalogo di Vincenzo Scamozzi: la villa Priuli a Due Carrare*, in *Progetto Restauro*, n. 43, Padova, 2007, pp. 21-31.

6) Per quanto riguarda i riferimenti essenziali alla ricerca e sui principi e sulle metodologie applicative dell'analisi stratigrafica degli elevati, si citano alcuni contributi che hanno rappresenta-

to tappe importanti nell'evoluzione della ricerca stessa: Archeologia urbana e restauro, "Restauro & città", I. n. 2, 1985; F. Doglioni (a cura di), *Ambienti e dimore medioevali a Verona*, Verona, 1987; G.P. Brogiolo, *Archeologia dell'edilizia storica*, Como, 1988; R. Francovich - R. Parenti (a cura di), *Archeologia e restauro dei monumenti*, Firenze, 1996; F. Doglioni, *Stratigrafia e restauro. Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste, 1997. Per riferimenti bibliografici più esaustiva si veda: A. Quendolo, *Bibliografia tematica*, in: F. Doglioni, *Stratigrafia e restauro*, cit., pp. 303-311.

7) Per quanto riguarda alcuni riferimenti sulla costruzione delle ville venete nel Quattrocento e Cinquecento si veda: N. Badan - M. Paiusco, *Palazzo Tondello a due Carrare. Contributi alla conoscenza di un'antica dimora nella terra dei da Carrara*, Gorizia, 2007, pp. 41-43.

Filippo Mocenigo da Nicosia ai Colli Euganei

di
Vincenzo Vozza

Tracce dell'esilio volontario del vescovo veneziano, inquisito e assolto dal Sant'Uffizio, rifugiatosi negli ultimi anni nell'eremo del Rua.

È il giorno 6 ottobre 1583: la Congregazione del Sant'Uffizio emette un importante verdetto nei confronti di un nobile prelado veneziano, Filippo Mocenigo, già vescovo di Nicosia e primate della Chiesa cattolica nel Regno di Cipro, colui che negli anni del Concilio era stato tra i partecipanti più propositivi e tra i più zelanti esecutori dei decreti tridentini: il Mocenigo non era da considerarsi eretico né sospetto d'eresia, tuttavia le copie manoscritte superstiti della sua opera *Vie et progressi spirituali*, testo denunciato all'Inquisizione nel 1576 dal monaco benedettino Teofilo Marzio da Siena, dovevano essere confiscate e distrutte per le proposizioni ritenute ambigue, oscure e pericolose¹.

Era il secondo processo che Filippo Mocenigo sosteneva davanti all'Inquisizione romana, e in entrambi era risultato innocente. Il primo, nell'aprile del 1574, prese corpo anni dopo la denuncia fatta dall'inquisitore domenicano di Pera, fra Antonio da Venezia, che nel 1561 aveva depositato una sua testimonianza presso il Sant'Uffizio in seguito al viaggio e al soggiorno fatto in compagnia del Mocenigo nei mesi del Concilio di Trento. Le accuse erano quelle di possedere un testo di Claudio Tolomeo, la *Geografia*, con note e commenti di Sebastian Münster², un frate francescano passato alla causa della riforma luterana e in aggiunta a questo, di aver udito il prelado pronunciare discorsi affini alla teologia elaborata da Martin Lutero. Tanto era bastato allo zelo dei cardinali inquisitori per rimettere nelle mani del teologo gesuita spagnolo Francesco Toledo³ la valutazione sull'ortodossia o meno del vescovo Mocenigo. Cominciò una serrata negoziazione presso la curia pontificia tra l'ambasciatore di Venezia – poiché il prelado era tra l'al-

tro cugino del doge – e i cardinali a capo dell'Inquisizione. Egli venne prosciolto da ogni accusa dal penitenziere, il quale dal canto suo insistette sul troppo zelo per il clima tipicamente contro-riformistico che aveva cominciato a diffondersi nella curia pontificia post-tridentina.

L'accusa di eresia non giovava alla carriera di un prelado, che veniva reso così inabile alla cura d'anime. Fu per questo che nel luglio del 1574 il patriarcato di Aquileia, al quale ambiva il Mocenigo dopo la fine coatta dell'esperienza pastorale a Cipro, venne assegnato ad un altro candidato⁴, e nel settembre dello stesso anno ricevette soltanto il titolo onorifico – con la possibile riscossione di un beneficio – di assistente della cappella pontificia.

Il secondo processo fu sollecitato nel 1581 dallo stesso prelado veneziano, per ottenere da papa Gregorio XIII un pieno reintegro nella sua dignità e nel suo ministero. Filippo Mocenigo vide però sfumare davanti a sé ogni possibilità di riammissione, per quanto assolto a pieno titolo per la seconda volta.

Durante la fase istruttoria del secondo processo inquisitorio, Filippo Mocenigo si trovava a Roma, nella duplice veste di imputato e di assistente alla cappella pontificia. È probabile che egli maturi la decisione di ritirarsi all'eremo camaldolese di Santa Maria del Rua presso i Colli Euganei solo al termine del processo nell'ottobre 1583. Qui, confortato soltanto dai suoi studi, morirà nel 1586.

La permanenza del Mocenigo nell'eremo del Rua, il più antico della tradizione riformata camaldolese operata dal veneziano Paolo Giustiniani⁵, è segnata da alcune lacune storico-biografiche. Qualche decennio prima, nel 1516, il Giustiniani,

inquieto monaco camaldolese, partito da un'esperienza di studio e preghiera dalla natia isola di Murano, divenuto superiore dell'Ordine, portò a termine la compilazione delle nuove *Regulae Camaldulenses*, secondo quello spirito di riforma che stava attraversando gli ordini religiosi tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Le *Regulae*, stampate e approvate da papa Leone X nel 1520, si fondavano sulle antiche tradizioni dell'Ordine, ma erano fortemente segnate dall'impronta della riflessione del Giustiniani, soprattutto nell'accentuazione del ruolo dell'eremitismo rispetto alla vita cenobitica.

L'arrivo del Mocenigo è collocato in un periodo felice per la comunità, circa una generazione dopo la ripresa dell'intensa vita spirituale ed economica. Consultando il fondo archivistico dell'eremo, conservato per la sua maggior consistenza presso l'Archivio di Stato di Padova, è possibile verificare l'aumento dei legati testamentari, dei livelli e dei processi che intercorsero tra la comunità e la società civile delle cittadine limitrofe di Torreglia, Galzignano e Teolo, dei legami con il clero diocesano di Padova e con alcuni patrizi veneziani. Inoltre, sotto il profilo culturale, nell'arco di tempo in cui si colloca la permanenza del Mocenigo all'eremo del Rua, riceve per la seconda volta il mandato di priore il monaco Luca da Barcellona, nelle cronache letterarie citato anche come Luca Hispaniensis, autore nel 1587 della *Romualdina, seu Eremitica montis Coronae Camaldulensis ordinis historia*.

Questo priore, nella sua opera storiografica, ebbe premura di ricopiare fedelmente i primi sei fogli di un piccolo libro in pergamena, un taccuino, di circa 15x10 cm, di 26 ff, conservato nel succitato fondo presso l'Archivio di Stato di Padova⁶, che reca in copertina questo titolo: *Libretto delle prime memorie della fondazione dell'eremo di Rua scritto di propria mano dalla beata memoria del P. F. Gerolimo da Sessa Fondatore e primo priore di questo eremo di Rua*, i primi sei fogli del quale sono scritti proprio per mano di padre Girolamo stesso e si discostano nettamente, per grafia, contenuto e sistematicità, da quelli successivi. Tra i ff. 22r-22v, una mano distratta, con una scrittura corsiva veloce, appunta qualche breve dato concernente la vita dell'eremo, passando in poche righe dal 1585 al 1594, senza fare menzione né della visita

né della morte del nobile prelado veneziano.

È curioso che la presenza di Filippo Mocenigo passi sotto il silenzio storico. Cosa questa rilevante, perché se non altro egli fu, prima della tonsura, un uomo politicamente stimato, proveniente da una nota famiglia del patriziato veneto, cugino del doge Alvise I Mocenigo⁷ e, dopo la tonsura, vescovo di Nicosia e primate del Regno di Cipro,

Dopo la fuga dall'isola, messa a ferro e fuoco dai Turchi Ottomani nel 1570, egli trovò ricovero a Padova. In patria riattivò i contatti con docenti dello Studio nel quale aveva compiuto i suoi studi filosofici, in compagnia di uomini del calibro di Federico Pendasio e Francesco Piccolomini, entrambi filosofi, il canonico Alvise Giustiniani, i vescovi Giovanni Dolfin e Giulio Savorgnan, il teologo domenicano Gerolamo Vielmi, vescovo suffraganeo di Padova, il patrizio Giovanni Giacinto Diedo, nella cui abitazione padovana si organizzavano dispute filosofiche⁸. Nel palazzo di famiglia in Prato della Valle Filippo Mocenigo ospitò anche il cardinal Commendone, inviato legato apostolico alla corte imperiale.

Emerge la figura di un uomo così ben inserito nell'élite culturale veneta, stimato da laici ed ecclesiastici, autore prolifico – secondo la tradizione – di molte opere teologiche, filosofiche e letterarie⁹, oltre alle due più conosciute: una, già infelicitemente ricordata per essere stata oggetto del secondo processo inquisitoriale e l'altra, le *Universales institutiones ad hominum perfectionem quatenus industria parari potest* (stampata a Venezia nel 1581, per i tipi di Aldo Manuzio), un imponente trattato latino *in folio* organizzato secondo le partizioni della filosofia aristotelica.

E ancora. La sua partecipazione attiva e fedele al Concilio, con la nota immediatezza dell'applicazione dei canoni deliberati nelle diocesi sulle quali aveva giurisdizione, fece di lui un importante interlocutore del *Dialogo della perfezione della vita politica* di Paolo Paruta¹⁰, scritto nel 1579 e ambientato nel 1563 a Trento, il quale poneva proprio il Mocenigo all'apice del suo prestigio, nell'immaginaria conversazione di uomini di Chiesa e patrizi veneziani sullo sfondo del concilio.

Ma il silenzio biografico copre la vita del Mocenigo dall'ottobre 1583 al 1586. Non aiuta la ricerca seguire la storia della dispersione dei beni dell'eremo, in seguito alle soppressioni veneziane prima e



Stemma della famiglia Mocenigo.

napoleoniche poi. La Serenissima aveva cominciato infatti una serie di soppressioni di ordini religiosi, con il relativo incameramento dei beni dei monasteri, dalla seconda metà del Seicento fino alla fine della sua storia repubblicana. La Congregazione di Monte Corona tuttavia, alla quale apparteneva l'eremo di Santa Maria del Rua, continuava a sussistere alla fine del Settecento, nonostante un primo monastero, quello di Santa Maria delle Carceri nei pressi di Este, venisse soppresso nel 1690 per poter pagare le spese di guerra contro i Turchi¹¹. A questa soppressione fecero seguito quelle del 1769¹² e del 1771-1772¹³, soppressioni nelle quali si spense anche l'esperienza degli olivetani del Monte Venda, non lontano dal Rua.

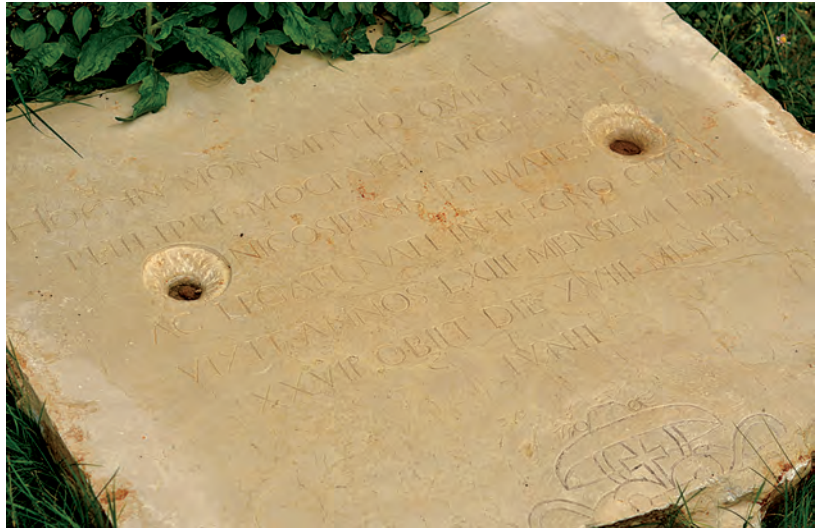
Nel 1785 il Governo veneziano riunì tutti gli eremi del Veneto in una Congregazione autonoma, indipendente dalla Casa madre di Monte Corona: questo atto, confermato suo malgrado dal pontefice Clemente XIV, pose canonicamente il monastero di Santa Maria del Rua come nuovo monastero-madre di tutti gli eremi camaldolesi veneti. Con il decreto di soppressione del 28 aprile 1810, emesso da Napoleone Bonaparte, l'eremo di Rua cessò la sua attività.

Alla nostra ricognizione storica è utile ricordare che tutte le opere d'arte, i quadri e la biblioteca vennero dispersi, mentre la proprietà immobiliare passava al Demanio. Comincia così un lungo periodo di passaggi di mano tra affittuari diversi. In un accuratissimo verbale¹⁴ del 29 gennaio 1816 un incaricato pubblico fece l'inventario di ciò che trovò nell'eremo dopo la partenza dei monaci: la sagrestia era stata svuotata, dal campanile erano state tolte le tre campane, e, cosa più importante per questa ricerca, della biblioteca e dell'archivio non viene fatta alcuna menzione¹⁵.

La storia dell'eremo prosegue di anno in anno in relazione ai suoi affittuari fino al 1863, quando sarà rifondato per opera di un colto monaco eremita, Padre Emiliano Neri bolognese, che già si era battuto, presso la corte sabauda, per evitare la soppressione degli eremi camaldolesi della provincia torinese¹⁶.

Tuttavia, le fonti dalle quali si possono ricavare questi dati storici non forniscono testimonianze dirette circa la permanenza di Filippo Mocenigo presso l'eremo di Santa Maria del Rua.

Come si è visto, alla diaspora di docu-



menti si è aggiunta anche la dispersione della biblioteca che, pur non essendo menzionata nell'unico inventario redatto nel 1816, si poteva supporre ben fornita. Contrapposto a Tosatto, che basa la propria tesi sul documento sopraccitato, vi è il recente studio di Lavinia Prosdocimi sui codici pervenuti alla Biblioteca Universitaria di Padova dai monasteri e dai conventi soppressi tra il 1797 e il 1810¹⁷. Consultando il *Catalogo generale*, redatto prima del novembre 1815¹⁸, dove appaiono marcati in rosso i volumi contrassegnati dal bibliotecario, l'abate Daniele Francesconi, per essere inviati alla Pubblica Libreria – ovvero la Biblioteca Universitaria o nelle sale della biblioteca di San Francesco – troviamo anche una sezione che vede descritti i codici appartenuti ai frati agostiniani eremiti (o Eremitani) di Monte Ortona quanto quelli degli eremiti camaldolesi di Monte Rua. Il Francesconi considerava che «forse il materiale di maggior pregio era già stato asportato dai francesi durante la prima occupazione o fatto sparire dai monaci stessi al sentore di nuovi accadimenti¹⁹». Dal *Catalogo* è possibile ricavare la consistenza dei codici a stampa, degli incunaboli e dei manoscritti posseduti dalle biblioteche dei due monasteri, senza tuttavia la possibilità di definirne le rispettive appartenenze²⁰.

E forse è legittima la supposizione che, nel legato testamentario – ahimè non pervenutoci tra gli altri *testamenta virorum* dell'Archivio di Stato di Venezia – o in un lascito informale di Filippo Mocenigo, gran parte dei volumi che aveva portato con sé fossero diventati un fondo impor-

Il testo dell'iscrizione che recita: *Hoc in monumento quiescunt ossa Philippi Mocenici Archiepiscopi Nicosiensis Primates ac Legati nati in Regno Cipri. Vixit annos LXIII mensem I dies XXVII. Obiit die XVIII mensis Junii* (Foto © Eliseo Arcifà).

tante della biblioteca monastica. Le *Costituzioni Camaldolesi* infatti prevedevano che vi si dovessero trovare soltanto le opere sussidiarie allo studio della Sacra Scrittura, mentre i testi profani erano vietati²¹. Tuttavia l'eremo di Santa Maria del Rua ricevette in donazione, nel corso del tempo, alcune importanti biblioteche private di cui si ha documentazione, tra cui quella del pronipote di Paolo Giustiniani e quella del vescovo di Padova Marcantonio Cornaro²². Delle opere del Mocenigo non vi è comunque traccia documentata. Solo una copia a stampa delle *Universales institutiones ad hominum perfectionem* del 1581 con l'*ex libris* di Ascanio Varese, abate generale della Congregazione dei Canonici Lateranensi di S. Giovanni da Verdara in Padova²³ può destare un particolare interesse; tuttavia esso non contiene alcun riferimento di una possibile appartenenza del codice al Mocenigo o alla comunità camaldolese.

Nelle tavole curate da Pompeo Litta, *Le Famiglie celebri d'Italia*, Federigo Stefani e Federigo Odorici redassero tra il 1868 e il 1872 quella della famiglia Mocenigo. Nell'albero genealogico, alla *Tavola XI*, al termine della breve biografia del prelado, si può ricavare questo ultimo dato storico:

Certamente gli studi dovettero confortare gli ultimi giorni di sua vita che passò lungi dal mondo tra i frati Camaldolesi nell'eremo di Rua ne' monti euganei. Ivi lo ricorda morto il 1 giugno 1586 una iscrizione, per rimanente, poco esatta o poco esattamente riferita dal *Salomone*; e prima e meglio assai di questa avevano reso caldo omaggio alle sue virtù nel libro *de Cautione adhibenda* il *Valiero*²⁴ che aveagli già dedicata nel 1571 l'operetta *de Nicosia capta*, e il *Paruta* che l'aveva introdotto a ragione ne' famosi dialoghi *sulla Perfezione della Vita politica*.

Dalla lettura di questa fonte bibliografica si possono recuperare alcuni elementi biografici per il periodo preso in considerazione: oltre ad individuare nell'eremo di Santa Maria del Rua il luogo eletto dal Mocenigo per il suo esilio volontario, esso tramanda anche la data della sua morte al primo giorno di giugno del 1586. L'affidabilità circa questo dato viene messa in dubbio dagli autori stessi; l'opera in questione, l'*Agri Patavini inscriptiones sacrae et profanae*, citata nel testo, è quella del frate padovano appartenente all'ordine dei predicatori Giacomo Salomonio.

Nella sezione *Rua* il Salomonio raccoglie tutte le iscrizioni che, aventi come *terminus ante quem* il 1696, egli poté leggere e trascrivere²⁵. Tra le altre registra “in templi medio”:

Hoc in monum. quiescunt ossa Philippi Mocenici Archiepisc. Nicosiensis primatis, ac Legati in regno Cypri, vixit an. 73. Mensem unum dies 27. ob. die mensis Junii an. Domini 1586.

Osservando l'interno della chiesa di Santa Maria del Rua, più volte restaurata dopo la riapertura avvenuta nel 1863, è sempre stato difficile – se non impossibile – individuare alle pareti o nella pavimentazione le lapidi con le iscrizioni riportate dal Salomonio. Attenendosi alla descrizione dello Stefani-Odorici e verificando di persona, si è portati a scartare il dato dello scrittore patavino, tanto osservando l'aula della chiesa quanto le cappelle laterali²⁶.

Ho dedicato i primi mesi del 2014 alla ricerca delle testimonianze materiali che dessero prova certa della presenza del Mocenigo al Rua, tali da poter confermare la tradizione che lo ha voluto in esilio volontario tra i monaci camaldolesi. Fallita inizialmente la ricerca dell'iscrizione del Salomonio, fui messo in contatto dal professor Ilario Tolomio dell'Università di Padova con il priore dell'Eremo, padre Winfrid Leipold il quale, avendo saputo delle mie ricerche *in loco* mentre egli era assente, voleva mettermi al corrente di alcune informazioni che successivamente sarebbero diventate estremamente utili a questo studio.

L'ultimo restauro della chiesa dedicata a Santa Maria Assunta di Monte Rua si è completato tra il 1982 e il 1983, e tra gli interventi che coinvolsero il complesso del monastero vi fu anche la risistemazione dell'aula e del presbiterio. Sotto la vecchia pavimentazione usurata, all'altezza dell'entrata della cappella della Vergine – quindi sulla sinistra per chi entra nell'edificio e non propriamente *in templi medio* – era emersa dal terreno una lastra di marmo, apparentemente senza alcuna iscrizione o segno di apprezzabilità artistica.

Fatta sollevare dal priore e girata, essa ha portato a due importantissime scoperte: la prima, che la lastra marmorea non solo era in realtà una lapide commemorativa (spezzata a metà e priva delle punzonature in rame, ma conservante integro il testo dell'iscrizione e una parte del cappello che sormontava lo stemma del prelado); e la

seconda, che la lastra copriva l'ingresso di una cripta, probabilmente una cavità tombale, da cui non è stato possibile recuperare altri reperti. Dovendo proseguire i lavori di restauro, la cripta, ricoperta da materiale di riporto e dalla nuova pavimentazione in marmo, ad oggi non è più accessibile.

La lapide invece, sollevata e ripulita, ripresentava l'iscrizione riportata dal Salomoni, ovvero l'informazione circa la sepoltura sotto il pavimento della chiesa dell'arcivescovo Filippo Mocenigo; l'autore commette tuttavia un errore nella lettura degli anni vissuti dal Mocenigo, sessantatré (LXIII) e non settantatré (LXXIII) come riporta il letterato padovano. Ad oggi la lastra si trova a terra, nel giardino antistante la chiesa di Santa Maria Assunta di Rua, sulla sinistra per chi entra nell'edificio.



1) Per una biografia di Filippo Mocenigo si veda E. Bonora, *Mocenigo, Filippo* in *Dizionario biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011, pp. 131-134 con allegati i riferimenti archivistici del processo. Sull'attività del Mocenigo come primate dell'isola di Cipro e durante il Concilio di Trento e per le controversie con il clero greco uniate, si veda E. Skoufari, *L'Arcivescovo Filippo Mocenigo e l'applicazione della Riforma tridentina a Cipro* in *Cyprus and the Renaissance*, a cura di Benjamin Arbel - Evelien Chayes - Herald Hendrix, Turnhout 2012, pp. 205-230.

2) C. Priesner, *Münster, Sebastian*, in *Neue Deutsche Biographie*, 18, Berlino 1997, pp. 539-541. Per una tradizione dei codici della *Geografia* di Claudio Tolomeo si veda A. Codazzi, *Le edizioni quattrocentesche e cinquecentesche della "Geografia" di Tolomeo*, Trieste 1950.

3) Per un riferimento biografico di Francisco de Toledo Herrera, voluto come inquisitore della Sacra Penitenzieria da Pio V nel 1569, si veda J.M. O'Neill-Dominguez, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, IV, Madrid 2011, pp. 3807-3808.

4) Fu assegnato ad Aloisio Giustiniani, che governerà come patriarca fino al 1585; vedi P.B. Gams, *Series episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Leipzig 1931, pp. 772-775.

5) Per una biografia di Paolo Giustiniani si veda S. Tabacchi, *Giustinian, Paolo* in *Dizionario biografico degli Italiani*, 57, Roma 2002, pp. 281-287.

6) Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni soppresse*, Santa Maria del Rua, b. 2, fasc. 25.

7) G. Gullino, *Mocenigo, Alvise* in *Dizionario biografico degli Italiani*, 75, Roma 2011, pp. 111-113.

8) F. Mocenici, *Universales Institutiones ad hominum perfectionem*, Venetiis apud Aldum, 1581, p. II-III.

9) *La famiglia Mocenigo. Tavola XI* a cura di F. Stefani - F. Odorici in *Famiglie celebri d'Italia. Mocenigo di Venezia* a cura di P. Litta, Torino 1868-1872.

10) G. Cozzi, *La società veneziana del Rinascimento in un'opera di Paolo Paruta: «Della perfezione della vita politica»*, in *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia*, Venezia 1997, pp. 155-183.

11) C. Tosatto, *Eremo di monte Rua, richiami di storia e di spirito*, Edigam, Padova 1980, p. 113.

12) Biblioteca Nazionale Marciana, *Mss. Ital.*, cl. VII, cod. 582 (=9174): *Scritture e decreti riguardanti le manomorte, 1667-1772*, cc. 476r-484r.

13) Per uno studio delle soppressioni degli ordini religiosi nei territori della Dominante, si veda R. Targhetta, *Secolari e regolari prima e dopo la legislazione anticlericistica (1765-84)*, «Studi Veneziani», XIX, Pisa-Roma 1990, pp. 171-188. Dal contributo emerge che la contrazione riguarda il 41,7% dei frati del territorio della Repubblica, e nella fattispecie il 48,8% dei monaci appartenenti all'ordine camaldolese delle province veneta e friulana (*Ivi*, p. 178). Si rimanda ad un secondo contributo, quello di D. Bressan, *Alla vigilia del crollo. Il riformismo veneziano della seconda metà del Settecento*, «Studi Veneziani», LII, Pisa-Roma 2006, pp. 343-354 e alla monografia di Mauro Pitteri, *Per una confinazione equa e giusta*, Milano 2007 per gli approfondimenti circa la deputazione *ad pias causas* del patrizio Andrea Tron.

14) *Processo Verbale della Cessione del Locale e Bosco dell'Eremo di Rua del 24 aprile 1816* conservato attualmente presso la Biblioteca Civica di Padova. Di questo documento, riportato anche da Tosatto, *Eremo*, p. 116, non si ha più notizia.

15) Tosatto, *Eremo*, p. 116.

16) Tosatto, *Eremo*, pp. 120-122.

17) L. Prosdocimi, *Sulle tracce di antichi inventari e note manoscritte. Codici da librerie claustrali nella Biblioteca Universitaria di Padova in Splendore nella regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca Universitaria di Padova*, a cura di F. Toniolo - P. Gnan, Padova 2011, pp. 53-70.

18) *Catalogo generale, ossia riunione di tutti gli elenchi dei libri scelti dalle biblioteche delle corporazioni religiose regolari concentrate nel già convento di S. Anna in Padova*, ms. 2250, a cura di Giuseppe Dainese, Padova 1815.

19) L. Prosdocimi, *Sulle tracce*, p. 54.

20) *Catalogo*, pp. 322-338. Bisogna senz'altro considerare il titolo della sezione, *Catalogo de' libri fidati da' PP. Camaldolesi di Rua a Monte Ortona di Padova*.

21) P. Lugano, *La congregazione degli eremiti di Monte Corona*, Frascati 1908, p. 304. Si riporta a proposito questo estratto dagli Atti del Capitolo del 1587, con la quale si condanna il P. Luca da Barcellona per aver stampato in proprio e senza licenza dei superiori la sua *Romualdina*: «Di più, che il P. Luca, per soi difeti, et poco respecto havuto a' superiori in dispensar senza lor licentia, s'habbia da fare una disciplina da se stesso in visita, in presentia delli padri visitatori, et subito al ricevere del precetto che se gli mandarà, debbia mandar qui in Monte Corona tutti li libri che ha stampati, da doi in fuori, che lasciarà sul luogo de Rua» (*Acta capit.* 1587. c. 192v: adunanza del 22 aprile).

22) C. Tosatto, *Eremo*, p. 76.

23) Ascanio Varese da Padova, procuratore generale (1723-1728) e abate generale dei Canonici Lateranensi (1728-1734) è citato in C. De Dominicis, *Chi era chi? Uffici, cariche ed ufficiali nella Roma pontificia*, vol I (anni 1716-1798), Roma 2011, p. 324 e ricordato come grande collezionista di libri e antichità da L.A. Muratori, *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, vol II, parte II, Roma 1755, p. 73.

24) Per un approfondimento del legame di Filippo Mocenigo con il cardinale Agostino Valier, vescovo di Verona, si veda G. Cipriani, *La mente di un inquisitore. Agostino Valier e l'Opusculum De cautione adhibenda in edendis libris (1589-1604)*, Firenze 2009.

25) J. Salomonii, *Agri Patavini inscriptiones sacrae et profanae [...]*, Padova 1696, p. 174.

26) Per una riproduzione fotografica della cappella "del Capitolo" con le due tumulazioni descritte, si veda G.M. Croce - M. Mulitzer, *Eremo camaldolese di Monte Rua*, Salzburg 2011, pp. 124-125, figg. 115-116.

Onofrio Gabrieli a Padova

di
Ranieri Melardi

Alcune considerazioni sui due soggiorni padovani del pittore messinese.

Onofrio Gabrieli (1619-1706), pittore nato e morto a Gesso, frazione di Messina, secondo il suo biografo Francesco Susinno¹ avrebbe operato, oltre che in Sicilia, anche in Veneto nel corso di due soggiorni. Le affermazioni del Susinno sull'attività di Gabrieli in Veneto trovano riscontro nelle opere del pittore pervenute e appartenenti all'ambito del padovano. Tuttavia, rimangono ancora aperte alcune questioni dibattute dalla critica riguardo la cronologia e la durata dei soggiorni. Per Susinno il pittore, dopo un soggiorno a Roma, alunno di Poussin e, dopo il ritorno di questi in Francia, della scuola di Pietro da Cortona, raggiunse i territori della Serenissima: non fa cenno però alle date di tale permanenza. A Venezia avrebbe soggiornato nove anni, in ragione dello stretto legame di lavoro e amicizia intrattenuto con il conte Borromeo. Gabrieli infatti, stando al biografo, sarebbe stato il maestro di pittura dei tre figli del conte, il maschio, precocemente scomparso, e le due femmine². Gioacchino Barbera³, sulla base delle indicazioni di Susinno circa l'età in cui il pittore si allontanò da Messina (18 anni) e dei soggiorni successivi in Calabria, a Napoli, a Roma e in Veneto, colloca il primo soggiorno veneto dopo il 1641 e fino al 1650-51 circa, ipotizzando un ritorno a Messina all'età di 35 anni. Diversamente, Cesira Gasparotto e Rodolfo Pallucchini⁴ avevano datato l'operato in Veneto di Gabrieli nel decennio compreso tra il 1650 e il 1660. Concorda con la proposta di Barbera Vincenzo Mancini, che attribuisce a questo periodo gli affreschi del Gabrieli nella villa Borromeo a Sarmeola di Rubano,⁵ mentre Zereich Princivalle⁶, al soggiorno veneziano fa seguire i successivi dieci anni a Padova presso i Borromeo.

Dell'attività di Gabrieli tra il 1642 e il 1651, per Barbera, rimarrebbe solo il qua-

dro della chiesa di santa Maria del Carmine a Padova raffigurante *Elia che fa scendere il fuoco miracoloso in presenza di Achab* (fig. 1). Il telero, non ricordato dalle fonti venete ma assegnato a Gabrieli da Giuseppe Fiocco⁷ che, in occasione del restauro del ciclo di dipinti del Carmine lesse sull'*Elia* un lacerto di epigrafe che riconduceva al nome dell'artista messinese, è ritenuto dal Barbera un'opera giovanile, per l'acerbità di stile che vi si rileva e i richiami cortoneschi, come la statua classica sullo sfondo a destra. La scritta rinvenuta dal Fiocco, e poi più chiaramente evidenziata, dovrebbe escludere ogni eventuale dubbio sulla paternità del dipinto, anche se esso, confrontato con altre opere note dell'artista, presenta notevoli diversità che riguardano il gigantismo delle figure poste in primo piano, il personaggio-quinta del soldato visto di spalle sull'estrema sinistra e la teatralità della scena, che sono elementi quasi estranei alla maniera di Gabrieli ma che potrebbero costituire un richiamo alla pittura romana seicentesca di intonazione classicista-cortonesca presso cui Gabrieli si era formato. È da notare che il gusto per un'accentuata monumentalità delle figure, assente nel Gabrieli siciliano, si riscontra in altre due opere venete dell'artista. Caratteristica del Nostro è, invece, la tipologia di abbigliamento molto ornato ed esotico di Achab, che calza in testa un turbante. Inoltre la fisionomia dell'uomo con la barba e i capelli castani accanto ad Elia ritorna identica, ma in controparte, nell'apostolo raffigurato nell'*Assunzione di Maria*, dipinto conservato nella chiesa dei Cappuccini di Milazzo. Pierluigi Fantelli⁸ vede inoltre nel telero una rielaborazione di modelli di Luca Ferrari da Reggio, fatto assai interessante poiché il rapporto di Gabrieli con il pittore reggiano ritornerà in questa sede.

La cronologia molto dilatata dell'esecu-



1. Onofrio Gabrieli, *Elia fa discendere dal cielo il fuoco sacro alla presenza di Achab*, Padova, basilica di Santa Maria del Carmine.

zione del ciclo di tele di cui il telerò fa parte, che va dal 1643 al 1688, non ci fornisce alcun aiuto per precisare la data di esecuzione di esso⁹. Ritengo pertanto possibile concordare cautamente con Barbera, che lo reputa il più antico dell'artista; ciò in effetti spiegherebbe bene perché non vi si ravvisa immediatamente lo stile più tipico del Nostro.

Dell'attività a Messina di Gabrieli riferita da Susinno resta solo la *Madonna del Soccorso* del Museo Regionale di Messina, firmata e datata 1664, ma la critica ha riconosciuto diverse altre opere dell'artista sparse principalmente nella provincia messinese e anche a Siracusa.

Il secondo soggiorno veneto, secondo Susinno, sarebbe avvenuto dopo un periodo trascorso da Gabrieli in Francia, dove si era rifugiato per fuggire la repressione che seguì la rivolta cittadina contro la Spagna¹⁰. Da lì poi sarebbe tornato in Italia, sostando a Mantova, Padova, Venezia, Ancona e Roma. A Mantova il pittore avrebbe goduto della protezione e della stima della duchessa di Guastalla Margherita d'Este e della duchessa di Mantova Anna Isabella. Per comprovare questa notizia, Susinno riporta anche due lettere scritte

in anni diversi, indirizzate dalle duchesse a Gabrieli per ringraziarlo degli auguri di Natale. La prima lettera testimonia che in data 11 gennaio 1687 il pittore risiedeva a Padova, come risulta dall'indirizzo. La seconda invece, datata 4 gennaio 1694, ci attesta in modo analogo che a quell'altezza cronologica Gabrieli soggiornava ad Ancona¹¹.

A questo secondo periodo dunque apparterebbero, secondo Barbera, le altre opere padovane del pittore, ricordate dalle fonti venete, ma non da quelle siciliane, comprese quelle esplicitamente collegate *ab antiquo* al nome dei Borromeo, nonostante Susinno riferisca il contatto tra la famiglia padovana e Gabrieli unicamente al primo soggiorno.

Oltre agli affreschi di Villa Borromeo, il repertorio del Rossetti¹² assegna al Nostro la *Merlettaia con la maestra*, ora ai Musei Civici di Padova, ricordata nel palazzo di proprietà dei Borromeo a San Polo di Stra¹³, e inoltre il quadro di *San Tommaso Beckett davanti a Cristo* della chiesa di san Tommaso di Canterbury a Padova¹⁴. I due dipinti sono attribuibili per motivi stilistici senza alcun dubbio al pennello del Nostro. Opera firmata invece, ma ricordata



2. Onofrio Gabrieli e P. Zanon, *San Tommaso Beckett davanti a Cristo*, Padova, chiesa di San Tommaso Beckett.

più tardi¹⁵, è il *Giuseppe che abbraccia il padre Giacobbe* del duomo di Montagnana. Pietro Brandolese¹⁶ ricorda infine una *Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Rosa*, firmata e datata 1658, nella chiesa padovana di Santa Maria della Misericordia. La chiesa venne però distrutta tra il 1808 e il 1810 e del quadro sembra si siano perse le tracce. La data 1658 apposta al dipinto supporterebbe la tesi di un prolungamento per quasi tutti gli anni Cinquanta della permanenza veneta del Nostro.

Luigi Lanzi¹⁷, nel 1789, afferma di aver visto diversi ritratti e “quadri da stanza” di Gabrieli nelle collezioni private padovane (richiamandosi anche alla guida del Rossetti), e nel palazzo del conte Antonio Maria Borromeo, vari ritratti di esponenti di casa Borromeo, tra cui quello collettivo di tutta la famiglia, in cui lo stesso Gabrieli si sarebbe autoritratto.

L'assenza di date nelle opere del Gabrieli rende difficile, con il solo esame stilistico, definire una cronologia precisa delle stesse. Infatti, il linguaggio figurativo di Gabrieli si presenta lungo tutta la sua carriera molto omogeneo e una chiara evoluzione di esso non è quindi nettamente individuabile. Si può affermare che la

cifra di Gabrieli è assai peculiare e quindi riconoscibile, improntata com'è prevalentemente sulla grazia delle figure esili e allungate, sull'assenza quasi totale di drammaticità, sulla delicatezza cromatica che dà un aspetto vaporoso alle figure e sulla profusione di elementi decorativi che si esprime soprattutto nei vestiti sontuosi ricchi di pizzi e merletti. Questo stile tendenzialmente lezioso ed elegante è visto da Barbera come precursore del rococò messinese primo settecentesco. All'esame stilistico le citazioni presenti in alcune opere di Gabrieli richiamano alla sua formazione cortonesca, anche se la lezione di Pietro è rielaborata in modo molto personale. Inoltre non mancano, come si vedrà, in alcuni dei dipinti, i debiti precisi verso il panorama artistico veneziano del Seicento.

Inizio la mia analisi con la tela con *San Tommaso Beckett davanti a Cristo*¹⁸ (fig. 2), presente sulla parete destra del presbiterio della chiesa padovana di San Tommaso, che presenta una cifra stilistica difficilmente inseribile nel contesto figurativo veneto coevo. L'organizzazione compositiva così ordinata del gruppo del Santo con i mendicanti, che fronteggia il Cristo sulle nubi sostenute da angeli, non

mi sembra risentire direttamente dello stile dei maggiori esponenti della pittura veneta degli anni centrali del Seicento. Indicativo in merito è il confronto tra esso e la *Vergine che appare a San Tommaso Beckett* di Pietro Liberi che gli si trova di fronte, sulla parete opposta del presbiterio. Liberi affronta infatti il tema analogo con un' enfasi barocca, data da un forte senso del dinamismo, là dove in Gabrieli tutto è estremamente calibrato e ordinato, con nessun interesse verso gli effetti di accelerazione del movimento.

Il tipo di composizione può invece inserirsi meglio nell'alveo di una tradizione classicista romano-bolognese, sull'esempio di opere come la *Vergine che appare a San Filippo Neri*, inviata da Barbalonga Alberti a Messina da Roma nel 1631 per la chiesa dei Filippini, distrutta dal terremoto del 1908. Ricordo che Barbalonga Alberti, allievo a Roma di Domenichino, fu, secondo Susinno, il primo maestro di Gabrieli a Messina, presso il quale il Nostro avrebbe svolto un alunnato di sei anni prima di partire per Roma. La notizia, tuttavia, non è certa, in quanto per la maggior parte dei supposti sei anni di permanenza di Gabrieli nella bottega di Barbalonga, quest'ultimo risiedeva ancora a Roma. A ricondurci comunque ad un clima classicista romano è ancora, oltre alla luce artificiale che fa emergere le figure da un ambiente in penombra, anche il profilo di carattere cortonesco della giovane dai capelli biondi e sciolti inginocchiata dietro San Tommaso e la tipologia debitrice di analoghi esempi del Berrettini dell'angelo che, planante sopra la testa del santo, è rappresentato nell'atto di incoronarlo con una ghirlanda di fiori. Questo dipinto, inoltre, può darci anche un'idea dell'attività ritrattistica di Gabrieli di cui ci informano le fonti. Infatti, mi sembrano probabili ritratti, forse quelli dei committenti, i membri del gruppo di chierici a sinistra che armeggiano con i paramenti e gli arredi sacri, così come il nobile riccamente abbigliato di rosso con la spada al fianco che, semi inginocchiato in primo piano, fa l'elemosina al mendicante che gli sta di fronte.

Riguardo alla cronologia, non mi sembra di ravvisare dalla lettura stilistica elementi sufficienti per poter ancorare il



dipinto ad un periodo preciso. Concludo rilevando, con Barbera, che il santo in ginocchio ritorna identico nel rovinatissimo dipinto rappresentante un *Santo vescovo dinanzi alla Vergine tra i santi Antonio e Giovanni*, di collezione privata messinese ma proveniente dalla chiesa del Purgatorio di Venetico. A questo proposito però è arduo stabilire quale delle due opere preceda l'altra, dal momento che le precarie condizioni in cui il dipinto siciliano versa ne impediscono una corretta lettura.

Parrebbe doversi attribuire al secondo periodo il *Giuseppe che incontra il padre Giacobbe con la sua famiglia* (fig. 3) del duomo di Montagnana, opera firmata. Un'iscrizione infatti, che riporta i nomi dei rappresentanti della fraglia di S. Giuseppe che probabilmente commissionarono il telerò, porterebbe a datare lo stesso, secondo una ricostruzione proposta da Antonio Borin¹⁹, al 1700 circa.

La ricostruzione cronologica è pienamente accettata da Barbera, che colloca perciò la realizzazione del quadro nel secondo soggiorno di Gabrieli, come un'opera della tarda attività dell'artista in Veneto. Secondo Zereich Princivalle²⁰, invece, l'opera potrebbe risalire al decennio 1650-1660 in cui Gabrieli visse e operò a Padova. Successivamente il dipinto sarebbe stato acquistato dalla fraglia di san Giuseppe, come attesterebbero i nomi che appaiono nell'iscrizione e che si riferiscono ai tre esponenti della Fraglia che in essa ricoprirono le maggiori cariche contemporaneamente verso la fine del secolo. Anche

3. Onofrio Gabrieli, *Giuseppe che incontra il padre Giacobbe con la sua famiglia*, Montagnana, duomo.

in questo caso lo stile non ci offre, purtroppo, ulteriori appigli cronologici precisi. Princivalle vede nel quadro dei richiami all'opera di Ricchi, Mazzoni e Liberi²¹. Personalmente ritengo che l'espandersi in senso monumentale dei volumi delle figure raggruppate, lontane da quelle piuttosto esili che caratterizzano Gabrieli, e la composizione impostata sull'incrociarsi di diagonali vogliano omaggiare la grande tradizione veneta cinquecentesca di Tiziano e Veronese. Infatti, a mio parere, è quasi una citazione la dama in primo piano, posizionata verso sinistra, che ricorda nell'abbigliamento e nell'acconciatura, come anche nella fisionomia facciale e nella postura, la *Venere che benda Amore*, opera ritenuta della bottega tizianesca, conservata nella National Gallery of Art di Washington. Di impronta veneta tardocinquecentesca sono anche le fattezze della donna con il bambino in braccio posizionata alla sinistra della dama, e dell'altra che, china sulla figliuola, le indica l'evento. La ripresa di tipologie cinquecentesche può avvicinare il dipinto alla pittura di Liberi, mentre le figure maschili chine sulle masserizie in primo piano a sinistra, dotate di possenti e realistiche muscolature e l'accentuato contrasto chiaroscurale che si riscontra diffusamente nel dipinto mostrano delle affinità con le analoghe caratteristiche presenti nei dipinti della corrente "tenebrosa", portata a Venezia da Langetti verso la metà degli anni Cinquanta²². Infine, il classicismo romano di fondo riaffiora nella tipologia degli angeli reggi cartiglio, mentre peculiare di Gabrieli è il gusto per i tessuti preziosi ed esotici che si ravvisa, per esempio, nella figura di Giuseppe con in capo il turbante.

Per approfondimenti sugli affreschi del piano nobile della Villa Borromeo, che purtroppo i proprietari non mi hanno permesso di esaminare, rimando allo studio di Mancini²³. La presenza di scene della vita di Giuseppe l'Ebreo tra i soggetti di genere allegorico e veterotestamentario ha indotto Barbera, che pure dichiara di non aver veduto direttamente il ciclo, a datarlo ipoteticamente nello stesso periodo del quadro di Montagnana, (*Giuseppe che incontra il padre Giacobbe*) cioè intorno all'anno 1700, poco prima del definitivo rientro a

Messina del pittore. Per Mancini, invece, gli affreschi possono essere datati con una certa precisione verso la metà degli anni Cinquanta del Seicento, durante il primo soggiorno veneto di Gabrieli, e comunque poco prima del 1657, anno della morte di Troiano Borromeo, presunto committente della decorazione, da identificarsi quindi con il conte Borromeo di cui parla Susinno. L'indizio più probante di quest'ipotesi sarebbe rappresentato dalla presenza, nella sala ornata da vedute paesaggistiche, dello stemma Borromeo e di una particolare versione dell'arma Papafava, la famiglia a cui apparteneva Emilia, la moglie di Troiano.

Il critico pone inoltre questo ciclo in rapporto con alcuni cicli veneti affrescati negli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento: le scene del *Pastor fido* di Villa Caldogno a Caldogno, di Giulio Carpioni, databili al 1646, la decorazione del salone centrale di Villa Selvatico Emo a Battaglia Terme, documentata al 1650 e realizzata da Luca da Reggio,²⁴ e gli affreschi di Daniel Van den Dyck nel palazzo Belloni a Padova del 1651-52. Confrontando gli affreschi di Sarmeola con quelli di Battaglia Terme, Mancini evidenzia lo stesso elegante classicismo negli atteggiamenti, la similarità dei volti di pacato patetismo e l'analogia cromia luminosa, elementi che portano a inquadrare il ciclo di Gabrieli in questo contesto artistico, e conseguentemente in favore di una sua datazione intorno alla metà degli anni Cinquanta. Come nel telero di Montagnana, poi, anche negli affreschi di Sarmeola i volumi sono molto monumentali. In alcune figure femminili si fanno addirittura pesanti ed opulenti²⁵, chiaro prestito di Gabrieli alla cultura figurativa veneta, laddove egli nei suoi dipinti siciliani tende sempre a realizzare figure delicate ed esili.

A sostenere l'ipotesi di un'esecuzione del ciclo negli anni Cinquanta, piuttosto che verso la fine del secolo, si aggiungerebbe anche il passo di Susinno secondo cui il legame di Gabrieli con i Borromeo risalirebbe proprio al primo soggiorno veneto dell'artista, mentre non si parla di un mantenimento di esso nel suo successivo ritorno a Padova. Come per tutti i dipinti esaminati, nemmeno per questo ciclo esistono elementi sicuri per datarlo con pre-

cisione, anche se un termine *post quem* al 1650, anno in cui Luca da Reggio aveva già completato i suoi affreschi di Battaglia Terme, che Gabrieli avrebbe potuto visionare, appare convincente.

Ricapitolando, mancano gli elementi sufficienti per poter stabilire una cronologia precisa delle opere di Gabrieli all'interno dei suoi soggiorni veneti. Inoltre, malgrado la generale omogeneità nello stile del Nostro, non mancano in alcune opere presenti nel Veneto i debiti verso la pittura veneziana contemporanea, anche cinquecentesca, ben presenti nel *Giuseppe che abbraccia il padre Giacobbe* e negli affreschi di Sarmeola. Resta insoluto il problema della scarsa gravidanza, se non assenza, della componente veneta nell'*Elia ed Achab* e nel *San Tomaso Beckett davanti a Cristo*. Concludo chiedendomi se questa constatazione non potrebbe aprire la strada ad ulteriori ricerche soprattutto sulla definizione della cronologia delle opere. □

1) F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, ms. 1724, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze, 1960, pp. 262-274.

2) I Borromeo in realtà soggiornavano a Padova. Susinno riferisce che la figlia maggiore del Borromeo quando il pittore dichiarò la volontà di tornare in patria, decise di fargli un ritratto per ricordo, effigiandolo affiancato da due amorini che gli porgevano dei fiori. Onofrio, come risposta, avrebbe ritratto ironicamente l'allieva nell'atto di essere precipitata da un burrone da due demoni.

3) G. Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di F. Campagna Cicala e G. Barbera, Gesso, 27 agosto - 29 ottobre 1983, Messina, 1983, p. 74.

4) C. Gasparotto, *Santa Maria del Carmine a Padova*, Padova, 1955, p. 288; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, pp. 274, 290, 339.

5) V. Mancini, scheda firmata n. 93 in *Gli affreschi nelle Ville Venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia, 2009, pp. 375-376.

6) Z. Princivale, *Il duomo di Montagnana*, Montagnana, 1981, pp. 181-182.

7) G. Fiocco, *I quadri dedicati alla Vergine restituiti all'antico splendore*, in "Il Gazzettino", 8 gennaio 1949, p. 2; Il quadro è citato senza attribuzione anche in W. Arslan, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia - Provincia di Padova*, Roma, 1936, p. 44.

8) P.L. Fantelli, *Padova, 1650-1700*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, 2000, p. 175, nota 26.

9) Per questo ciclo vedi Gasparotto 1955, pp. 267-293.

10) Gabrieli compare nella lista degli esuli messinesi degli anni 1678-79. Vedi G. Arenaprimo, *Gli esuli messinesi del 1678-1679*, in "Archivio storico messinese", V, 1904, p. 10.

11) Nel 1701 Gabrieli ritorna in patria grazie all'indulto di Filippo V. Vedi C.D. Gallo, *Annali della città di Messina*, Messina, 1756, ed. a cura di A. Vayola, Messina, 1882, IV, p. 83.

12) G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni di esse*, Padova 1776, p. 325.

13) Rossetti, 1776, p. 325. Tornerò su questo dipinto in un prossimo articolo.

14) Rossetti, *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova*, Padova 1786, p. 244; inoltre il quadro era già ricordato negli inventari della chiesa del 1705 e del 1773, conservati nell'Archivio di Stato di Padova. Esso viene menzionato anche in P. Brandolese, *Pitture, sculture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795, pp. 140-141; G. Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venezia, 1817, pp. 140-141, e *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova, 1826, p. 112.

15) A. Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, II, Padova, 1862, p. 302; G. Foratti, *Cenni storici e descrittivi di Montagnana con alcune notizie dei principi estensi e carraresi che ne ebbero il dominio in tre libri distribuito da Giacinto Foratti. Parte seconda e terza*, Venezia, 1863, p. 123; A. Giacomelli, *Actae Ecclesiae Montaneanensis Quinta Saecularia Feliciter Celebrantis*, Padova, 1936, pp. 60-61.

16) Brandolese, 1795, p. 106.

17) L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 1789, ed. a cura di M. Capucci, Firenze, 1968, p. 468.

18) Il dipinto fu ingrandito sul lato destro nel 1752 da Pietro Zanoni.

19) A. Borin, *Notizie sull'esecuzione di alcuni quadri del Duomo di Montagnana* (dattiloscritto), Montagnana, 1982.

20) Princivale, 1981, p. 182.

21) Princivale, 1981, p. 184.

22) La componente realistica nella produzione di Gabrieli si ritrova anche in tre dipinti realizzati per Randazzo, due dei quali documentati al 1669 e al 1670. In essi la realizzazione cruda delle anatomiche maschili e l'uso di un chiaroscuro fortemente contrastato hanno spinto Barbera a credere ad un superficiale influsso di Langetti e Loth, esponenti della corrente veneziana dei "tenebroso" che si afferma in Veneto a partire dal 1655 circa. Perciò, da un lato, questa considerazione sembrerebbe deporre a favore dell'ipotesi di Mancini della permanenza veneta di Gabrieli per quasi tutti gli anni Cinquanta. D'altra parte, però, dato che Langetti, caposcuola dei tenebroso, si pone nel solco di Ribera, si potrebbe riferire parimenti il realismo materico nelle anatomiche e l'uso del chiaroscuro di questi quadri di Gabrieli ad un influsso del riberismo da lui conosciuto in ambito meridionale. Nella stessa Messina la collezione di Antonio Ruffo conteneva alcuni quadri dello spagnolo e di Pietro Novelli, inoltre, secondo Susinno prima dell'arrivo a Roma, Gabrieli era passato per Napoli, dove appunto Ribera operava.

23) Mancini 2009, pp. 375-381.

24) Su questi due cicli affrescati vedi P. Ceschi Lavagetto, scheda firmata n. 7 in *Gli affreschi nelle Ville Venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia, 2009, pp. 72-80 e E. Lucchese, scheda firmata n. 10 in *ibidem*, pp. 92-97.

25) A giudicare delle immagini in mio possesso, in alcune scene le fisionomie dei pesanti volti delle donne hanno una fattura un po' grossolana che mi induce a sospettare cautamente per queste parti l'intervento di un collaboratore.

Una disposizione “orchestrale” del secolo XIX nella Basilica del Santo

di
Alberto Fanton

L'interessante testimonianza è conservata nella carta di guardia finale della partitura della *Messa a tre voci concertata* dal maestro Melchiorre Baldi per la festa del Santo del 1831.

Uno dei misteri insoliti, che cattura ancora l'attenzione di esperti nella storia della prassi esecutiva musicale presso la Basilica di Sant'Antonio di Padova, è quello di capire quale fosse la disposizione degli strumentisti che suonavano nell'orchestra/cantoria sovrastante il presbiterio, in corrispondenza del deambulacro, specialmente durante l'epoca d'oro della sua Cappella musicale, dove rifulse l'estro di Giuseppe Tartini (sec. XVIII). È noto che la particolare configurazione della sede celebrativa dell'altare maggiore permetteva (e permetterebbe tuttora) di «circondare» musicalmente con solennità le funzioni liturgiche più importanti.¹ La realizzazione di questa orchestra/cantoria risale alla seconda metà del Seicento.² Le figg. 1 e 2 testimoniano uno *status* anteriore all'intervento strutturale di Camillo Boito nel 1895, che modificherà in modo sostanziale l'altare maggiore e la disposizione dei bronzi di Donatello in quella sede, *status* che si può ipotizzare non molto dissimile dalla configurazione della seconda metà del sec. XVIII.

Sulla disposizione degli strumentisti nell'orchestra/cantoria ai tempi di Tartini si possono formulare ipotesi o supposizioni, anche se – occorre riconoscerlo – allo stato attuale esistono pochi elementi che permettono di far piena luce, come ben riassume Margherita Canale Degrassi:

Un altro fondamentale aspetto su cui non si è ancora fatta luce a sufficienza, anche per la mancanza di testimonianze dirette di tipo

iconografico e di riferimenti più precisi nelle descrizioni coeve è la disposizione degli strumentisti nel coro della Cappella. [...]

L'orchestra era disposta lungo tutta la galleria, con gli strumentisti vestiti in cotta, nascosti alla vista dei fedeli da drappi. [...]

Un riferimento più dettagliato sulla distribuzione dei suonatori ci è dato dalla testimonianza del Burney, che visitò Padova nel 1770 poco dopo la morte di Tartini: «The Choir of this church is immense; the bases are all placed on one side, the violins, hautbois, frenchhorns, and tenors on the others, and the voices half in one organloft, and half in another; but, on account of their distance from each other, the performers were not always exact in keeping time».³

Quanto riferisce Burney è di certo fondamentale, specie la chiosa finale, ma non ci aiuta a risolvere il quesito. Con ogni probabilità, il mistero rimarrà insoluto ancora per molto tempo.

Nondimeno, un piccolo contributo può provenire da un documento inedito: una partitura di pregio del sec. XIX,⁴ contenente la *Messa a tre voci concertata* del Maestro Melchiorre Balbi,⁵ formata da 89 carte, di cui 6 ripiegate.⁶

Questa *Messa* è stata composta ed eseguita con particolare magnificenza per la festa di sant'Antonio di Padova dell'anno 1831. Assieme alla partitura, intitolata «Messa a 3 Voci Cantabile di Melchiorre Balbi 13 Giugno 1831» e custodita attualmente presso l'Archivio musicale della Cappella antoniana (collocazione I-Pca E.I. 1968), sono conservate le parti stacca-



1. L'altare prima dell'intervento del 1895. Ben evidente la posizione degli organi.

2. Dettaglio dei bronzi donatelliani prima del 1895.

te,⁷ che recano il nominativo del cantante o dello strumentista che l'aveva in uso; ne diamo di seguito la consistenza rinvenuta con la partitura (41, in totale): Tenore I 4; Tenore II 6; Basso 6; Flauto I 1; Oboe I 1; Oboe II 1; Clarinetto I 1; Clarinetto II 1; Fagotto I 1; Corno I 1; Corno II 1; Trombe 1; Tromboni 1; Timpani 2; Violino I 3; Violino II 3; Viole 2; Violoncello I 1; Violoncello II 1; Violone I 1; Violone II 1; Organo 1.

Ebbene, nella carta di guardia finale della partitura è tracciato lo schema della disposizione di voci, strumentisti, organisti e direttori nell'orchestra/cantoria che circonda il deambulacro della basilica e che qui riproduciamo (fig. 3). La meticolosità del Balbi ci permette quindi di visualizzare quanto accadde in quel mattino del 13 giugno 1831, ossia sessant'anni dopo la morte del violinista Giuseppe Tartini († 1770) e cinquant'anni dopo la scomparsa del Maestro Francesco Antonio Vallotti († 1780). Di certo, questo documento – per quanto importante e interessante – non ci autorizza ad affermare che tale disposizione si praticasse anche ai tempi di Tartini e Vallotti: nessun dettaglio sembra avallare una benché minima supposizione in tal senso. Tuttavia, apre uno spiraglio e

stimola alcuni interrogativi: sulla base di quali criteri venne decisa questa disposizione? fu direttamente il Maestro Balbi a stabilirla, oppure la dislocazione degli strumentisti è stata, se non dettata, almeno suggerita da "logiche di tradizione" della Cappella musicale del Santo?

L'evento

La partitura, che si prefigura già nella sua descrizione quale documento di cui si desiderava tramandare la memoria, contiene la messa solenne musicata dal Maestro Balbi, in occasione della festa solenne di sant'Antonio di Padova nel 1831. In quell'anno ricorreva il VI centenario della morte del Taumaturgo e numerose iniziative vennero intraprese per rendere più grandioso l'evento,⁸ tra cui la tradizionale visita dell'Arciduca Ranieri Giuseppe d'Asburgo-Lorena, viceré d'Austria, e della sua famiglia (domenica 12 giugno); le articolate e solenni funzioni liturgiche con larga partecipazione di popolo; il coinvolgimento del famoso ingegnere Giuseppe Jappelli,⁹ ecc. Tutto concorrevano a riaffermare la tradizione di una presenza significativa per la città di Padova: quella della comunità religiosa dei frati del San-

to, fortemente provata dalla soppressione napoleonica e ristabilita, dopo non poche difficoltà, nel 1826, ossia cinque anni prima del centenario.

In modo particolare, la partecipazione di popolo fu davvero singolare, come ci narrano le cronache dell'epoca, partecipazione che non si arrese nemmeno alle avversità meteorologiche. Così Carlo Leoni descrive l'evento:

1831. Festa secolare del Santo. Immenso numero di forestieri, talché alla sera mancò alloggi e pane; e moltissimi contadini, venuti da lontano, passarono la notte sotto a portici e in Prato [della Valle]. [...] L'illuminazione architettonica della facciata del Santo di Japelli non riuscì per un furioso acquazzone che principiò alle 6^{1/2} quando già la Processione era in parte uscita di chiesa, e retrocesse, riparandosi sotto a portici. Tre vescovi assistevano le sacre cerimonie. La chiesa magnificamente apparata e illuminata, avea una scenica rappresentazione, la gloria di S. Antonio sopra il massimo altare, bellamente disegnata dallo stesso fantastico architetto, che riuscì lodatissima.¹⁰

Anche il Gonzati si sofferma sulla cerimonia annotando tra l'altro come l'orchestra/cantoria fosse piena di strumentisti e di voci:

La musica era accompagnata da tanti strumenti quanti ne poteva capire la grandiosa orchestra. E le ampie navate erano anguste a contenere l'onda di popolo che d'ogni intorno premevasi e incalzavasi.¹¹

Qualche particolare in più viene offerto dalle memorie dell'abate Antonio Comin, maestro cerimoniere della cattedrale di Padova, fine erudito e attento nell'annotare ogni dettaglio di eventi particolari:

Dopo la recita in Duomo del Mattutino, Laudi e Prima si portò il Rmo Capitolo e Clero oltre la Congregazione de' Parrochi e gli Alunni tutti del Seminario processionalmente dalla Cattedrale alla Chiesa del Santo ove giunsero alle ore 10 circa, e la moltitudine della gente non permise ai Padri di venire a ricevere il Clero alla Porta della Chiesa, sicché stentatamente si arrivò in Coro in mezzo alla calca di popolo [...].

Si diede principio al Pontificale col rito usato gli altri anni assistendo il Rmo Capitolo ed il Clero della Cattedrale, ed alcuni de' Parrochi di Congregazione [...] e i due Vescovi [...].

La musica composta dal Maestro di Cappella del Duomo e pagato dalli Monsignori Canonici fu eseguita ad Orchestra piena tutt'al-

l'intorno con 120 filarmonici compresi i nostri Cantori, e diretta dal suddetto Sig. Maestro che la batteva sull'angolo a destra, e da altro suo Coadiutore che la batteva egualmente sull'angolo a sinistra.¹²

Oltre a indicare gli officianti e le modalità del rito, nonché la grande partecipazione di popolo, l'abate Comin ci fornisce preziose informazioni sul numero dei «filarmonici» e dei cantori (120 in tutto), la direzione dello stesso compositore, e il committente (il Capitolo della Cattedrale di Padova). La notorietà acquisita dal Balbi per questo evento divenne in seguito un elemento caratterizzante della sua biografia professionale, come ricorda Masutto:

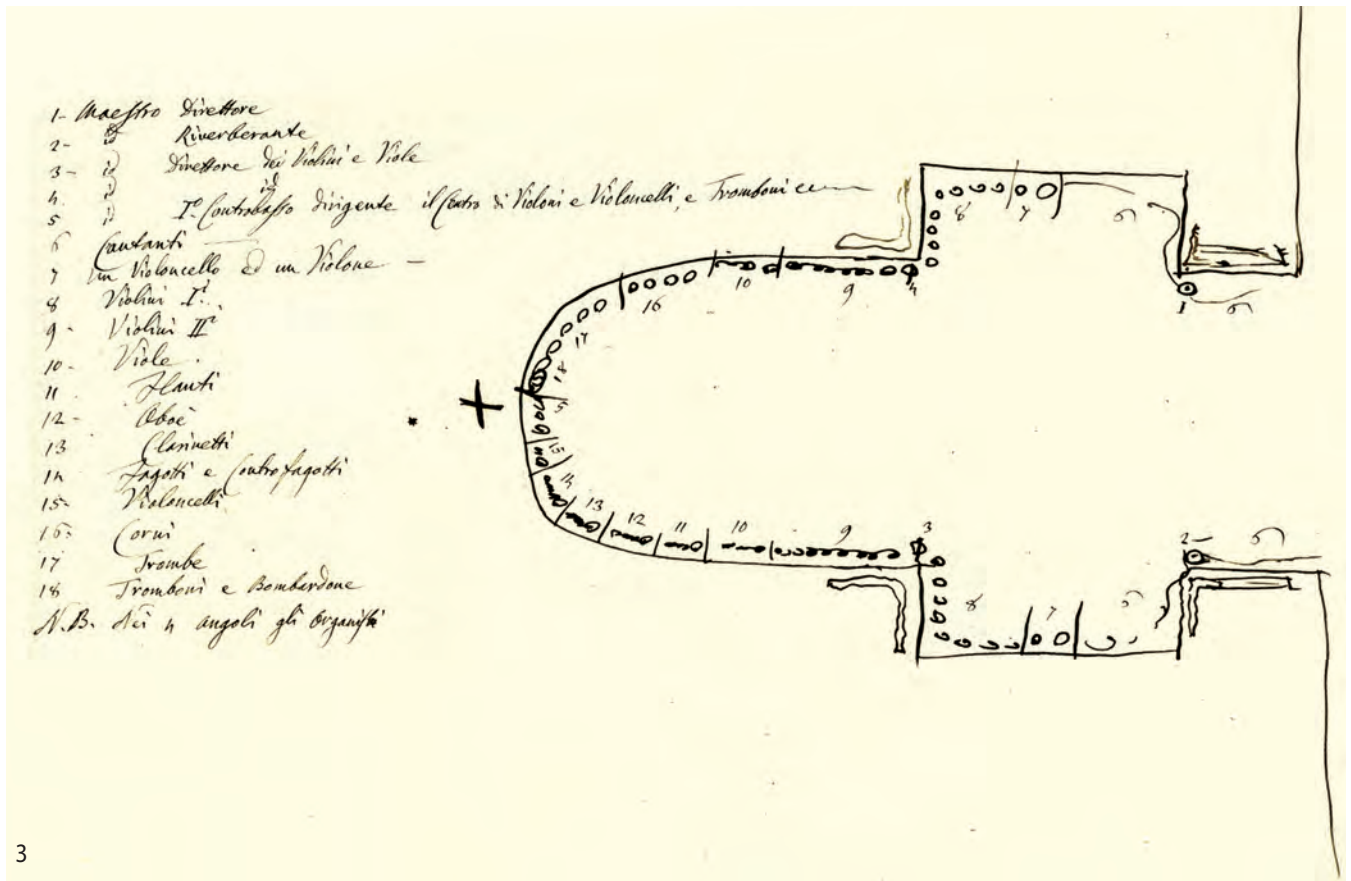
Come maestro di cappella ebbe a segnalarsi nella musica sacra; scrisse all'incirca da dieci a dodici *Messe* di concerto, tra le quali è da annoverarsi quella pel Centenario Antoniano con doppia partitura per ottenere una giusta esecuzione, attesa la necessità di tener in azione circa 150 persone.¹³

Il prospetto

Il Maestro Balbi, almeno dal punto di vista professionale, doveva essere dotato di una certa dose di scrupolosità, se ha sentito il bisogno di tracciare una specifica mappa per la disposizione dell'organico.

Prendendo in esame il prospetto per una sua descrizione sommaria,¹⁴ (fig. 3) notiamo subito che questo segue pressoché le disposizioni classiche degli organici: voci, violini e via via strumenti con intonazione sempre più bassa. Le voci dei cantanti erano disposte ambo i lati nella prima parte dell'orchestra, quella immediatamente vicina al popolo dei fedeli; tuttavia, dove fossero collocati i Tenori I, i Tenori II e i Bassi non è purtroppo specificato. Viene però evidenziata la presenza del «Maestro Direttore» (1) e – dirimpetto – il «Maestro Riverberante» (2).

I primi strumenti che troviamo subito dopo i cantanti, anche questi disposti ambo i lati, sono gli archi: un violoncello e un violone (7), subito dopo i violini primi (8), sempre ambo i lati. Ai due angoli, un «direttore dei violini e viole» (3 e 4), per proseguire poi sempre ai due lati con l'organico dei violini II (9) e delle viole (10). Fin qui la disposizione è pressoché simmetrica. Nella parte absidale notiamo



da destra, procedendo in senso orario: flauti (11), oboe (12), clarinetti (13), fagotti e controfagotti (14), violoncelli (15), tromboni e bombardone (18), trombe (17), corni (16). Fra i violoncelli (15) e i tromboni (18), quasi a metà esatta della disposizione, è messo un quinto maestro, così descritto: «Maestro I° contrabbasso dirigente il centro di Violini e Violoncelli e Tromboni, ecc.». Ai quattro angoli, infine, ossia in corrispondenza dei numeri 1, 2, 3 e 4, gli organisti.

Era senza dubbio un organico d'eccezione, per alcuni versi strabiliante (oltre un centinaio di persone), inusuale per la Basilica! Una prova non priva di rischi e di critiche, come ebbe a ricordare lo stesso Balbi, qualche anno più tardi:

Nel 1831, anno della festa secolare per la Basilica di S. Antonio. [...] In detto anno m'è d'uopo ricordare, come ebbi l'ardito pensiero di dare una Messa eseguita da 150 persone, fra cantanti e suonatori, onde empire tutta la cantoria. Tutti coloro che conoscono la somma, quasi invincibile, difficoltà di esecuzione, lorchè gli esecutori sieno dispersi a grandi distan-

ze, non sanno persuadersi di un ben combinato concerto. Così si sosteneva allora e si predicava un esito infelice; ma io, avvisato dell'opinione, composi lo spartito corrispondente alla speciale circostanza, e poi disposi la direzione in guisa che eravamo cinque regolatori, quattro negli angoli della ringhiera, ed uno al centro dell'emniciclo, con l'attenzione, che quell'estremità anticipasse qualche minuto secondo, per cui l'esito sortì felicissimo; e taluno ebbe a dichiarare che parevano «un quartetto da camera». Io non parlo della musica di mia composizione, perché so di nulla meritare, ma dico che *volere è potere* per ciò che corrisponde alla disposizione esecutiva.¹⁵

Come abbiamo accennato in apertura, questo schema ci permette per lo meno di comprendere una disposizione possibile. È assai probabile che per l'occasione Balbi abbia unito l'organico della Cattedrale con quello della Cappella musicale Antoniana e che in questo connubio, consultandosi con l'allora direttore p. Luigi Anselmo Marsand († 1841), abbia «appreso» l'esistenza di una prassi in uso sulla distribuzione degli strumentisti e delle voci al

3. Lo schema del Maestro Melchiorre Balbi che indica la disposizione dei musicisti nell'abside della Basilica durante la messa del 13 giugno 1831.

Santo, distribuzione che rispondeva a logiche di tradizione della Cappella musicale Antoniana.¹⁶ Ovviamente, quest'ultima è una nostra semplice congettura, che offriamo all'approfondimento dei musicologi, assieme al documento ora presentato. □

1) La testimonianza di P. Antonio Sanseverino (*Descrizione Istorica della Chiesa e Convento di S. Antonio di Padova*, 1761), coeva al Tartini, ci conferma la destinazione d'uso di questi spazi: «Nelle prime Cantorie fra li quattro Cormelloni dove stanno li Musici, e Sonatori si vedono quattro grandi Organi formando due facciate per ciascheduno, cosicché paiono Otto, tutti dorati, con figurine dipinte, statue, ed ornamenti di sopra, che rendono una singolar Maestà, ed un armonioso concerto. Questa Capella è composta di sedici Voci, de' Soprani, Contralti, Tenori, e Bassi, diretti da un Pre Minor Conventuale Maestro di Capella, con la gradazione de' Sonatori, cioè Violini, Violoncelli, Bassi, Oboei, Tromba, secondo il Bisogno d'una concertata Musica i quali vengono ammessi dalla Congregazione della Ven. da Arca di S. Antonio contribuendo Loro l'Onorario a misura delle Voci, e de' sogetti distinti» (Pont. Biblioteca Antoniana, Ms. 693 scaff. XXIII, c. 117v).

2) Precisamente nel 1651, su un progetto complessivo di Lorenzo Bedogni, che prevedeva la volta del coro e la creazione di questa orchestra/cantoria, al fine di garantire un'adeguata posizione per il canto figurato, in sostituzione di precedenti palchi mobili. Non va dimenticato che qualche anno prima vi furono frizioni tra la comunità dei frati e la Veneranda Arca (ente cittadino preposto alla manutenzione della Basilica) su questo punto: in data 30 maggio 1646, il superiore P. Francesco Zanotti, a nome di tutta la comunità dei frati, si oppose al progetto della Veneranda Arca di far costruire un palco permanente per il canto innanzi alla cappella di San Felice, rimarcando tra l'altro l'uso di erigere in particolari circostanze liturgiche un «palco aposticcio solito a farsi solamente in diverse parti della chiesa» (Padova, Archivio di Stato, *Fondo Sant'Antonio*, reg. 197, c. 11v).

3) M. Canale Degrassi, «Destinazione e aspetti esecutivi dei Concerti per violino di Giuseppe Tartini: contributi per un approfondimento», in *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli* (1695-1764), a cura di Albert Dunning, I, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995, pp. 151-173, qui pp. 161 e 162. Il riferimento a Burney è tratto da Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy: Or, the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, Becket, London 1773, citato dall'ed. moderna a cura di Percy A. Scholes, Oxford University Press, London 1959, p. 102.

4) Il pregio consiste nell'accurata rilegatura con piatti cartonati in mezza pelle, dorso con fregi dorati ed etichetta titolata. Siamo come sempre debitori al nostro collaboratore, il sig. Fabio Salvato, per aver segnalato la presenza del documento nell'Archivio della Cappella musicale antoniana.

5) Melchiorre Balbi (1796-1879), di nobile famiglia veneziana, fu maestro concertatore al Teatro Nuovo e al Teatro Concordi di Padova (1818-1854) e maestro di cappella della basilica di S. Antonio (1854-1879). Fu autore di opere teatrali, musiche sacre. Balbi venne coinvolto nella vita musicale del Santo ancor prima del suo mandato ufficiale:

il giorno 29 gennaio 1820, il governo di Venezia approvò il piano per il Liceo musicale da istituirsi al Santo. Come maestro di canto fu scelto proprio il ventiquattrenne Balbi, pur non appartenendo alla Cappella musicale del Santo; tuttavia la sua nomina non era vista di buon grado (Padova, Archivio di Stato, *Delegazione Provinciale*, b. 585, n. 23439/2031).

6) Si tratta delle cc. 23-28, ripiegate con ogni probabilità dal compositore stesso, in quanto ritenute forse erronee nella sua revisione successiva (1868). Non è da escludersi che da questa *Messa* il Balbi abbia preso le mosse per organizzare un altro grandioso evento: l'esecuzione di una messa concertata con l'impiego di tutti i quattro organi allora presenti in Basilica, il giorno 8 dicembre 1871 (cf. G. Masutto, *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie bibliografiche*, Tip. Cecchini, Venezia 1884, p. 13).

7) Le parti staccate conservate sono effettivamente tutte quelle utilizzate per l'occasione o ne mancano? È un quesito a cui è difficile rispondere, anche se un confronto con lo schema delle parti staccate suggerisce una risposta negativa.

8) In merito, ha scritto diffusamente G. Costa, *La celebrazione del VI centenario della morte di s. Antonio nella Basilica di Padova (1831)*, in "Il Santo" 1 (1928) fasc. 3, pp. 181-189.

9) Allo Jappelli venne commissionata la costruzione di quella che fu chiamata la *Gloria del Santo*, ossia una raffigurazione di sant'Antonio mentre ascende al cielo, sostenuto simbolicamente da tredici raggi e circondato da nubi; tale raffigurazione era sospesa in aria, in mezzo al coro. Per una rappresentazione xilografica di quest'opera e per altre informazioni si rimanda alla breve pubblicazione fatta per l'evento: *Descrizione delle solennissime funzioni che hanno luogo in Padova nella Basilica del Santo, nel ricorrimiento del VI secolo dal transito del Grande Taumaturgo, preceduta da pochi cenni della portentosa sua vita*, Tip. del Seminario, Padova 1831.

10) C. Leoni, *Dell'arte e del Teatro Nuovo di Padova. Racconto aneddotic*, Tip. Sacchetto, Padova 1875, p. 120.

11) B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata dal padre Bernardo Gonzati*, II, Tip. Antonio Bianchi, Padova 1853, p. 440.

12) Padova, Biblioteca Capitolare, Ab. Antonio Comin, *Memorie diverse e raccolte importanti*, I/C, fasc. 5, n. 4 («Triduo Solenne nella Basilica del Santo 1831. ed altro relat.[ivo] alla Festa del S[ant]o»). Questa documentazione è ancora in attesa di inventariazione e quindi i riferimenti sono da ritenersi provvisori.

13) Masutto, *I maestri di musica italiani...*, cit., p. 12.

14) I numeri indicati tra parentesi, dopo gli strumenti, si riferiscono al punto di disposizione del prospetto.

15) Leoni, *Dell'arte e del Teatro Nuovo di Padova...*, pp. 167-168; i corsivi sono dello stesso Balbi. Carlo Leoni ospitò in un intero capitolo di questa opera (pp. 165-174) la lettera che lo stesso Balbi gli fece recapitare in data 4 giugno 1873, contenente alcuni ricordi di quando era maestro concertatore nei teatri cittadini di Padova, dal 1823 al 1854.

16) Non va ommesso inoltre che lo stesso Balbi da giovane si formò musicalmente sotto la guida del Maestro Alessandro Callegari († 1828), predecessore di Marsand alla guida della Cappella musicale Antoniana: è plausibile quindi che da questi abbia appreso quegli accorgimenti necessari per dirigere l'esecuzione in modo armonico, secondo schemi in uso.

La “Premiata fabbrica di birra Maura”

di
Gian Luigi Burlini

Storia di una piccola industria padovana, attiva tra Otto e Novecento.

Una busta gialla con alcune foto ingiallite dei primi del '900, trovate riordinando vecchie carte di casa: sono tutto ciò che resta, oltre a qualche documento d'archivio, di una delle prime fabbriche di birra padovane tra Otto e Novecento; la “Premiata fabbrica di birra Maura & C.”.

Erano gli inizi della industrializzazione in Italia, il periodo di transizione da una tecnologia artigianale ad una modalità di produzione più complessa, che imponeva, anche allora, oltre a cospicue risorse finanziarie, notevoli capacità imprenditoriali. In questo contesto, sulla scia di quanto era avvenuto all'estero, cominciarono a sorgere anche a Padova le prime industrie: nel settore alimentare iniziano la loro attività alcune piccole fabbriche di birra.

È l'11 luglio 1856, quando Pietro Zuccolini di Trieste stipula, suo procuratore il cognato Giovanni Battista Maura, un contratto di locazione e conduzione della fabbrica di birra appartenente a un certo Matteo Zangger, sita in contrada S. Sofia al n. 1431 nuovo¹.

Le pratiche burocratiche per la voltura dell'intestazione della Ditta furono esplicate in soli tre mesi e alla fine di ottobre lo Zuccolini poté ufficialmente iniziare l'attività.

Quella che, un po' pomposamente nel contratto era chiamata “fabbrica di birra” era molto lontana da uno stabilimento industriale, anche se di modeste dimensioni.

In realtà, come si desume dal contratto di affitto, la proprietà dello Zangger comprendeva una casa adibita in parte ad abitazione e in parte (alcune stanze, la cantina e il granaio), usata in funzione dell'attività produttiva e commerciale. Attiguo alla casa vi era un grande cortile dove la birra veniva venduta al minuto, appena prodotta

e dove, in un fabbricato a parte, si trovavano le vasche aperte per la fermentazione. Si trattava quindi di una attività di ridotte dimensioni, con la vendita diretta di quanto prodotto, e che impiegava in tutto quattro persone.

Lo Zuccolini prese in affitto i locali necessari alla produzione della birra, con le attrezzature e i “caratelli” (piccole botti) che servivano per il trasporto del prodotto, con il quale venivano rifornite evidentemente mescite cittadine, mentre la casa di abitazione con il cortile dove la birra veniva venduta al minuto, direttamente appena prodotta, rimasero nella disponibilità dello Zangger. L'affitto venne fissato in 2.000 lire austriache l'anno in monete d'oro o d'argento, e il contratto aveva inizialmente la durata di tre anni, tanto che in esso vi era inserita la clausola che la birra prodotta fosse di buona qualità, perché evidentemente la produzione di birra scadente avrebbe danneggiato lo Zangger qualora avesse ripreso in mano la “fabbrica”.

L'attività in contrada Santa Sofia proseguì invece per 12 anni, fino al 1868, quando Pietro Zuccolini rescisse il contratto di affitto e restituì i locali allo Zangger che però non continuò la produzione della birra.

Poco sappiamo sui motivi che spinsero Pietro Zuccolini, originario di Trieste, dov'era nato nel 1825 e dove aveva la sua residenza, a dare inizio ad una attività imprenditoriale a Padova. Probabilmente vi contribuì il suo matrimonio con Orsola Maura, veneziana, sorella di quel Giovanni Battista, che lo aveva rappresentato nella stipula del contratto con Matteo Zangger. Il Maura infatti risiedeva a Venezia dove, lo vedremo in seguito, intratteneva ben consolidati rapporti con imprenditori e commercianti locali, ed è quindi ipotiz-

zabile che fosse stato lui ad incoraggiare il cognato nell'intraprendere la "avventura" padovana.

D'altra parte Padova presentava le caratteristiche di una piccola città in espansione, tale da giustificare un investimento economico per la produzione della birra, bevanda introdotta dagli austriaci, che si stava in quegli anni imponendo sul mercato. Lo Zuccolini, comunque, si era mosso con una certa prudenza perché, come già detto, il contratto iniziale prevedeva una "conduzione temporanea" di tre anni rinnovabili tacitamente, probabilmente intesa a "esplorare il mercato" prima di assumere un impegno definitivo.

Evidentemente i guadagni per lo Zuccolini devono essere stati eccellenti se nel 1869, dopo 12 anni, poteva aprire un nuovo stabilimento di sua proprietà, sito sempre a Padova in via Falcone² (fig. 1), notificato alla Camera di Commercio il 18 giugno; ma tre mesi dopo, il 28 settembre Pietro Zuccolini, a soli 44 anni, morì lasciando quattro figli ancora bambini. La fabbrica non cessò l'attività ma venne presa in carico dalla vedova Orsola Maura con la procura al cognato Angelo Zuccolini³.

Orsola Maura gestì la fabbrica per sette anni fino al febbraio del 1876 quando cedette l'attività ad una nuova società la "Gio. Batta Maura e C.", della quale erano proprietari Giovanni Battista Maura, fratello di Orsola, e tre commercianti veneziani, Alessandro Chiesura, Giuseppe Mazzaro e Lorenzo Tomicich. Non abbiamo l'atto con cui avvenne questa cessione, ma sappiamo che i locali di via Falcone, nei quali era ubicata la fabbrica, rimasero di proprietà di Orsola e dei suoi figli, mentre la ditta "Gio. Batta Maura e C." assumeva l'attività industriale e quella commerciale, pagando un regolare affitto per lo stabile.

Non conosciamo neppure le motivazioni di questo passaggio di proprietà, né quanto esso abbia fruttato agli eredi Zuccolini, ma è improbabile che fosse stato dettato da necessità economiche; risulta infatti che nel 1880 la famiglia Zuccolini conduceva una fiorente attività nel commercio delle granaglie mediante una ditta intestata a Giuseppe Zuccolini, che allora aveva solo 15 anni, ma probabilmente di fatto



guidata dalla madre Orsola. Inoltre il figlio maggiore Antonio si era da poco iscritto (1874) alla Facoltà di Giurisprudenza della nostra Università, e il figlio minore Giovanni conseguiva nel 1882 la licenza ginnasiale al Tito Livio: anche questi sono fatti che denotano le buone condizioni economiche della famiglia, che sembra ormai pienamente avviata ad inserirsi nella nuova borghesia delle professioni⁴.

È probabile però che, essendo i Maura, i Chiesura e i Mazzaro bene introdotti nel commercio a Venezia, la loro partecipazione favorisse l'allargamento del mercato di vendita in Venezia e nel territorio veneziano e che ci sia stato un qualche accordo tra Orsola Maura ed il fratello Giovanni Battista per far rientrare dopo qualche anno nella società, uno dei figli.

Nel settembre del 1890 la società venne sciolta e sostituita da una nuova, chiamata semplicemente "Maura e C."; con un capitale sociale di 30.000 lire ripartito fra i vecchi soci Chiesura-Mazzaro, Giovanni Battista Maura, Barbara Tomicich sorella di Lorenzo che, come abbiamo visto, era stato uno dei soci fondatori della ditta originaria; ad essi si aggiungeva Giuseppe Zuccolini: la famiglia Zuccolini rientrava così nella attività fondata da Pietro tanti anni prima.

La sede legale della ditta era a Venezia mentre la produzione della birra rimaneva a Padova, nello stabilimento di via Falcone.

Il cambiamento di intestazione compor-

1. Gli operai della ditta Maura nel cortile della fabbrica di via Falcone in una foto del primo Novecento.

tò anche una svolta nella conduzione della piccola impresa con un notevole processo di ammodernamento della fabbrica. Vennero rinnovati gli impianti, costruite cantine e ghiacciaie con forza motrice a vapore, adottati apparecchi speciali per la filtrazione e l'imbottigliamento, e ventilatori per l'estrazione dei gas di fermentazione. In dieci anni la produzione passò da circa 1.500 ettolitri l'anno nel 1890 a 7-8.000 ettolitri l'anno ai primi del '900 con un'ampia diversificazione delle tipologie di birra prodotte: uso Vienna, uso Monaco, uso Pilsen. Venne assunto, come responsabile della produzione un tedesco, Martin Beck proveniente da Monaco di Baviera, tecnico di grande esperienza acquisita nella conduzione di diversi stabilimenti in Italia e all'estero.

Nello stesso periodo venne impostata una strategia commerciale più decisa e aggressiva, con la partecipazione a Fiere e a Mostre merceologiche, dove la birra Maura ebbe degli ottimi riconoscimenti, favorendo così l'ampliamento del mercato al di fuori della cerchia padovana, verso Venezia, Treviso, Verona, Rovigo, fino a giungere in Emilia e in Lombardia.

Nonostante la crisi economica dei primi anni '90, i soci della "Maura e C.", con una notevole larghezza di vedute avevano preferito percorrere la strada più rischiosa di forti investimenti in miglioramenti tecnologici, piuttosto che rimanere in attesa di tempi migliori, e questo produsse il risultato di un incremento della presenza della birra prodotta dalla "Maura e C." sui mercati con un marchio ormai affermato.

Nel 1907 cambiò ancora la costituzione societaria. Giovanni Battista Maura ormai anziano cedette la propria quota ai figli, Francesco Trevisan sostituì Giuseppe Mazzaro (morto nel 1899) quale rappresentante della ditta Chiesura-Mazzaro, e Giuseppe Zuccolini cedette metà della propria quota al cugino Luigi-Giovanni Maura. Il voto nelle assemblee societarie, però, era indipendente dalle quote possedute, e continuava a riferirsi al primitivo assetto societario: così per esempio, i due fratelli Maura avevano un solo voto, come Giuseppe Zuccolini, pure avendo quote di partecipazione molto diverse.

D'altra parte, Giuseppe Zuccolini era

l'unico che risiedesse a Padova, ed anche per questo oltre a essere direttore dello stabilimento era anche responsabile della conduzione della Ditta Maura, che infatti, proprio in quegli anni, pur mantenendo la sede legale a Venezia, aprì a Padova, una filiale operativa.

Giuseppe Zuccolini aveva allora 42 anni; era ormai un uomo affermato e stimato, godeva di prestigio, non solo per le sue attività di industriale, ma anche per la sua rettitudine e per il suo impegno sociale. Esponente di spicco dell'ala cattolico-intransigente, era stato presidente della Società di mutuo soccorso, e nel 1895 era stato eletto consigliere comunale, carica che aveva ricoperto fino alle nuove elezioni del 1900⁵. Nel 1912 fu poi nominato consigliere della Cassa di Risparmio⁶, incarico che resse per nove anni fino all'8 maggio 1921.

Nel 1908 i nuovi, più giovani soci della Ditta Maura intrapresero ulteriori lavori di ampliamento e potenziamento della produzione: si diede inizio alla costruzione di un impianto frigorifero per la cantina dello stabilimento e per la produzione del ghiaccio (fig. 2); per questo era necessario avere a disposizione una notevole quantità d'acqua per la refrigerazione del condensatore. Fu chiesta perciò al Comune l'autorizzazione a prelevare l'acqua dal canale Naviglio, all'altezza del ponte Altinate, ponendo una pompa elettrica in un piccolo vano esistente sotto la spalletta del ponte⁷. Da qui, con un tubo interrato, attraversando piazza Garibaldi, l'acqua sarebbe stata portata fino allo stabilimento di via Falcone e poi, dopo l'uso, scaricata nella condotta comunale che conduceva al Naviglio (fig. 4). Probabilmente, durante la costruzione del piccolo impianto, si vide che non era possibile usare il casottino esistente, e fu quindi costruita una banchina in ferro, invisibile dalla strada ma ben visibile invece dalle case che si affacciavano sul canale. Questo provocò un curioso problema: il Sindaco infatti, con una lettera del marzo 1909 segnala come la banchina costruita in aderenza alla scala di accesso al fiume "dia modo a persone, sfornite di senso di riguardo, di recarsi nello spazio sottoposto alla detta scala a farvi i loro bisogni". A tale cosa "riprovevole in sé stessa ed in-



2. Il condensatore a pioggia dell'impianto frigorifero nella fabbrica di via Falcone.

comoda agli abitanti della riva opposta al canale” bisognava porre urgente rimedio⁸. La ditta Maura veniva invitata a provvedere al più presto ad una idonea chiusura, pena la revoca della concessione.

Questo problema fu facilmente risolto, mentre, qualche anno dopo la Ditta Maura dovette affrontare una questione più grave di inquinamento dell’aria. Ma andiamo con ordine.

Con l’aumento della produzione era necessario trovare un ambiente idoneo per il deposito della birra: a questo scopo il 20 ottobre 1909 la ditta Maura affitta dal Comune di Padova le cosiddette “camatte” che esistevano, ed esistono tuttora, sotto il bastione di Porta Santa Croce (fig. 3). Non sappiamo se contestualmente o poco dopo, la Ditta Maura decise di far costruire anche i barili per la birra, che venivano impermeabilizzati con la pece. Il procedimento, come è facile immaginare, provocava molti disagi a chi abitava nei paraggi, e soprattutto alla scuola all’aperto collocata sul bastione Santa Croce. Nel 1914, quindi, al momento del rinnovo del contratto di affitto, il Comune di Padova impose “la rimozione del disturbo” secondo le prescrizioni dell’Ufficio municipale di igiene⁹.

Sembra però che la Maura abbia tergiversato alquanto alla richiesta dell’Amministrazione se poco dopo, una nota della Segreteria Generale segnalava che il disturbo alla scuola all’aperto esistente sul bastione continuava, “anzi il fumo è molto denso e fiocchi di fuliggine cadono sulle piante e sugli spalti erbosi”. Fu trovato un accomodamento provvisorio, e la Ditta Maura si impegnò a praticare la impeciatura dei barili di notte e nei giorni di chiusura della scuola in attesa di trasferire il deposito in un fondo vicino, appena acquistato, dove, in ogni caso, prosegue la nota “sarà bene che l’Autorità si accerti che anche altrove la impeciatura non possa riuscire molesta e dannosa ai vicini.”

L’attività della fabbrica di birra “Maura & C.” continuò anche durante la guerra del ’15-18, pur con difficoltà e interruzioni dovute al difficile approvvigionamento delle materie prime e alla situazione generale: nel febbraio del 1918 si chiedeva infatti l’esonero totale dal pagamento del-



la tassa camerale perché “per mancanza di energia elettrica e per la grande difficoltà di reperimento delle materie prime, non è in grado di fabbricare”.

La produzione riprese dopo la guerra e si intensificò l’opera di ammodernamento e di potenziamento dello Stabilimento: venne trattato l’acquisto di nuovi macchinari in Francia, e nel 1920 la Ditta Maura, insieme a molti altri soggetti economici padovani, firmò una Convenzione con lo Stato per concorrere alla fondazione di un Istituto sperimentale di chimica industriale e di una sezione di Ingegneria chimica presso l’Università¹⁰.

Improvvisamente però, alla fine del 1924, la Ditta Maura mise fine alla attività di produzione della birra, tanto che nel 1925 presso l’ex stabilimento di via Falcone era rimasto solo un magazzino dove si vendeva la birra sia all’ingrosso che al minuto, probabilmente per smaltire le scorte.

Negli anni 1926-27, a quanto appare da un registro di conti¹¹ la Ditta Maura intrattenne rapporti commerciali con la Itala Pilsen, molto probabilmente mettendo a disposizione la propria rete di vendita: non risulta però, almeno allo stato attuale delle ricerche, che la Itala Pilsen abbia assorbito la Maura, o che le due ditte abbiano messo in atto una qualche operazione di fusione industriale¹².

Nell’aprile del 1927 la Maura e C. venne messa in liquidazione, e cessò definitivamente la sua attività¹³.

Non è facile individuare le ragioni di un così rapido declino, ma certamente almeno due fattori vi concorsero in maniera deter-

3. Deposito della birra alle “camatte” di Porta Santa Croce, prese in affitto dal Comune nel 1909.

minante, l'uno esterno, e cioè l'adozione del nuovo piano regolatore per i "Quartieri centrali" di Padova; l'altro interno, e cioè il mancato rinnovamento e quasi l'esaurirsi dell'assetto proprietario.

Come è noto nel 1921 il Comune di Padova aveva commissionato un nuovo piano regolatore che prevedeva lo sventramento degli antichi quartieri medievali, con la ridefinizione degli spazi urbani.

Dopo un lungo iter amministrativo e infinite polemiche, il piano fu approvato definitivamente e nel 1924 vennero emessi i decreti di esproprio dei fabbricati del quartiere Santa Lucia da cui doveva iniziare la ricostruzione moderna¹⁴. Il vecchio stabilimento della Birra Maura si trovava proprio nel pieno del quartiere, ma l'edificio che occupava era sempre rimasto di proprietà della famiglia Zuccolini: l'indennità di esproprio quindi sarebbe andata agli Zuccolini e non alla Ditta Maura, che avrebbe dovuto impiegare un capitale ingente per costruire un nuovo stabilimento; Giuseppe Zuccolini era sì socio della Ditta ma con una quota di minoranza (solo 1/10 del capitale) e non aveva eredi diretti: ormai anziano quindi non si sentiva in grado di ricominciare una nuova avventura imprenditoriale.

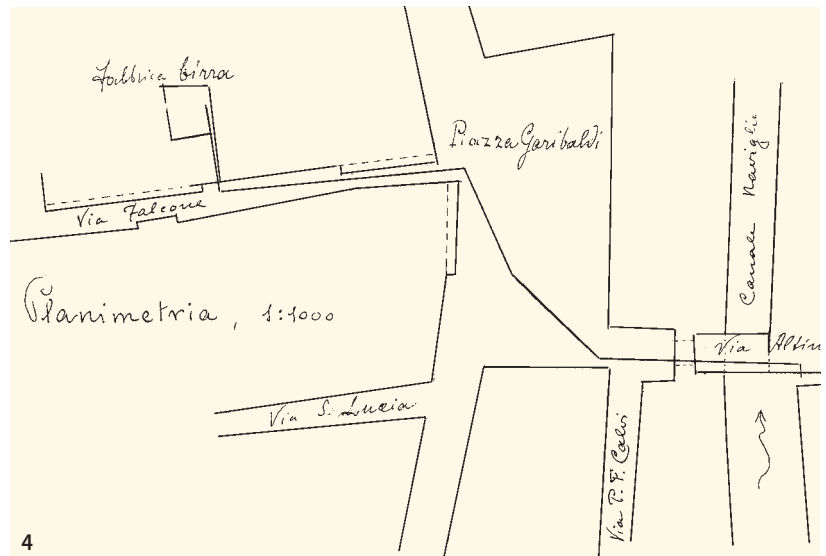
Inoltre il nucleo originario dei cinque soci, stretti da un forte legame di amicizia, che nel 1900 avevano fondato la "Maura e C." non esisteva più e la proprietà, in forza delle successioni sopravvenute, si era molto frazionata, ed era evidentemente poco interessata a continuare un'attività che ormai doveva affrontare una concorrenza agguerrita.

Finiva così una delle prime attività industriali padovane. □

1) La documentazione relativa a questa prima parte si trova in Archivio Storico della Camera di Commercio di Padova; busta Z, fasc. 6.

2) La via Falcone, cancellata in seguito all'attuazione del piano regolatore del 1921, si trovava nella zona di via Emanuele Filiberto; la fabbrica occupava approssimativamente l'area dell'attuale negozio Benetton, già Supercinema.

3) I documenti relativi alla fabbrica di via Falcone sono conservati in Archivio Storico della Camera di Commercio di Padova, busta M, fasc. 60. Angelo Zuccolini (1823-1902) viene ricordato dal Toffanin come direttore della fabbrica di birra "Maura e C." (G. Toffanin, *Cent'anni in una cit-*



4) *sch. schedario padovano*, Rebellato editore, Padova 1973, p. 267).

4) Dei quattro figli di Pietro Zuccolini, il maggiore, Antonio (1856-1926), dopo la laurea, entrò in magistratura e terminò la carriera come presidente del Tribunale di Treviso, il secondo, Pietro Antonio (1862-1882) morì a soli 20 anni, Giuseppe (1865-1932) come vedremo, sarà il continuatore dell'attività paterna, il più giovane, Giovanni (1867-1900) laureato in giurisprudenza come il fratello, era funzionario dello Stato.

5) Atti del Consiglio comunale di Padova, 1895-1900.

6) Nelle elezioni amministrative del 23 giugno 1912 la lista concordata clerico-moderata conquistò la maggioranza dei seggi. La nuova maggioranza in Consiglio comunale provocò le dimissioni del Consiglio di Amministrazione della Cassa di Risparmio presieduto dal conte Camerini. In sostituzione dei consiglieri dimissionari, il Consiglio comunale nominò il conte ing. Giacomo Miari de Cumani che assunse la carica di presidente, il conte avv. Antonio Cattaneo, l'avv. Alfonso Castellani, Giuseppe Zuccolini, e il conte Nicolò de Claricini. (G. Monteleone - A. Stella, *Centocinquantanni di vita della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 1822-1972. Lineamenti storici*, Padova, Liviana editrice 1974, p. 77).

7) Archivio generale del Comune di Padova (AGComPD), Fondo Atti Amministrativi, busta 331, fasc. 47. Alla domanda è allegata una planimetria con il percorso della condotta. La risposta del Comune, è conservata nel medesimo archivio, Fondo contratti, busta 11, fasc. 1a 406.

8) Lettera dell'8 marzo 1909, in AGComPd, busta 11, fasc. 1a 406.

9) Lettera del 28 aprile 1914, AGComPd, busta 342, fasc. 16.

10) Legge 3 novembre 1921, n. 1616, in Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 1921, n. 296.

11) In Archivio privato Burlini-Padova.

12) L. Scalco, *Guida al patrimonio archeologico-industriale nel padovano*, Antilia, Treviso 2011, pp. 55, dice che la Itala Pilsen ha assorbito la Maura, in data imprecisata, fra il 1919 e il 1922.

13) Archivio privato Burlini-Padova.

14) Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, parte seconda, 19 novembre 1924 n. 270.

4. Planimetria del tracciato sotterraneo della condotta d'acqua per il condensatore della fabbrica prelevata dal Naviglio interno all'altezza di ponte Altinate.

Due tele di Pietro Brombin al Leon Bianco

di
Paolo Franceschetti

Una recente ricerca ci permette di identificare nel pittore padovano l'autore dei dipinti presenti sul soffitto di una nota cartoleria di vicolo Pedrocchi, già sede del ristorante Leon Bianco, e di giungere alla loro datazione.

La sera di sabato 29 ottobre 1921 un ritrovo conviviale celebra la riapertura al pubblico del ristorante Leon Bianco, completamente rimesso a nuovo per volontà del conduttore Antonio Zanellato. Fra i numerosi invitati figurano le autorità cittadine, l'industria e il commercio largamente rappresentati, non pochi professionisti ed esercenti, e gli artefici del radicale rinnovamento. Il locale, gestito in passato da apprezzati campioni della ristorazione come Marco Gasparotto del Pedrocchi e come Giovanni Zorzi dello Storione, prende il nome da un'osteria di metà Ottocento, situata in via dei Servi, ove erano soliti radunarsi e cospirare contro l'invasore austriaco illustri patrioti, tra cui i poeti Arnaldo Fusinato, Aleardo Aleardi e Giovanni Prati¹. Zanellato ne aveva assunto la gestione nel 1908 e tre anni dopo aveva rilevato pure l'albergo sovrastante con la stessa denominazione, che terrà fino agli anni trenta. I documenti custoditi presso la Camera di Commercio rivelano che durante la Grande Guerra egli aveva ceduto ad altri la conduzione del "Ristoratore", conservando quella dell'albergo. Superati quei drammatici eventi e rinata la vita cittadina, Antonio Zanellato ritiene di dover investire ancora nel futuro del locale e fa trasformare il vecchio e modesto ristorante in un "salone di primo ordine" dal gusto neoclassico. Al termine dei lavori, durati qualche mese, il colpo d'occhio sulle sale tutte bianche a stucchi e oro è notevole e l'anonimo cronista di un noto quotidiano non nasconde il proprio entusiasmo: "La signorilità traspare da ogni dettaglio, alla guisa che ogni dettaglio rivela la cura usata con vera competenza. La decorazione sfonda le pareti ed i soffitti,

dà una apparenza di maggiore profondità a tutti i vani e col sussidio di pitture intonate d'ambiente avventa all'intorno eleganti visioni."² La direzione del lavoro, e forse l'idea decorativa, spetta all'ingegner Domenico Menotti Marchiori, progettista dotato di vasta cultura artistica, già autore del grandioso Ponte della Vittoria a Bassano, il quale interviene unicamente sugli interni e lascia inalterate la facciata e la volumetria del fabbricato (fig. 1)³. Tra gli artefici del rinnovamento si ricordano Guido Tretta per i magnifici stucchi, i signori Carraro e Pantano per le dorature, Angelo Scanferla per il mobilio, Guido Levi fornitore delle pietre e dei marmi, la ditta Cristofoli e Mosca per i pavimenti, e il "pittore prof. Marco Brombin" per i due grandi dipinti a olio su tela del soffitto rappresentanti figure allegoriche (figg. 3 e 4).

Pietro Brombin (1880-1937), chiamato anche "Marco", proviene da una numerosa famiglia padovana dimorante in zona Santa Croce. Suoi fratelli maggiori – i cui vissuti meriterebbero ulteriori approfondimenti – sono Giuseppe (1867-?, poeta e pittore, strettamente legato a Monaco di Baviera), Domenico Luigi (1870-?, tipografo) e Francesco (1874-?, letterato)⁴. Pietro Marco studia decorazione presso la scuola di disegno "Pietro Selvatico", quindi è aiuto disegnatore per il "Nuovo giornale botanico italiano" e illustratore della pubblicazione *Cenni storici sulla chiesa di S. M. del Torresino e sugli oratori di S. Michele e S. Bovo*, stampata a Padova l'anno 1900. Agli schizzi e ai bozzetti, realizzati di preferenza a penna, egli affianca presto composizioni a olio su tela anche di ampio formato. I soggetti scelti più di

frequente da Pietro sono le nature morte con selvaggina⁵ e i cavalli, che rappresenta imbizzarriti in affollate scene di battaglia o mansueti al servizio dell'uomo nei lavori dei campi, nel traino di carrozze o nel tiro di barconi sugli argini. Non mancano tuttavia nel suo repertorio raffigurazioni di tranquillità domestica, ritratti, e composizioni di maggior respiro caratterizzate da un buon numero di personaggi. Brombin espone nelle rassegne artistiche organizzate in città negli anni 1907-12, a Verona nella mostra allestita dalla Società di Belle Arti nel 1906 e a Milano alla Nazionale del 1918. È pure autore di cartoline illustrate: alcune, presentate all'Esposizione padovana del 1901, riproducono a penna dipinti di pittori noti; altre ricordano l'Esposizione Turistica Veneta allestita in Prato della Valle all'interno di un grande padiglione da lui stesso realizzato (1907), la Lega dei Muratori (1909) e l'Esposizione di Pontevigodarzere (1910). Particolarmente graditi ai suoi contemporanei sono i pannelli decorativi, nei quali egli raffigura scene allegorico-simboliche e soggetti campestri. Sappiamo che Pietro realizza i fregi e adorna gli interni di diverse palazzine Liberty, partecipa alla decorazione del Monte di Pietà a Padova (1922; ing. Menotti Marchiori) e affresca la cappella di S. Giacomo nella parrocchiale di Volta Brusegana⁶.

Nel 1920 il pittore è chiamato al lavoro nella sala del consiglio comunale, danneggiata dalle incursioni aeree della Prima Guerra Mondiale, e presenta due soluzioni ornamentali di identica spesa per il municipio: nella prima la decorazione è molto semplificata; nella seconda, maggiormente complessa e da lui preferita, si nota la presenza di figure allegoriche. Mentre sta eseguendo quella più semplice perché l'alternativa non ha passato il vaglio della Commissione d'Ornato, Pietro è difeso dalla Società Promotrice di Belle Arti, la quale sottolinea l'inadeguatezza del giudizio di un organo al cui interno non è rappresentato l'elemento artistico e che pertanto andrebbe riformato. Nella polemica interviene quindi il regio commissario Sorge, il quale fa osservare che lo scopo del Comune non era quello di compiere una vera e propria opera d'arte, per la quale sarebbe stato necessario indire un concorso, ma solamente di adottare una decorazione consona agli ornati esistenti prima del



bombardamento; Brombin, invece, aveva proposto delle figure allegoriche “non indicate – secondo taluno – per un luogo ove tutto dev'essere ispirato alla massima e austera serietà”⁷.

L'anno successivo, come sopra accennato, Pietro può esprimersi con maggiore autonomia nella decorazione del ristorante Leon Bianco. Qui dipinge per il soffitto due tele di ampie dimensioni, oggi visibili all'interno dei locali di una nota cartoleria in vicolo Pedrocchi. La prima, di forma ottagonale allungata, mostra fra amorini due

1. L'Hotel Restaurant Leon Bianco.

2. Il salone degli anni '20.



3. P. Brombin, tela sul soffitto del Leon Bianco (foto Ottavio Pinarello).

4. P. Brombin, tela sul soffitto del Leon Bianco (foto Ottavio Pinarello).

5. Un Pietro Brombin inedito, appassionato di pugilato.

figure allegoriche che rappresentano presumibilmente le virtù cardinali Giustizia e Fortezza; nella seconda, di forma ovale, si vede l'Abbondanza vicina a Mercurio, divinità protettrice del commercio. Le opere, che appaiono di gusto tiepolesco, sembrerebbero alludere al carattere del committente, il conduttore Antonio Zanellato, e auspicare il successo della sua attività economica. Parecchi anni prima (1906) il giovane artista, visitando a Milano la grande Esposizione Internazionale allestita per festeggiare l'apertura del traforo del Sempione, aveva annotato entusiasta sul suo taccuino: "Bellissime sono quelle figure allegoriche dipinte nella cupola centrale, molto forti e vigorose nel colorito." Quel bel ricordo non doveva essersi ancora sbiadito.

Tre Venezie", nel descrivere le nuove pitture che ricoprivano anche il "soffitto del peristilio" e le pareti del locale, il commentatore definisce bimbi gaudenti gli amorini e fantasie bacchiche le figure allegoriche.

3) L'immagine pubblicata nel testo è tratta dalla *Guida commerciale industriale amministrativa di Padova e provincia: biennio 1913-14*, Padova 1913. Le "trasformazioni dell'edificio", che comportano sopraelevazione, non sono state "apportate intorno al 1920", come supposto in V. Dal Piaz, *Padova: l'immagine urbana attraverso gli Archivi Alinari*, Firenze 1981, p. 55, ma sono anteriori al 1913.

4) Le notizie sul pittore, tratte dal Foglio di Famiglia conservato all'Archivio di Stato di Padova e da fonti successive, sono qui integrate da ricordi dei nipoti Wilma Brombin Tioli, Giancarlo e Giampietro Brombin. A "Piero" — l'ultimo citato —, artista molto conosciuto, il Comune di Padova ha da poco (2011) dedicato una mostra al Centro Culturale Altinate.

5) Vedi M. L. Trevisan, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova* a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, Padova 1999, pp. 279-280, schede nn. 367-371 (ritratti del baritono Massimo Scaramella).

6) M. L. Trevisan, cit ..., p. 280. La nipote Wilma Brombin ricorda i fregi delle palazzine in via Palestro n. 2 (ex Trento), di quelle speculari di via Faccioli n. 16 (Maggioni) e n. 18 (De Lucchi), e quattro tele di grandi dimensioni presenti all'interno di un villino Liberty (già Gandini) in zona Montà-Due Palazzi.

7) "Il Veneto", 23 luglio 1920.

1) C. Cimegotto, *Arnaldo Fusinato: studio biografico-critico*, Verona-Padova 1898, pp. 54, 75 e 80.

2) "Il Veneto", 31 ottobre 1921. Nell'articolo *Un Grande Ristoratore tipo Parigi a Padova*, pubblicato nel mese di ottobre de "L'Illustrazione delle

Biblioteca

ANTONIO DANIELE
FOLENGO E RUZZANTE
Dodici studi
sul plurilinguismo
rinascimentale

Esedra Editrice, Padova 2013,
 pp. 289.

I saggi pubblicati in quest'ultimo libro di Antonio Daniele, studioso padovano dai molteplici interessi che spaziano dalla letteratura delle origini e del Rinascimento fino agli scrittori contemporanei, sono già apparsi in volumi collettanei e in riviste e testimoniano un interesse critico che occupa un ventennio, segno di una "lunga fedeltà" alla ricognizione del plurilinguismo rinascimentale e in particolare ai due scrittori indicati dal titolo. Il fatto che siano ora raccolti in volume permette di cogliere l'orizzonte critico generale entro cui collocare ogni singola campionatura; nel contempo ciascuna indicazione critica riceve dall'insieme una più chiara luce. Cinque studi sono dedicati a Folengo e altri cinque a Ruzzante cui se ne aggiungono altri due di argomento ruzzantiano, uno dedicato alla memoria di Marisa Milani, studiosa appassionata di letteratura pavana e dello stesso Angelo Beolco, l'altro ai quattro testi scenici del primo Cinquecento traditi dal manoscritto Marc. Ital. IX, 288 (=6072), che contiene anche la *Pastoral* del Ruzzante. Tra le due sezioni del libro c'è più di un legame, non solo perché le scelte linguistiche di Folengo e di Ruzzante, compiute nello stesso arco temporale, si pongono in antitesi al modello arcaizzante di Pietro Bembo e alla consuetudine linguistica rinascimentale, ma anche perché trovano spunti e prendono corpo, quelle di Ruzzante in modo più diretto, in ambito padovano. Padova, d'altro canto, era stata ed era ancora una delle culle del rinnovato interesse per i classici e dell'elaborazione di norme letterarie che permettessero alla letteratura volgare di collocarsi sullo stesso piano degli ammirati modelli antichi. Le scelte linguistiche e letterarie di Folengo e di Ruzzante, che risultano di fatto eversive rispetto a quelle norme, in realtà nascevano da una pro-

fonda conoscenza di quella illustre tradizione artistica e da un serrato confronto con essa, che raggiunge punte polemiche tanto esplicite quanto aspre. Infatti il rifiuto del classicismo è per questi scrittori una scelta imboccata in modo lucido e cosciente e sostenuta da precise indicazioni teoriche, talora convergenti, pur se espresse nei due autori con modalità diverse e indipendenti l'uno dall'altro.

Nel suo lavoro critico, reso arduo anche dalle difficoltà testuali che le opere in questione offrono a ogni piè sospinto, Antonio Daniele procede con grande sensibilità critica, sostenuta da un approccio rigorosamente filologico.

Il saggio che apre il volume, *La poesia macaronica e Teofilo Folengo*, risulta un vero e proprio ritratto critico dello scrittore mantovano, di cui si ripercorre l'intera parabola artistica caratterizzata dalla molteplicità delle lingue usate, un italiano personale, che non soggiace all'autorità del toscano letterario, oltre ovviamente al "macaronico", la grande invenzione artistica del Folengo, la cui originalità e verrebbe da dire modernità trova un riverbero nella scrittura rigogliosa di Carlo Emilio Gadda. Un'opera complessa e ricchissima, che costituisce uno dei punti più alti dell'inventiva del Folengo, è il *Chaos del Triperuno*, cui il Daniele dedica ben tre saggi: la centralità di quest'opera le deriva dall'essere "un prosimetro che alterna sapientemente volgare, latino umanistico e latino macaronico, chiudendoli in una moltitudine di forme metriche e prosastiche diversificate e sperimentali, quasi si trattasse di un vero e proprio laboratorio linguisti-

PADOVA, CARA SIGNORA...



VEDE COSA VUOL DIRE NON CONOSCERE IL SIGNIFICATO DELLE PAROLE? PER PAURA DELLA VIOLENZA HA ASSUNTO UNA GUARDIA DEL PORCO...

co-formale". La parte dedicata a Folengo è chiusa dalla ricostruzione della polemica dello scrittore con Ignazio Squarzialupi, benedettino al pari dello stesso Folengo, che lo considerava addirittura responsabile della morte di un confratello nonché della sua stessa condanna da parte dell'ordine.

Anche la sezione dedicata a Ruzzante si apre con uno studio a suo modo riassuntivo delle scelte linguistiche compiute da Ruzzante in tutte le sue opere a partire da quell'esordio già maturo costituito dalla *Pastoral* e poi approfondite e chiarite nei lavori successivi, passando per la *Moscheta*, in cui "si realizza, al più alto grado, il libero gioco creativo delle lingue", e arrivando alle commedie, la *Vaccaria* e la *Piovana*, che esibiscono il loro legame con il modello classico, costituito dalle palliate plautine *Asinaria* e *Rudens*. E al complesso rapporto del Ruzzante con il classicismo è dedicato il saggio *Ruzzante classicista*, che evidenzia la capacità del commediografo padovano di saper far proprie, con abile e personalissima rielaborazione, non solo le suggestioni antiche, ma anche quelle, per esempio, di uno scrittore apparentemente "ortodosso"

e classicista come Ariosto. Gli altri saggi ruzzantiani del volume, di cui qui non diamo conto singolarmente, hanno un carattere più specificamente filologico.

Chiudiamo questa nota ricordando, ancora una volta, le pagine di *Notizie pavane*, un sentito omaggio alla memoria di Marisa Milani da parte di Antonio Daniele, in cui il rigore dello studioso si intreccia con l'affettuoso ricordo non solo della collega, ma dell'amica.

Mirco Zago

**ANTICO
 E SEMPRE NUOVO**
L'agro centuriato romano
a nord-est di Padova
dalle origini
all'età contemporanea

a cura di Cristina Mengotti e Sante Bortolami, Cierre edizioni, Sommacampagna (Verona) 2012, pp. 431.

L'opera rappresenta l'ultima fatica del prof. Sante Bortolami, mancato il 3 novembre 2010, quando il lavoro era pronto per andare in stampa: a lui gli autori hanno voluto dedicarlo.

L'opera, come dichiarano i curatori, si propone di offrire al lettore "un quadro



coordinato, organico e criticamente aggiornato delle conoscenze fin qui acquisite sull'argomento", ma anche di "prospettare per la prima volta in un'ottica diacronica le vicende di questo antico impianto agrario". Corredata da numerosissime foto del paesaggio o di elementi di esso e dalla riproduzione di antiche stampe, essa si suddivide in tre sezioni dedicate alla formazione e alle caratteristiche dell'agro centuriato in età antica, alla sua evoluzione tra medioevo ed età moderna e all'approfondimento di alcuni temi e problemi particolari.

Nella prima parte Cristina Mengotti (*L'agro centuriato a nord-est di Padova: i caratteri fondamentali*) ripercorre la storia della 'riscoperta' dell'agro centuriato e illustra i caratteri fondamentali di questo eccezionale impianto agrario in relazione alla situazione topografica.

Cristina Mengotti, Simona Bonomi, Silvia Cipriano, Antonio Pistellato (*La documentazione archeologica*) presentano con sintetiche relazioni e precise schede i dati archeologici derivanti dalle campagne di scavi condotte dalla Soprintendenza per i Beni archeologici del Veneto negli ultimi trent'anni: sono emersi un grande edificio in laterizi, probabile abitazione di campagna riconducibile allo schema edilizio di una villa urbano-rustica della prima metà del sec. I d.C.; un possente edificio poi trasformato in fornace, conferma inequivocabile della produzione di laterizi nell'area della centuriazione; e un luogo di sepoltura nella stessa area della fornace, in cui fu inumato anche un cavallo. Infine gli scavi hanno messo in luce un complesso rustico di notevole ricchezza (mosaici, intonaci dipinti, basi di colonne e capitelli).

Giovannella Cresci Marone (*"Magnis speciosisque rebus"*). Il contesto storico: quando e perché) riesamina la complessa questione della cronologia dell'impianto centuriato nelle campagne a nord-est di *Patavium*. Propone di attribuirlo agli agrimensori del genio militare delle legioni di Asinio Pollione, intorno al 43 a.C., e il suo popolamento a veterani di Filippi e a veneti.

Antonio Pistellato (*Note sui cippi delimitativi iscrit-*

ti dell'agro centuriato a nord-est di Padova: un uso di lunga durata) riesamina dieci cippi provenienti dall'area della centuriazione: uno soltanto sembra appartenere con certezza ad epoca romana, mentre gli altri sono ascrivibili a età post-antica e documentano consuetudini delimitative di lungo periodo, memori di usi radicati nel passato.

Cristina Mengotti (*La centuriazione come documento storico della romanizzazione nel territorio a nord-est di Padova. alcune considerazioni, fra età antica e post-antica*) conclude la prima parte confrontando i dati emersi dai diversi contributi. La *Carta archeologica* allegata evidenzia i luoghi dei rinvenimenti e permette di tracciare un quadro del popolamento dell'area centuriata in epoca antica.

La seconda parte si propone di tracciare un quadro dell'evoluzione del territorio dell'agro centuriato nel medioevo e in età moderna.



Sante Bortolami (*Il Graticolato in età medioevale tra persistenze e innovazione*) esamina la storia del territorio dell'area centuriata per tutto l'arco del Medioevo, soffermandosi sulla grave crisi dei secoli dell'Alto Medioevo quando il Graticolato scivolò sotto il controllo amministrativo e religioso di Treviso, sulla mancanza di grossi centri abitati capaci di incidere sulla viabilità, sulle pievi, pochissime e tutte poste sugli orli del Graticolato, sulla scarsa presenza di grandi fondazioni monastiche, sul patrimonio immobiliare dei signori feudali (Da Camposampiero, Da Crespignaga, episcopato patavino, Da Fontaniva e Dalesmanini) e sul fenomeno dell'incastellamento ad essi collegato. Si sofferma sulla società rura-

le con le sue vitali forme di organizzazione comunale e la sua incessante opera di intervento sul territorio in parte per mutarlo ma anche, in gran parte, per mantenerlo nella coscienza di aver ereditato un patrimonio risalente alla civiltà romana.

Elda Martellozzo Forin (*Vivere nel Graticolato nei secoli XV e XVI: tra fatica quotidiana, violenza e solidarietà*) offre un'immagine del territorio e una descrizione delle attività degli abitanti quale si ricava dall'analisi del documento di acquisto della gastaldia carrarese di Camposampiero da parte dei veneziani Querini nel 1406: ampi boschi contrastavano con campagne solatie, bei mansi con minuscole *cesure* affittate direttamente a contadini e anche a notai, medici, artigiani; davano cereali, legumi e vino, permettevano l'allevamento di animali da cortile e di qualche bovino e nella stagione invernale il pascolo di greggi di pecore. Nel sec. XV un buon andamento climatico e l'assenza di guerre favorì un incremento della popolazione. Ma alla fine di quel secolo e nei primi decenni del successivo la situazione peggiorò rapidamente per i combattimenti, per le alluvioni e le siccità, per l'alta tassazione e per l'arrivo nel territorio dei patrizi veneziani che acquistarono prima gli impianti molitori, poi si accaparrarono le decime e infine si dedicarono alla caccia ai campi.

Mauro Vigato (*Per la storia del Graticolato romano dal Sei all'Ottocento: l'estimo del colonato degli anni 1684-1686 e la Kriegskarte del ducato di Venezia 1798-1805*) analizza due documenti nati da motivazioni diverse: il primo è una rilevazione a fini fiscali che fornisce un elenco delle terre lavorate e delle loro caratteristiche, i nomi di chi le coltivava e quelli dei proprietari. Ne emerge la prevalenza di proprietari veneziani, che quasi sempre insediati in un palazzo, seguiti dal vescovo e dalle vecchie famiglie aristocratiche padovane, da enti laici ed ecclesiastici e infine da famiglie locali. Il secondo documento rappresenta una realistica fotografia della situazione dei fiumi e delle strade: se ne rileva il cattivo stato della rete viaria soprattutto a causa delle fre-

quenti esondazioni dei corsi d'acqua.

La terza parte dà spazio alla trattazione di alcuni temi particolari che interessano il Graticolato, ma senza proporsi di essere esaustivi.

Paola Barbierato (*La toponomastica dell'area centuriata*) illustra i toponimi più antichi legati alla centuriazione (Desman, Aurelia...), quelli di formazione medioevale legati alla conformazione del territorio (Bagnoli, Bosco del Vescovo...) e al culto dei santi (Sant'Andrea, Santa Giustina in Colle...) e quelli non più esistenti (Sorium, Finale...).

Marco Bolzonella (*I monasteri veneziani e l'area centuriata di Padova: il caso di S. Cipriano di Murano sec. XII-XIV*) osserva che i monasteri veneziani allungarono le mani sul territorio della centuriazione prima della conquista di Padova nel 1405. Approfitando del dissesto finanziario di alcune grandi famiglie feudali, riuscirono a dotarsi di un patrimonio cospicuo. S. Cipriano di Murano arrivò a essere proprietario di 612 campi tra Caltana e Meianiga che affittava generalmente con contratti a lunga scadenza.

Mauro Varotto (*Acque in diagonale: il fiume Tergola e la centuriazione imperfetta*) sostiene che il percorso sinuoso del Tergola, perfettamente diagonale alle linee di pianificazione agraria di epoca romana, può aver suggerito ai tecnici romani un'applicazione parziale delle operazioni di centuriazione tali da lasciare "vuoti" lungo le rive.

Viviana Ferrario (*Aratorio arborato vitato. Il paesaggio agrario della coltura promiscua tra fonti catastali e fonti cartografiche*) segue nella cartografia la documentazione della più significativa trasformazione dello spazio agrario a partire dagli anni Sessanta: la rapida scomparsa della pianata, cioè della vite maritata a sostegni vivi, che aveva caratterizzato per secoli il paesaggio veneto.

Valeria Martellozzo (*Sulle strade del Graticolato: i segni del sacro*) rileva che il sacro faceva parte un tempo del vivere quotidiano della gente: chiese campestri, parrocchie e pievi sorgevano nei crocicchi, costruite, arredate e mantenute in effi-

cienza dagli abitanti; e si accompagnavano a semplici immagini sacre dipinte sulle pareti dei portici o conservate all'interno delle case, ma soprattutto a una serie stupefacente di "capitelli" o edicole sacre che, soprattutto dal sec. XX, sostituirono gli alberi sacri sui quadrivi, affidando alla Vergine o a un santo la protezione del viandante e del residente, in perfetta continuità con il *compitum* degli antichi romani.

Il volume ha vinto il Premio Brunacci-Monselice 2014.

Piera Ferraro

ARCHEOLOGIA VENETA

Miscellanea di Studi - Società Archeologica Veneta - Onlus, Padova 2014, pp. 327.

È uscito a Giugno 2014 il nuovo numero di Archeologia Veneta (XXXVI - 2013) che presenta i resoconti di una serie di interventi di ricognizione, di studio e di scavo sul territorio e alcuni interessanti contributi culturali, sempre legati all'archeologia del Veneto.

Si inizia con lo studio sulla presenza di fortificazioni nelle zone montane situate tra il lago di Garda e il fiume Brenta tra il VI e il I sec. a.C., nell'ambito dei rapporti tra genti venete, retiche e celtiche, per poi passare ai risultati degli scavi archeologici, condotti tra il 2009 e il 2011, lungo il tracciato del nuovo troncone dell'autostrada A31-Valdastico Sud, denominato "corridoio berico-euganeo", su tredici siti di età romana nella provincia di Vicenza, che testimoniano, per la seconda metà del I sec. a.C., una centuriazione del territorio su cui la città di Padova esercitava la propria giurisdizione.

Il terzo contributo ci porta a Verona e presenta lo studio condotto sui circa 2000 reperti monetali, ritrovati nel corso della sistemazione dell'alveo dell'Adige e la conseguente costruzione di muraglioni tra il 1887 e il 1894, in seguito ad una rovinosa esondazione, avvenuta nel settembre del 1882. I reperti, distribuiti soprattutto fra ponte Pietra e ponte Navi, sono per lo più monete di piccolo taglio di bronzo, databili dalla fine del I sec. a.C. fino al IV sec. d.C., finite nel fiume per ragioni

forse accidentali e pertanto avulse da contesti specifici.

Un arco temporale più vasto ricoprono, invece, gli studi dei ritrovamenti architettonici e dei reperti ceramici emersi in seguito agli scavi dei locali interrati di Palazzo Chiericati a Vicenza, condotti nel corso del restauro in atto. Dallo studio della stratigrafia il sito rivela un'occupazione costante che va dal I sec. a.C. al XVII sec. d.C. che permette di documentare l'evoluzione urbanistica della città.

Segue il resoconto delle indagini archeologiche condotte tra il 2007 e il 2012 in alcuni edifici pubblici della zona settentrionale del centro di Portogruaro che, non solo hanno permesso di dare conferma alle fonti scritte e alle notizie d'archivio relative all'esistenza dell'importante complesso conventuale di San Francesco edificato alla fine del XIII sec. e all'annesso Oratorio di Sant'Antonio, ma hanno anche avviato degli studi per una progettazione di recupero urbanistico della zona e di valorizzazione dei reperti venuti alla luce.

Ci si sposta nel vicentino con la relazione preliminare degli interventi di scavo, sempre promossi dalla Soprintendenza dei Beni Archeologici del Veneto, condotti a Castelgomberto, in località monte Castello atti a documentare le persistenze murarie di un castello vescovile fatto edificare nel X sec. per ragioni strategiche di controllo del territorio, che rimase attivo fino alla fine del XV sec., in un'area che le indagini archeologiche hanno confermato essere abitata già in età pre-protostorica.

Un interessante articolo, accompagnato da un ricco repertorio fotografico, documenta gli studi relativi a Jesolo, l'antico sito di *Equilum*, e al suo territorio, condotti nel 2012, attraverso la fotointerpretazione delle evidenze da telerilevamento, che ha permesso di segnalare la struttura urbana sepolta dell'antica Jesolo, individuandone i più significativi elementi urbanistici.

La pubblicazione prosegue presentando le conclusioni dello studio della raffigurazione animale più "esotica" tra quelle presenti sui reperti di ceramica rinascimentale rinvenuti a Padova, nel corso degli scavi del

monastero di Santa Chiara. Segue una breve annotazione riguardante le mura di Padova, a margine di un contributo già pubblicato in questa collana nel 2006-2007. Da ultimo si propongono gli esiti di una ricerca paleopatologica a proposito di un'operazione di trapanazione su di un cranio di epoca rinascimentale, ritrovato nel cimitero dell'ex convento di San Francesco a Conegliano, che la collegano all'operato del famoso medico chirurgo Girolamo Fabrizio d'Acquapendente, docente di anatomia e chirurgia all'Università di Padova dal 1565 al 1613.

Gloria Piardi

LUCIO LEA LA CRONISTORIA DI MANDRIA SANTA MARIA

Maison d'Art, Padova 2013, pp. 158, ill.

L'autore, che risiede nel quartiere della Mandria dal 1946, ha compiuto un generoso lavoro di ricerca storica sul territorio - dall'antichità ai giorni nostri - ispirandosi ai giorni nostri - ispirandosi ad una precedente *Cronistoria di Mandria Santa Maria* pubblicata nel 1902 dal sacerdote Francesco Sartori, mansionario dei conti Sambonifacio a Mandriola. Quello di far stampare il libro con l'identico titolo dato dal Sartori al suo opuscolo di cento anni fa, ci sembra un atto di ammirabile modestia da parte di Lucio Lea. Egli infatti non pretende di sostituirsi agli storici di professione, ma di offrire semplicemente alla comunità della zona uno strumento serio di lettura e di consultazione, perché - come avverte il parroco don Daniele Hudorovitch nella breve premessa - spesso non si conosce neppure la storia dell'ambiente in cui si vive. Ciò che manca, in questa "seconda edizione" della *Cronistoria*, sono forse un indice dei nomi e un indice dei luoghi. La presenza degli indici avrebbe svolto l'ottima funzione di guidare il lettore nella vasta materia raccolta dall'autore: perché si tratta, a tutti gli effetti, di un lavoro di erudizione basato su un'ampia bibliografia e su documenti originali conservati in archivi padovani.

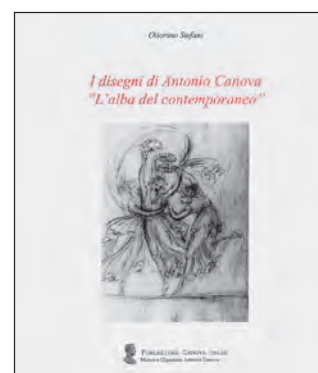
Ricordiamo che il territorio della Mandria ebbe a che fare con famiglie particolarmente importanti, come i Capodilista, i da Molin, i Conti, i Giusti del Giardino, i Moschini, i Dottori, i Lion, i Pochini, i Sambonifacio, gli Speroni degli Alvarotti. Non pochi sono inoltre i monumenti d'interesse storico-culturale: come la scamozziana villa Molin, come la villa Pochini dov'è sepolto il celebre cantante Gasparo Pacchierotti, e come la famosa Villa Giusti dove venne firmato l'armistizio del 1918. Da ricordare, ancora, l'oratorio Lion, frequentato abitualmente per le funzioni religiose fino alla fine degli anni Cinquanta, e la chiesa parrocchiale dedicata alla Natività della Beata Vergine Maria, edificata alla fine del Settecento e ingrandita nel secolo scorso.

Paolo Maggiolo

OTTORINO STEFANI I DISEGNI DI ANTONIO CANOVA L'alba del contemporaneo

Fondazione Canova, Poligrafica Montebellunese 2013, pp. 295.

È tanto abbondante la produzione lapidea di Antonio Canova così che spesso ci si scorda completamente di quella grafica. La quale non solo è, a sua volta, oltremodo copiosa ma anche di estremo interesse, giacché rivelatrice dell'animo più profondo del grande artista di Possagno. Ottorino Stefani, uno tra i maggiori conoscitori e fautori della valenza creativa del Canova, in questo suo ennesimo studio sul medesimo maestro disserta ampiamente e con razionalità filologica su tutta una serie di disegni; di raffigurazioni che molte volte hanno costituito la premessa per la realizzazione di un gruppo



scultoreo, di un monumento celebrativo o funebre, di un personaggio storico o, molto semplicemente, di uno spaccato di suggestiva natura del territorio trevigiano. Lavori, molto spesso, facenti capo a personalità di spicco dell'epoca, a reggitori delle sorti dei popoli, a nobili, a ricchi e potenti, a sommi pontefici della chiesa cattolica romana. Da Maria Cristina alla contessa De Haro, a Vittorio Alfieri, a Francesco Pesaro, ai papi Clemente XIII e Clemente XIV e a numerose altre persone notabili ancora. Tratti segnici effettuati con ardore e foga, senza necessità di ripensamenti e di troppe modifiche, sulla spinta di un estro creativo di stampo geniale, più ancora che raro, unico. Quasi trecento pagine con ritmico cambio di testi critico-letterari e di immagini, tali che la mente e l'occhio non si affaticano affatto, non si stancano mai di passarvi sopra. E in modo tutto particolare là dove lo studio si affianca all'opera nella sua attuazione definitiva, dove un particolare dettaglio evidenzia nell'intreccio di minutissime linee effetti plastici di marcato rilievo. Tutto il tomo è denso di note critiche di singolare entità, ma il capitolo più avvincente, probabilmente, è proprio quello inerente al sacro. Canova come artista ha atteso molto al divino e lo ha fatto guardando ai grandi maestri del passato e confrontandosi spesso con essi. È il caso del *Compianto di Cristo* per il quale ha guardato al *Bacio di Giuda* di Giotto o della *Cacciata dal Paradiso* per la quale ha tratto spunto dalla *Cacciata di Adamo ed Eva* di Jacopo della Quercia. Una riprova della sua ampia conoscenza e del suo trasporto per l'arte lasciata in eredità al mondo dai grandi maestri del passato. Senza peraltro effettuare pedissequi ripetizioni bensì infondendovi il suo carattere, le note specifiche della sua individualità. Aspetti che Stefani sa porre in risalto brillantemente, avendo egli studiato fin dai tempi dei corsi accademici il personaggio in ogni suo aspetto, in ogni sua diversa angolatura, e non solo da un punto di vista erudizionale ma anche umano.

Il volume, in appendice, si avvale di preziosi apparati e di una ricca bibliografia che permette al cultore di storia

e di arte di pervenire, volendolo, ad ulteriori conoscenze sulla vita e sulle opere del grande maestro Antonio Canova.

Paolo Tieto

MARIA BEATRICE AUTIZI
**MODA E ARTE
NEL TRECENTO**
**Lusso, fasto e identità
al tempo dei Carraresi**

Il Poligrafo, Padova 2013, pp. 175.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/ che 'n mille dolci nodi gli avvolgea... Così inizia il sonetto 90 del Canzoniere di Francesco Petrarca, composto quando i capei d'oro era ciò a cui aspirava la dama trecentesca, come scopriamo nelle pagine del libro di Maria Beatrice Autizi *Moda e Arte nel Trecento*, uscito per "Il Poligrafo" nel dicembre 2013.

Attraverso veli e retine tempestate di pietre, mantelli con fodere di pelliccia, copricapo maschili dalle foggie ricercate, esibiti con lunghe sopravvesti su calzamaglie colorate, questa raffinata e curiosa storica dell'arte ci conduce nel Trecento dei Carraresi, con la città di Padova al culmine della sua grandezza artistica, civile e culturale. I soggetti sacri dipinti da Altichiero da Zevio, Giusto de' Menabuoi, Guariento, Stefano da Verona diventano la scena di un'epoca che si presenta e si rappresenta con acuta coscienza di sé. L'abito è sostanza non completamento di un'immagine e risponde alla consacrazione di uno status symbol. La moda trecentesca è raffinata, lontana dalla sobrietà del Duecento, è aprirsi al mondo, è nuovo pensiero. Il libro analizza



questo aspetto con sapiente analisi storico artistica, mai forzata, ma attenta piuttosto a regalarci ariose pagine dalla gradevole linearità di scrittura, al punto che a volte ci sembra di avere tra le mani un avvincente romanzo. La storia che si narra intreccia i nomi degli illustri padovani alle vite comuni, parla non di personaggi bensì di persone, che vien voglia di andare a conoscere lì dove ci parlano da oltre settecento anni. Beatrice Autizi non indugia tuttavia su curiosità o aneddoti ma registra dinamiche personali e sociali nel valore di un tessuto, nell'effetto di un azzardato abbinamento cromatico (ma quanto vicino al nostro gusto!), nel significato di un gesto, nel perché di uno sguardo.

Barbara Ammanati

UMBERTO VINCENTI
DI CHI È LA COLPA
**Sette possibili cause
del dissesto italiano**

Donzelli editore, Roma 2013, pp. 143.

L'espressione «mettere il dito nella piaga» si addice perfettamente ad un libro come questo che ha il coraggio di sottoporre a severa critica, giuridica e morale, una serie di luoghi comuni della retorica nazionale che, lungi dall'essere dei punti di forza del sistema democratico, vengono individuati come possibili cause di taluni problemi che affliggono il Paese. L'autore del saggio, il padovano Umberto Vincenti, autorevole studioso della tradizione giuridica occidentale, è professore ordinario di diritto romano all'Università di Padova dove presiede la Scuola di giurisprudenza.

Il discorso di Vincenti prende le mosse dalla nascita della Repubblica o, meglio, dal senso di disfatta provocato dall'esito della seconda guerra mondiale che ci relegò, in modo drammatico, dalla parte dei vinti. Dall'immane disastro, che al momento dovette apparire come una tappa irreversibile, uscì un paese sensibilmente rinnovato, quasi rigenerato sulle basi di una straordinaria fiducia nella volontà comune di riemergere dalla palude d'incertezza e di recuperare, con forte spirito di sacrificio, benessere, dignità e compattezza sociale. Gli Italiani del '45, rimboccandosi le mani

che e facendo appello ai sentimenti migliori della popolazione, ebbero successo nella difficile impresa di serbare l'unità della nazione rendendosi per di più protagonisti di un miracolo economico sul quale ben pochi avrebbero ragionevolmente scommesso.

Ma – dato inevitabile – quella generazione coraggiosa e fiduciosa, educata ai valori della disciplina, dell'onestà e della gerarchia, era destinata poco per volta ad eclissarsi e ad affidare ad altri, più giovani e meno dotati sul piano del carattere e dell'abnegazione, le sorti del Paese. Le cose, a partire dai primi anni Settanta, iniziarono a peggiorare disegnando i contorni di un'Italia ben diversa, un'Italia che adesso, passati quarant'anni, sta pagando un conto salatissimo per la persistente e generale incapacità della classe politica di pensare a lungo termine e di amministrare con saggezza e polso fermo la cosa pubblica.

Vincenti enuncia chiaramente le cause del guasto e le articola in sette allarmanti capitoli. Ma i problemi che l'autore ha saputo sviscerare (l'interpretazione ideologica del diritto; la disgregazione della comunità; la scarsa professionalità di taluni settori dell'amministrazione; la burocrazia; la disinformazione) non risultano isolati fra loro come fossero compartimenti stagni sui quali intervenire con azioni mirate: caso per caso. Si tratta invece di questioni – come è facile immaginare – reciprocamente connesse e fautrici di complicanze che, sommate l'una all'altra, determinano una paurosa crisi istituzionale. In tutto questo – afferma lo studioso – la Costituzione repubblicana del 1948 ha le sue precise responsabilità. Essendo un testo formulato da uomini politici più che da tecnici del diritto, la Costituzione diede corso a una democrazia dei partiti più che a una repubblica di cittadini. E i partiti, che rappresentavano solo una parte della popolazione italiana, tesero ad una politica di spartizione dei poteri che rese sempre più difficile la governabilità. Pecca inoltre la Costituzione – come osserva Vincenti – «di dizioni normative significanti e precise» introducendo, talvolta, determinati elementi di ambiguità che sfociano in una pluralità

tà di interpretazioni, creano situazioni di stallo e impediscono, di conseguenza, azioni pubbliche efficaci e risolutive. La Costituzione, fonte principale del nostro diritto, ha soprattutto fallito nello scopo di formare, nella mente degli italiani, un corretto senso civico. Tramite alcune sue disposizioni ha contribuito a legittimare, «nel nome di un'uguaglianza malamente intesa», l'instaurarsi di una società sostanzialmente ostile alla meritocrazia, protesa alla soddisfazione di un'estesa gamma di diritti particolari, convinta che lo Stato debba svolgere una funzione di assistenza completa dell'individuo a prescindere dal criterio della reciprocità di prestazioni. Nella prospettiva solidaristica, che condiziona ampi settori del diritto, si smarrisce il principio della mutualità e si corre il rischio di agevolare furbi e disonesti. Nella confusione tra diritti e desideri ha dunque buon gioco il luogo comune della solidarietà, dove "pescano" un po' tutti, anche coloro che non meritano aiuti o vantaggi. «L'uomo dei diritti» – sostiene invece lo studioso – «dovrebbe essere motore e protagonista di una *vita activa*, pronto alla partecipazione [...] e capace di oblazione a vantaggio della collettività».

Emessa la diagnosi, Umberto Vincenti non possiede ricette miracolose da sottoporre al lettore. E tuttavia l'ultimo capitolo del libro si intitola *Che cosa dobbiamo fare: perché non è giusto e neppure conveniente abbandonarsi all'inerzia e alle sterili lamentazioni*. Tra le cose che vanno rettificare vi è innanzitutto quella certa forma mentale che riconduce i nostri destini al solo agire economico. Occorre piuttosto puntare sul dibattito delle idee, sulla diffusione della cultura, sulla meritocrazia, sulla trasparenza delle iniziative pubbliche sorrette da strutture normative adeguate. Vincenti riprende, a questo proposito, una massima di James Harrington (1611-1677) la quale avverte che «non possiamo avere una buona politica se non disponiamo di un buon diritto»: verità sacrosanta in un Paese che si considera, oltretutto, la patria del diritto. La Costituzione – secondo Umberto Vincenti – necessita di una nuova redazione perché non

potranno avvenire cambiamenti significativi se prima non cambierà la Legge fondamentale dello Stato, quella che tutela l'intero sistema. Questo è un compito che si spera possano affrontarlo future élites di intellettuali e di politici, gente credibile e capace, immune da pregiudizi ideologici e svincolata da ambizioni personali. A noi attuali cittadini – conclude Vincenti – «resta almeno il dovere dell'emulazione di chi ci ha preceduto», cioè la scelta di imitare i nostri padri e i nostri nonni che, pur provati dalla guerra, fecero dell'Italia un luogo accettabile e rispettabile, sede di prosperità e di civiltà. L'alternativa, decisamente ingloriosa, è di passare agli annali come una generazione fatua, che ha provveduto a dissipare una fortuna considerevole al cui incremento si è offerto, in definitiva, un contributo assai limitato.

Paolo Maggiolo

BOLLETTINO STORICO DELLA SVIZZERA ITALIANA

Serie nona, vol. CXVI, Fascicolo I - 2013, Salvioni Edizioni, Bellinzona (CH).

Grazie a una specie di affinità elettiva, visto i contenuti e l'impostazione scientifica delle due riviste, "Padova e il suo territorio" riceve regolarmente i fascicoli della rivista curata dall'Archivio di Stato del Canton Ticino "Bollettino storico della Svizzera italiana". Tra gli studi e le ricerche che compaiono nei vari numeri, segnaliamo uno apparso nel presente fascicolo perché riguarda, magari un po' indirettamente, materia padovana (di cui nulla – credo – si è detto in interventi del versante italiano). Federico Zuliani pubblica un saggio prendendo spunto dalla vicenda di un sarto, tal Antonio da Padova, che a metà del XVI secolo si rifugia *religionis causa*, cioè per evitare persecuzioni di carattere religioso, a Chiavenna, in Ticino, dove, però, a causa delle sue posizioni antitrinitarie, deve affrontare la repressione del pastore Girolamo Zanchi. Della vicenda ci informa lo stesso Zanchi in una lettera a Heinrich Bullinger, in cui depreca il diffondersi di queste posizioni eterodosse, diffuse anche in Italia, a suo dire,

per influenza dello spagnolo Michele Serveto. Del caso di questo artigiano padovano parla anche, pochi anni dopo, Scipione Lentulo, anch'egli pastore in Ticino. La repressione dell'antitrinitario padovano non dovette essere cruenta se successivamente è documentata la sua presenza sempre in val Chiavenna.

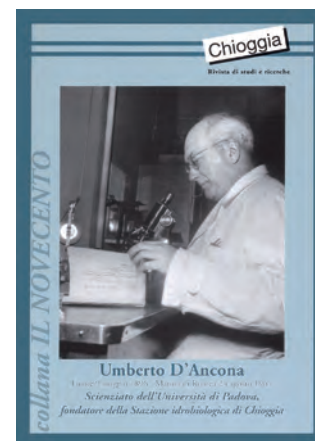
Zuliani si interessa del caso per una metafora utilizzata da Gerolamo Zanchi, che descrive il diffondersi dell'eresia come uova deposte in Spagna, covate poi in Italia, da cui nascono pulcini che pigolano infine in Ticino. Di questa metafora, peraltro usata anche da Erasmo da Rotterdam, lo studioso delinea i vari significati, che sono ben più ricchi di quello che una prima lettura lascerebbe sospettare. Ma a noi interessa qui sottolineare come questi documenti possano testimoniare che a Padova si fossero diffuse posizioni riformate anche tra gli strati più popolari della popolazione, con ciò lasciando intuire che la storia religiosa di quel convulso periodo spirituale sia più complessa di quanto si lasci generalmente intendere.

Mirco Zago

UMBERTO D'ANCONA Scienziato dell'Università di Padova, fondatore della Stazione idrobiologica di Chioggia

a cura di Cinzio Gibin. Collana *Il Novecento* di Chioggia. Rivista di studi e ricerche - Il Leggio Libreria Editrice, Chioggia 2013, pp. 80.

Bene ha fatto la rivista "Chioggia" a dedicare un volumetto della collana *Il Novecento* alla figura di Umberto D'Ancona, zoologo di fama internazionale, che ha dato lustro all'Ateneo Patavino, dove ha ricoperto la carica di Direttore dell'Istituto di Zoologia e Anatomia Comparata dal 1937 fino alla morte prematura nell'estate del 1964. I contributi raccolti nell'agile volumetto, di docenti dell'Ateneo patavino e non solo, ne delineano la levatura di uomo, scienziato e maestro che ha contribuito ad aprire nuovi campi di ricerca, tuttora meritevoli di esplorazione e fecondità applicative. Ancora oggi non pochi dei filoni di ricerca presen-



ti presso il Dipartimento di Biologia dell'Università di Padova vanno ricondotti a D'Ancona, alle sue curiosità, alle sue intuizioni e ai suoi tentativi di rinnovare la biologia italiana aprendola alle nuove discipline allora emergenti (si pensi all'ecologia, alla genetica di popolazioni, alla fisiologia). Lo sottolinea, in particolare, i contributi di Gian Antonio Danieli (che ha avuto il privilegio di una interazione diretta con D'Ancona) e di Alessandro Minelli. Quest'ultimo ricorda la collaborazione preziosa col suocero matematico, Vito Volterra, che portò alla formulazione di un modello matematico in grado di descrivere l'andamento nel tempo dei sistemi predatore-preda e che fu usato da D'Ancona, sempre attento agli aspetti applicativi della ricerca, di sottolineare quanto delicato fosse l'equilibrio tra le specie ittiche in Adriatico, cercando di sensibilizzare autorità e pescatori, rimanendo profeta inascoltato, sul fatto che lo sforzo di pesca avrebbe dovuto essere controllato e gestito in un momento nel quale stava aumentando in modo inusitato. Alquanto interessante il contributo di Maria Berica Rasotto che presenta in maniera assai esauriente il contributo di D'Ancona, biologo marino, in uno dei filoni di ricerca, quello sulla sessualità dei pesci, che più lo appassionarono e verso il quale mantenne vivo l'interesse per tutta la vita. Non poteva mancare un riferimento alla Stazione idrobiologica di Chioggia, voluta da D'Ancona e oggi a lui intitolata. L'intervento è stato curato da Gerolamo Lanfranchi e da Elena Canadelli. La stazione fu pensata quale "porta" verso la laguna, ecosistema di notevole interesse, e come strumento

per facilitare lo studio "diretto", sul campo, della biologia marina, non trascurando le potenzialità applicative che gli studi sull'ecosistema lagunare potevano fornire ai pescatori. E qui si inserisce l'ultimo contributo, quello del Direttore della Rivista, Cinzio Gibin, che mette in risalto lo stretto rapporto che D'Ancona volle instaurare con Chioggia, la sua municipalità e la sua popolazione, rapporto che iniziò molto prima della fondazione della Stazione e che si rinsaldò grazie a questa. In effetti, la presenza in Chioggia della Stazione Idrobiologica ha rappresentato, dal dopoguerra ad oggi, un collegamento importante tra l'Ateneo patavino ed il territorio di Chioggia che ultimamente si è rafforzato con l'apertura a Chioggia dell'attività didattica del corso di studio in Biologia Marina a Palazzo Grassi e l'apertura del Museo Olivi, nella stessa sede; quest'ultimo espone l'importante collezione di fauna adriatica proveniente dalla stazione di Biologia Marina di Rovigno.

Loriano Ballarin

DANIELA BORGATO - ADRIANO SMONKER - ANDREA ZIGLIO
**CHIESA DI SAN NICOLA
antica parrocchiale
di Ponte San Nicolò,
oggi del S.S. Crocifisso**

Tipolitografia Crivellaro,
Sant'Angelo di Piove 2014,
pp. 16.

A Ponte San Nicolò, in un angolo appartato di via Sant'Urbano, si trova l'antica chiesa di San Nicola, oggi del S.S. Crocifisso, parrocchiale dal 1452 al 1928 e fulcro della vita della comunità sin dalla sua prima costruzione (sec. XI-XII). Da decenni l'edificio, che appartiene all'Istituto Diocesano per il Sostentamento del Clero, è chiuso e versa in stato di abbandono. Ma un gruppo di volontari, gli Amici della Chiesetta, sorto spontaneamente nel 2013, si è attivato con entusiasmo con l'obiettivo di sensibilizzare cittadini e istituzioni perché si possa avviare un progetto di salvaguardia e di recupero dell'edificio. Supportati dalla parrocchia di San Nicola, e grazie alla sensibilità del parroco don Rino Pittarello, gli Amici



della Chiesetta hanno realizzato questa pubblicazione dove si traccia la storia del luogo e si riporta all'attenzione popolare l'alto valore storico e culturale che la vecchia chiesa riveste per la comunità.

In questo opuscolo Daniela Borgato ripercorre le vicende dell'antica parrocchiale e delle sue trasformazioni attingendo a fonti d'archivio. Nel suo contributo la studiosa evidenzia l'importante ruolo svolto nei secoli dalla chiesa che, sorta in un'ansa del fiume Bacchiglione, fu testimone di eventi anche drammatici come le numerose e terribili alluvioni che tante volte hanno devastato campagne e casolari della zona. Adriano Smonker ricostruisce agilmente, ricorrendo agli archivi parrocchiale e vescovile e alle visite pastorali, la cronologia dei principali eventi verificatisi in parrocchia e le trasformazioni che hanno interessato nei diversi secoli la forma e la struttura del tempio. Segue la relazione tecnica di Andrea Ziglio che analizza lo stato attuale dell'edificio mettendo in luce le diverse problematiche di degrado e dissesto che ne minacciano la sopravvivenza. Completa la pubblicazione uno studio planimetrico comparato dell'architetto Andrea Marcolin che, in base alla documentazione emersa, ha realizzato quattro planimetrie della chiesa che evidenziano le trasformazioni di cui è stato oggetto l'edificio dal secolo XI fino al 1934.

I temi dell'urgenza della salvaguardia della chiesetta, sottolineati nella pubblicazione, stanno già cominciando a dare i primi frutti con l'aumento esponenziale dell'interesse da parte dei cittadini, cui ha fatto seguito l'iscrizione dell'antica parrocchiale di San Nicola nei Luoghi del Cuore FAI 2014, campagna nazionale a sostegno dei siti da salvare e valorizzare.

Andrea Ziglio

GIUSEPPE DE CONCINI
IL PIANTO DEL COBRA
Caosfera Edizioni, Padova 2014.

Immaginate di entrare in casa e trovare vostra moglie (o marito) e tutti i vostri figli sgozzati. Il dolore che provereste sarebbe lo stesso, identico dolore che provano i cobra quando le loro famiglie vengono sterminate dalle simpatiche manguste. Perché il dolore non è né etico né empatico. È e basta. Tanto quanto le vostre lacrime sarebbero le stesse del cobra.

Un romanzo sul dolore, il nuovo romanzo di de Concini, già noto per i suoi "Sangue blu", "Marcello del Delta", "Il pastore di Amber". Sul dolore di una madre che cerca la tomba del proprio figlio, sul dolore di un amore repentinamente interrotto dalla morte, sul dolore di un uomo che deve convivere con chi lo ha derubato di tutto e ne minaccia la vita. Sul dolore di un cobra devastato dalle man-



guste, metafora del dolore di quella barbara Africa depredata dal civilissimo Occidente.

Il romanzo si svolge in Tanzania, nella quale il protagonista accetta di recarsi su richiesta di una donna che ha perso le tracce del proprio figlio e desidera ritrovarne almeno i resti. Nel corso della ricerca il protagonista giunge a chi gli fa comprendere i motivi della scomparsa. Da qui la scoperta della profonda sopraffazione che il giovane voleva denunciare, del luogo in cui fu torturato sino alla morte, del sito senza confini in cui venne sepolto occultando qualsiasi traccia.

Una caduta, dunque, nel precipizio del dolore. Ma il dolore degli altri. Sino a quando tale dolore diventa il dolore del protagonista. Accade in un istante: di chi egli amava non resta più nulla, neppure un luogo su cui posare un fiore.

Una scrittura asciutta come le siccità africane. Una storia fatta di lunghi silenzi, che amplificano tutto quel che non dice, e che non si riesce a fare a meno di ascoltare.

Pietro Casetta

Incontri

«LASCIAMMI!
LASCIA CH'IO RESPIRI!»
Luisa Giannini
all'Odeo Cornaro
11 luglio 2014.

Uno spettacolo di intenso fascino e suggestione ha reso omaggio alla fresca estate padovana con questa rappresentazione dedicata a un sodalizio artistico di matrice esclusivamente abruzzese: quello che accomunò, per lunghi anni, la vena lirica di Gabriele D'Annunzio alle musiche di Francesco Paolo Tosti, compositore di Ortona che ebbe a riscuotere, ai suoi tempi, enorme successo di critica e di pubblico.

Felice la scelta dello spazio antistante la Loggia Cornaro per contenere ed assorbire, con la calma imperturbabile della mole secolare, la moderna tensione e la natura passionale di un'opera che sprigiona, dal suo nucleo profondo, l'anima inquieta e decadente del primo Novecento. La Compagnia Bel Teatro ha qui messo in scena, per una cinquantina di fortunati spettatori, le *Quattro Canzoni d'Amaranta* (1907), frutto del mirabile connubio intellettuale venutosi a creare fra il celebre poeta di Pescara e l'altrettanto famoso e celebrato maestro di musica Francesco Paolo Tosti (1846-1916), interessante caposcuola della romanza italiana da camera.

Il soprano Luisa Giannini si è reso protagonista di una prova superba. Visibilmente soddisfatta per l'incantevole atmosfera della serata, la cantante si è offerta al pubblico della sua città con una esibizione di altissimo livello, validamente accompagnata da un trio di musicisti



formato da Stefano Celeghin (pianoforte), Elisa Spremulli (violino) e Marco Venturini (violoncello). Ottima la regia dello spettacolo nella sapiente alternanza fra cantato e recitato e nell'assortito 'incedere' degli attori, nell'ora crepuscolare, attraverso i liberi spazi del loggiato e del giardino rinascimentale. Assolutamente indovinata e incantatrice è stata l'interpretazione di Federica Santinello e Bruno Lovadina. I due attori, in forma più che smagliante, si sono calati con bravura ed eleganza nello spirito dannunziano impostando un vero e proprio dialogo, dal versante teatrale, con il talento e la classe di Luisa Giannini.

Si è dunque trattato di uno spettacolo di ampio respiro, caratterizzato dall'equilibrio di svariati elementi perfettamente armonizzati per trasmettere al pubblico quel senso di opposte emozioni – luce e tenebre; notte e giorno; amore e morte – che Tosti e D'Annunzio vollero fortemente esprimere nelle *Quattro canzoni di Amarantha*.

Paolo Maggiolo

CIRCOLO STORICI PADOVANI "LUIGI ZANINELLO"

Programma ottobre 2014

• *Sabato 11 ottobre*: ore 16,30, nella sala Paladin del Comune di Padova, il prof. Gianluigi Peretti terrà la conferenza: "Preludi della Grande Guerra nella pubblicistica italiana del primo novecento".

• *Sabato 18 ottobre*: ore 16,30, nella sala Anziani del Comune di Padova, il prof. Mirco Zago terrà la conferenza: "Mario Rigoni Stern, il cantore dell'Altipiano".

• *Sabato 25 ottobre*: ore 16,30, nella sala Anziani del Comune di Padova, la dott.ssa Silvia Gulli terrà la conferenza: "Corcos. I sogni della Belle Époque".

UNIVERSITÀ POPOLARE DI PADOVA

Inaugurazione dell'anno accademico 2014-2015: martedì 14 ottobre alle ore 16,30 presso il Circolo Unificato dell'Esercito.

Viaggi: New York - sfavillante con le luci di Natale dal 26 novembre al 2 dicembre 2014.

In programmazione: • Malta - marzo 2015; • Torino e il cinema - aprile 2015 (2 giorni); • Parigi meno conosciuta: arte, storia, misteri, delitti - dal 7 al 12 maggio 2015; • Grosseto e Capalbio - Giugno 2015; • Milano: aspettando l'Expo 2015 (2 giorni); • La Polonia: primi di ottobre 2015.

CORSO DI FORMAZIONE SUL VOLONTARIATO IN CARCERE

Gli incontri, promossi dal Gruppo Operatori Carcerari Volontari, rivolti a chi intende approfondire le tematiche carcerarie, si svolgeranno dalle ore 17,00 alle 19,00 nella Sala polivalente del Comune di Padova in via Diego Valeri, 17/19 (vicino alla Stazione ferroviaria) col seguente programma:

Lunedì 20 ottobre 2014: *Giustizia e pena* (Linda Arata, magistrato di sorveglianza).

Lunedì 27 ottobre: *La carcerazione e i suoi effetti* (Francesca Vianello, università di Padova).

Lunedì 2 novembre: *Il detenuto, il carcere: una prospettiva criminologica* (Gianvittorio Pisapia, università di Padova).

Lunedì 10 novembre: *La comunicazione nel carcere* (Mariselda Tessarolo, università di Padova).

Lunedì 17 novembre: *La struttura del carcere e le sue regole* (Enrico Sbriglia, provveditore agli istituti penitenziari triveneti).

Lunedì 24 novembre: *L'incontro col detenuto* (Fra' Beppe Prioli, volontario da 50 anni nelle carceri italiane).

Il corso è gratuito e si rivolge ad un pubblico adulto.

RICORDANDO BINO REBELLATO

L'omaggio di Cittadella al suo poeta a cento anni dalla nascita e a dieci dalla morte



Bino Rebellato è nato a Cittadella il 14 gennaio del 1914 e questa città murata, costruita secondo la tradizione nel 1220, resterà sempre il suo punto di riferimento; in essa passò praticamente tutta la vita anche quando promosse importanti iniziative culturali e letterarie: si può senza alcun dubbio affermare che le sue origini contadine hanno avuto parte non

piccola negli ideali e più in generale nella sua vita. Durante la guerra dopo l'otto settembre 1943 si diede, con altri commilitoni, alla macchia partecipando attivamente alla Resistenza comandando una brigata della *Damiano Chiesa* composta da tre raggruppamenti e su di lui i Fascisti Repubblicani misero una taglia per avere la sua testa! Così, al termine vittorioso della guerra, subito fondò un giornale, intitolato *Voce nostra*, nel quale, con grande coraggio in tempi di profondo revisionismo, ad armi ancora calde, difese in modo netto e chiaro i Valori autentici di questo Movimento popolare. Insegnò alcuni anni nelle scuole elementari nel contempo dedicandosi a partire dalla fine degli anni Quaranta alla attività editoriale e culturale: valga per tutti la citazione della fondazione nel 1953 del *Premio Nazionale di Poesia Cittadella*.

Come poeta si stampa la prima opera nel 1954, con una struggente prefazione di Diego Valeri e il titolo *Poesie*, alla quale seguiranno una quindicina di volumi tra i quali citiamo: *Mie non mie parole* (1977), *L'altro in noi* (1983), *L'ora leggera* (1989), *Il mio Folengo in dialetto veneto* (1995), *Appunti e spunti* (1999).

Fu una figura multiforme e complessa, vera espressione della Cultura Veneta, raffinato cultore delle nostre tradizioni e della nostra storia: già negli anni Cinquanta iniziò a battersi per il restauro delle antiche mura, che venne realizzato solo moltissimi anni dopo.

Carlo Manfio

PROGRAMMA MANIFESTAZIONI

- 27 settembre - ore 16,30, Palazzo della Loggia: *Scopertura targa commemorativa* - ore 17,00, Palazzo Pretori: *Inaugurazione Mostra "1914-2014 Bino Rebellato: poesia e immagini"*. (Mostra aperta fino al 16 novembre).
- 30 settembre - ore 21,00, Teatro Sociale: *Recitando 'Bino' in musica*. Reading poetico e interventi musicali. Spettacolo con Ugo Pagliai e il quartetto "I Solisti Barocchi".
- 4 ottobre - ore 9,30, Teatro Sociale: *Convegno Nazionale di studi su Bino Rebellato*.
- 12 ottobre - ore 11,00, Cimitero di Cittadella: *Traslazioni ceneri e inaugurazione monumento funebre di Simon Benetton*.
- 18 ottobre, ore 9,30, Palazzetto dello Sport: *Bino Rebellato: un messaggio d'amore per la nostra terra*. Spettacolo della Compagnia "Teatro Bresci" per gli studenti delle classi V superiori.

Associazioni

IL GIM PER UN IMPEGNO MISSIONARIO

Come tra i preti diocesani, così tra i religiosi da molto tempo si registra un notevole calo di vocazioni, ordini missionari compresi. Il Triveneto vanta una illustre primogenitura tra questi, con la preminente e santa figura di monsignor Daniele Comboni, che fondò una delle più solide istituzioni missionarie cattoliche. Ed è proprio per contrastare gli attuali segni di diminuzione delle presenze giovanili che esiste da alcuni anni una proposta chiamata Gim (Giovani di impegno missionario) con importanti iniziative di preparazione e sensibilizzazione alle nuove prospettive che si aprono sul grande tema nel mondo contemporaneo. Tale attività ha preso piede in modo consistente a Padova divenuta sede di punta.

S'è formato un gruppo di giovani guidati da padre Davide De Guidi, reduce da intenso servizio pastorale in Mozambico, portatore di esperienze formative e spirituali significative; egli, coadiuvato da un altro confratello e da alcune religiose, programma coinvolgenti incontri mensili ai quali hanno dato spessore anche figure di spicco come Padre Alex Zanotelli figura carismatica della Congregazione, Don Albino Bizzotto dei Beati Costruttori di pace e altre personalità.

Realizzare una missione di testimonianza cristiana e umanitaria in lontane regioni del mondo, oggi non signi-



fica più (o soltanto), inseguire un'icona tradizionale dipinta un paio di secoli fa e messa a fuoco da un disegno di fede, coraggio e spirito di avventura: affrontare lunghi viaggi e poi sbarcare fortunatamente in qualche remota, selvaggia terra oltreoceano con l'impegno di diffondere il Vangelo di Gesù, soccorrendo nel contempo popolazioni segnate da condizioni di miseria estrema. Questi scopi di fondo, nobilissimi, restano in tutto il loro valore. Ma, in sintonia

con conoscenze scientifiche, possibilità tecnico-economiche e anche criteri pastorali culturalmente evoluti nella vita della Chiesa cattolica, sono profondamente mutati tempi e metodi di una ormai irrinunciabile rincorsa preparatoria. Ora è compito ineludibile dotare di una efficace formazione dello spirito missionario i soggetti giovani che si sentono spinti a realizzare quella vocazione. Il discorso vale per quanti coltivano un progetto di vita sacerdotale o religiosa consacrata totalmente a quel servizio; ma riguarda anche coscienze laiche illuminate, animate da forte spirito altruistico, provviste di competenze professionali in campo medico, tecnico, sociale di medio-alto profilo, da mettere disposizione dei popoli ancora lontani da decenti condizioni di vita nelle aree di sottosviluppo. All'Istituto di Via San Giovanni da Verdara possono rivolgersi giovani interessati ad approfondire i motivi nobili e validi di oggi più di sempre per donarsi ad una azione missionaria ricca spiritualmente e attrezzata culturalmente. Nella segreteria dell'Istituto sono disponibili tutte le informazioni utili.

Angelo Augello

Mostre

L'ARTE, IL SENSO DI UNA VITA Acquarelli, disegni, oli e sculture di Dino Formaggio

Teolo, Palazzetto dei Vicari,
20 Settembre - 2 Novembre 2014.

“L'arte è stata il senso stesso della mia vita, se per senso si intende la direzione”. Con queste parole Dino Formaggio, in occasione di un colloquio personale con Carlo Teruzzi e pubblicato nella raccolta degli scritti per il suo ottantesimo compleanno (*Il canto di Seykiolos*, 1995), esprimeva l'idea e la passione che da sempre hanno guidato il suo secondo e articolato itinerario spirituale, umano e di impegno civile. Una architrave su cui Dino Formaggio ha poggiato l'intera esistenza di protagonista nel panorama della cultura italiana del Novecento sia nell'accademia che nel privato. Il Comune di Teolo ha inteso riprendere questa eredità intellettuale di rilevante valore per presentare al pubblico i lavori conosciuti solo dagli intimi amici, lavo-

COMUNE DI PADOVA ASSESSORATO ALLA CULTURA	SETTORE ATTIVITÀ CULTURALI SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
PROGRAMMA MOSTRE Informazioni: tel. 049 8204501 - 8204502, fax 049 8204503, e-mail: cultura@comune.padova.it Sito Internet: http://padovacultura.padovanet.it	
7 settembre 2014 - 11 gennaio 2015 VERONESE A PADOVA - L'artista, la committenza e la sua fortuna Padova, Musei Civici agli Eremitani. Info: intero euro 10,00; ridotto euro 8,00; speciale euro 6,00; scuole euro 5,00; gratis portatori di handicap e bambini fino ai 5 anni con biglietto mostre di Verona, Vicenza, Castelfranco e Bassano riduzione con reciprocità - tel. +39 049 820451 musei@comune.padova.it - http://padovacultura.padovanet.it	
12 settembre - 2 novembre 2014 GUSTAVO MILLOZZI - Photographs 1957-1970 Palazzo Zuckermann - Corso Garibaldi 33 A cura di Angelo Maggi. In collaborazione con Gruppo Fotografico Antenore. Info: ingresso libero - orario 10-19, chiuso i lunedì non festivi.	
18 settembre - 9 novembre 2014 ARTISTI AL MURO Terza edizione di "Artisti al muro", esposizione "en plein air" lungo le strade del centro. Massimo Bardelli, Riviera Businello - Virgilio Barison, Via Monte di Pietà - Carlo Bettin, Ponte delle Torricelle - Erica Brazzo, Palazzo della Ragione - Emilia Castelli, Via San Martino e Solferino - Luisa Contarello, Via XX Settembre - Isabella Facco, Via Altinate - Paola Gamba, Via C. Cassan - Luisa Gamba, Galleria dei Borromeo - Simonetta Giacometti, Via sant'Andrea - Sergio Marchioro, Giardini dell'Arena - Stefano Martignago, Giardini dell'Arena - Marisa Merlin, Palazzo del Bo - Adriano Morbiato e Monica Lazzarini, Via Roma - Giovanni Omodeo, Via dell'Arco - Mara Ruzza, Via A. Gritti - Federico Soffiato, Via S. Lucia - Maria Stefanelli, Via A. Gritti - Laura Stefani, Via S. Lucia - Grazia Zattarin, Palazzo della Ragione.	
27 settembre - 9 novembre ARTISTI SPA+A Centro culturale Altinate San Gaetano - Via Altinate 71 Info: orario 10-13, 15-19, chiuso i lunedì non festivi.	
3 ottobre - 2 novembre 2014 ACQUE DI PADOVA - 150 anni del canale Scaricatore Centro Culturale San Gaetano, via Altinate - Padova Info: Ingresso libero - orario 10-19, lunedì chiuso.	
11 ottobre - 16 novembre MARIANNE SCHLIWINSKI Oratorio di San Rocco - via Santa Lucia Info: ingresso libero - orario: 9.30-12.30, 15.30-19, lunedì chiuso.	

ri quasi domestici, ma non privi di spessore artistico e culturale, di colui che è stato l'ispiratore e il fondatore di quel Museo d'arte contemporanea che rappresenta la più importante opportunità di richiamo e valorizzazione per il Comune stesso.

Le opere d'arte, che saranno esposte dal 20 settembre all'interno dello stesso Museo dedicato al filosofo, rappresentano i momenti più significativi della sua vicenda personale ed umana, i suoi ricordi dell'infanzia - nei paesaggi di Marzio o Borgio Verezzi, nei ritratti dei genitori o dei piccoli alunni della povera scuola elementare di Motta Visconti (la sua prima esperienza in cattedra) - ma anche le figure simboliche del suo percorso filosofico, come il "Prometeo" che sottrae il fuoco agli dei per donarlo agli

uomini, o il Don Chisciotte che, lancia in resta, combatte contro ogni ingiustizia. Queste figure, dunque oltre e al di là del valore artistico, rappresentano anche la traduzione visiva dei temi più profondi del suo impegno morale e filosofico.

Questi lavori del Formaggio artista, che affiancavano e si alternavano alla produzione di altri saggi e dell'insegnamento accademico costituendo una sorta di esercizio post-teoretico, sono oggi una testimonianza viva sia della sua prima giovinezza



za e della dura esperienza del lavoro come operaio nella fabbrica, a contatto diretto con le materie, sia del suo percorso teorico che vede la luce fin dalla sua tesi di laurea del 1938. Questa tesi, assegnatagli dal suo maestro Antonio Banfi, sarà pubblicata nel 1953 con il titolo di *Fenomenologia della tecnica artistica*. In quest'opera egli esponeva quello che sarà poi il fondamento della sua teoria, secondo cui ogni discorso sull'arte non poteva trascurare gli aspetti collegati ai materiali e alle tecniche. Sarà l'esordio di un percorso teorico caratterizzato dallo sforzo di esorcizzare l'arte e l'estetica da tutte quelle sovrimpressioni metafisiche o retoriche che si preoccupavano di cercare una essenza dell'arte, una perenne sostanza dell'arte al di là del tempo, dei secoli e delle mode. Pregiudizio che egli a lungo ha combattuto e che segna l'*incipit* del suo testo forse più famoso, *Arte*, che esordisce appunto con queste parole: "L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte. Questa non è, come qualcuno potrebbe credere, una semplice battuta d'entrata, ma, piuttosto, forse, l'unica definizione accettabile e verificabile del concetto di arte". Perché – continua Formaggio – impedisce "che si vada alla ricerca di una definizione reale, di essenza o di qualche essere nascosto, come per secoli tutte le poetiche hanno fatto, sostenendo che l'arte è intuizione o che l'arte è forma, o che l'arte è idea o che è preghiera, che è questo o che è quest'altro, sempre nell'illusione veramente donchisottesca, da parte di ciascuna posizione, di avere essa, e non le altre, infilzato, con la lancia acuminata del proprio sistema concettuale, l'universalità stessa dell'arte, tutta l'arte e per sempre".

È significativo notare come in questo passaggio teorico in cui si esprime uno dei punti nodali del suo pensiero, faccia capolino uno di quei personaggi – il don Chisciotte, appunto, con la sua lancia acuminata – che saranno anche il frutto delle sue realizzazioni nell'amata officina, quando stanco della scrittura entrava, come diceva lui stesso, in combattimento con le materie per cavar fuori da esse quella sintesi di pensiero e di azione, che è appunto il manufatto che noi chiamiamo "arte".

L'allestimento espositivo è realizzato da Raffaella

Surian. Il Catalogo è a cura di Sergio Giorato, con contributi di Stefano Annibaletto, Gabriele Scaramuzza, Adriana Zeni Formaggio, Edizioni Artigrafiche Antiga.

Sergio Giorato

DETOUR FILM FESTIVAL 2014

Padova, 16-19 ottobre 2014.

Dal 16 al 19 ottobre 2014 prende il via la terza edizione di Detour. Festival del Cinema di Viaggio, curato da fondazione march, diretto da Marco Segato e presieduto da Francesco Bonsembiante. Anche quest'anno il festival si pone l'obiettivo di presentare al pubblico una selezione ricca ed eterogenea, fatta sia di opere inedite sia di film che hanno partecipato ai più importanti festival di cinema internazionale come Cannes, Berlino e Venezia, Sundance, Locarno, legati al tema del viaggio nelle sue molteplici incarnazioni, come luogo d'incontro fra culture e tradizioni differenti e lontane.

Per l'omaggio all'autore quest'anno si è scelto di valorizzare un autore di forte intensità, molto amato dalla critica, ma relativamente conosciuto in Italia, il regista americano Jeff Nichols. Nel corso del festival verranno proiettati i suoi 3 film *Shotgun Stories*, *Take Shelter* e *Mud*, due dei quali inediti per le sale italiane (*Shotgun Stories* e *Mud*). Nichols è uno degli autori più giovani e originali nel panorama del cinema contemporaneo. Un autore dallo stile fortemente personale, che racconta storie legate alla profonda provincia americana, rilette in chiave visionaria. Per potenza visiva e narrativa viene spesso associato a due grandi cineasti come Malick e Spielberg. *Shotgun Stories* e *Take Shelter* hanno vinto diversi premi. In particolare, *Take Shelter* ha vinto il Gran Premio della Settimana Internazionale della Critica, il Premio SACD e il Premio Fipresci al festival di Cannes 2011. Jeff Nichols è stato il regista più giovane della storia del festival di Cannes ad avere un film in concorso nel 2012: *Mud* con Sam Sheppard, Matthew McConaughey e Michael Shannon.

Oltre ai film in concorso e all'omaggio all'autore ci sarà un'altra sezione, inaugurata

lo scorso anno, che arricchirà il programma del festival: Viaggio in Italia, dove troveranno spazio lungometraggi e documentari di autori di rilievo e di giovani registi che raccontano la complessità del nostro paese visto da angolazioni differenti.

Il festival sarà arricchito da eventi speciali di diversa natura, pensati per valorizza-

re differenti modi di vedere e interpretare il viaggio: occasioni per vedere e rivedere vecchi e nuovi film accompagnati e commentati da autori, artisti, cineasti, viaggiatori che arricchiranno la visione del film con la loro personale interpretazione.

Per informazioni: info@detourfilmfestival.it - www.detourfilmfestival.com.

RICORDO DI GUGLIELMO MONTI

Caro Guglielmo

anche tu dunque ci hai prematuramente lasciato! Proprio ora che avevamo ripreso i nostri dialoghi a distanza su architettura e dintorni. Sulla necessità di ritrovare nella storia e nelle tradizioni quegli stimoli indispensabili per ripercorrere la "diritta via" da troppo tempo quasi "smarrita". Avevi trovato nella nostra rivista GALILEO il luogo più adatto per consegnarci le tue riflessioni da straordinario interprete, qual'eri con riconoscimento pressoché unanime, della modernità in perenne dialogo con la conservazione più colta. Da Sprointendente hai svolto il ruolo di vigile sentinella di trasformazioni architettoniche e territoriali che non sempre sembrano volte al meglio. Hai combattuto talvolta vincendo con pieno merito, talvolta perdendo contro forze esplicite o implicite che finiscono per far prevalere l'interesse di pochi a scapito dell'interesse della collettività. Hai pagato un prezzo forse fin troppo elevato per tenere alto il vessillo della libertà. E ora che te ne sei andato in punta di piedi, mai potremo dimenticare il tuo impegno per la cultura e gli stimoli che ci hai saputo trasmettere in tanti anni di "padovanità". Tu che provenivi da Roma formato alla scuola di Bruno Zevi, Sergio Musmeci e Ludovico Quaroni. Tu che agli inizi della tua carriera hai veramente progettato e di questa "attitudine mentale" ti era rimasta una irrefrenabile vocazione. Tu che hai ri-orientato volgendo al positivo i progetti di molti colleghi, discutendo in modo tanto pacato quanto fermo, per dividerne gli esiti, mai sottraendoti al compito ingrato del mero censore del "brutto", per portare a compimento "al meglio" le varie proposte progettuali che ti venivano sottoposte. Ebbene caro Guglielmo, credimi! non sei mai stato solo in tanti anni di "trincea". E il lavoro da te svolto ha lasciato un segno indelebile a valere come esempio per molti. Questo è il tuo lascito per noi. Questo è il modo migliore per ricordarti. Questo significa essere servitori dello Stato e non servi del potere. Ci mancherai molto. Da te abbiamo appreso che la libertà non ha prezzo e siamo in molti ad aver condiviso e a continuare a condividere questo modo di essere. Esempio per i giovani, che di esempi oggidi hanno un gran bisogno per guardare al futuro con minore ansia. Con tutto l'affetto che ci hai dato poco forse ti abbiamo restituito. Lo facciamo ora perché tu sappia e ci possa ancora accompagnare in questo difficile percorso di progettare e controllare le trasformazioni delle città per il meglio che ci è consentito.

Enzo Siviero



BEDESCHI

Premiata all'Esposizione Internazionale d'Igiene Arte
Industria Produzione di Torino, 1909



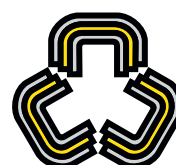
**MACCHINE ED IMPIANTI PER L'INDUSTRIA DEI LATERIZI E DEL CEMENTO.
IMPIANTI DI FRANTUMAZIONE E MOVIMENTAZIONE DEI MATERIALI SFUSI. TERMINALI PORTUALI**

BEDESCHI spa

Via Praimbole, 38 - 35010 Limena (Padova) - Italia
Telefono +39.049.7663100 Fax +39.049.8848006
www.bedeschi.it - sales@bedeschi.it



Medaglia d'Oro
anno 1995
per i risultati ottenuti
in campo nazionale
e internazionale



CAMERA
COMMERCIO
INDUSTRIA
ARTIGIANATO
AGRICOLTURA
PADOVA



FIP ARTICOLI TECNICI S.r.l.

35127 PADOVA - ITALY - Viale Regione Veneto, 9
Tel. 049/89.92.211 - Telefax 049/87.01.069 - P.O. Box 25 CAMIN (PD)
E-mail fipartec@fip-group.it

