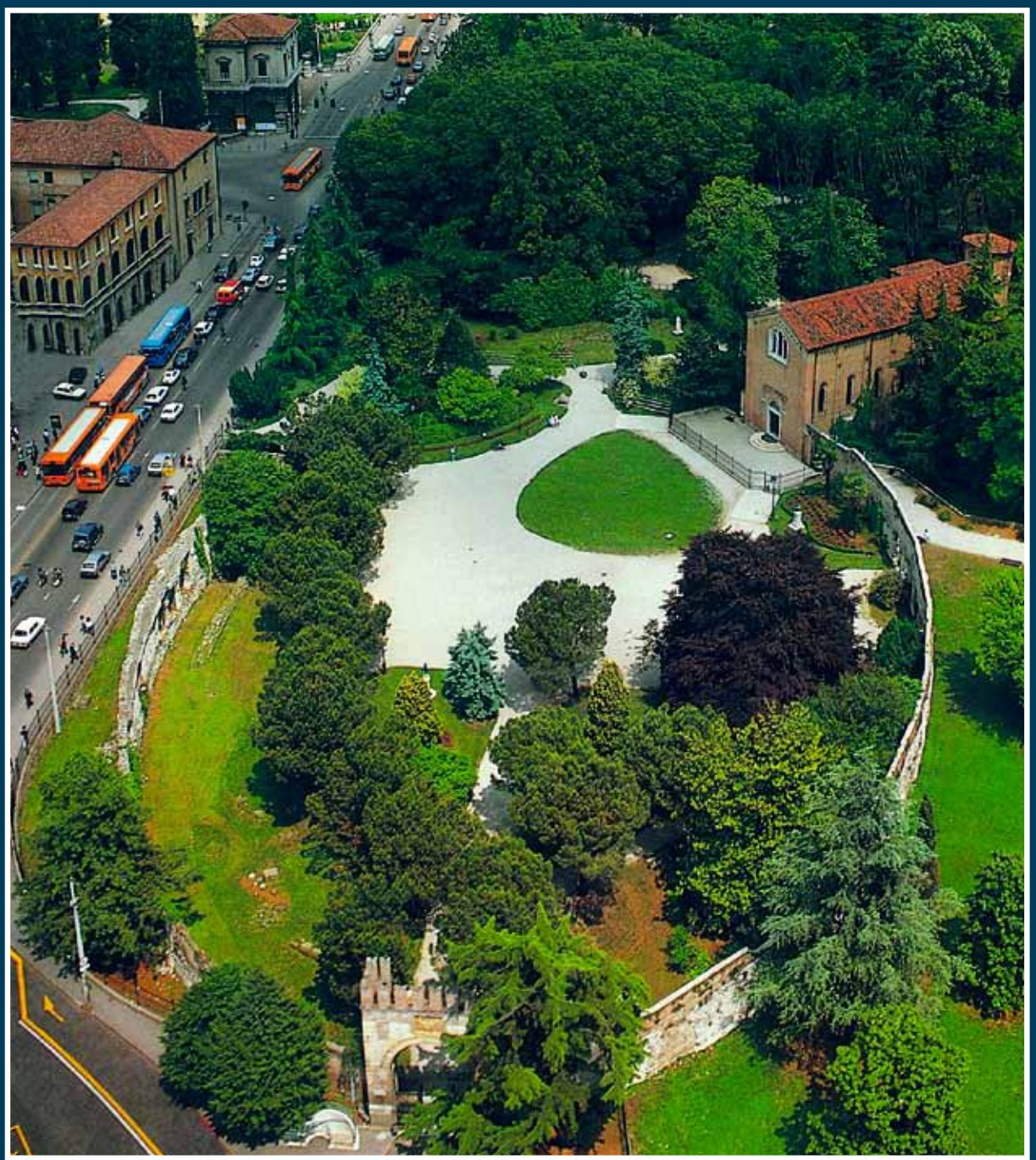
ISSN 1120-9755

PADOVA
e il suo territorio



Taxe Percue' Tassa Riscossa - Padova C.M.P. Poste Italiane s.p.a. - Sped. in A.P. - D.L. 353/2003 (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

ANNO XXVII 158 AGOSTO 2012

rivista di storia arte cultura

Padova, Prato della Valle

Banca Antonveneta.
Padovana, come te.

Gruppo Bancario Monte dei Paschi di Siena - Codice Banca 05040.1 - Codice Gruppo 1030.6 Febbraio 2009 - Pubblicità

Antonveneta. La Banca che ti conosce.

Antonveneta è la Banca del tuo territorio, che conosce bene le tue esigenze, vicina alla tua impresa. Con un grande Gruppo bancario italiano, il Gruppo Montepaschi, Banca Antonveneta è nuova perché più solida, più competitiva, più vicina a te, alla tua città, alla tua regione.

ANTONVENETA
GRUPPOMONTEPASCHI
www.antonveneta.it

Belvest
MADE IN ITALY
belvest.com

Se lavori in proprio, possiamo fare business insieme.

BUSINESS INSIEME
TUTTE LE SOLUZIONI PER LA TUA ATTIVITÀ.

Oggi chi lavora in proprio ha un aiuto in più. È Business Insieme, un'ampia offerta di servizi e prodotti personalizzati per sostenere liberi professionisti, commercianti, artigiani e piccoli imprenditori. Vieni in Filiale a parlare con uno dei nostri Gestori. Troverai la soluzione adatta alle tue esigenze.

CASSA DI RISPARMIO DEL VENETO

Vicini a voi.

www.smallbusiness.intesasanpaolo.com

Banca del gruppo INTESA SANPAOLO

Messaggio Pubblicitario con finalità promozionale. Per le condizioni contrattuali consultare i Fogli Informativi disponibili in Filiale e sul sito internet della Banca.

PADOVA
e il suo territorio

5
Editoriale

6
Gli scavi in corso al Battistero di Padova
Gian Pietro Brogiolo

11
La cittadella della musica e dei musei
Guglielmo Monti

16
Gabriele Falloppia a 450 anni dalla morte
Giuseppe Ongaro

21
Nuove ricerche sugli affreschi di Villa Bassi Rathgeb ad Abano
Sara Pedron

28
I sigilli del Comune di Padova
Roberta Lamon

32
Un'amicizia senile: Manara Valgimigli e Giuseppe Fatini
Antonello Nave

36
Leone Fortis, il *doctor veritas* "padovano"
Giovanni Zannini

38
L'oreficeria? Un gioco d'azzardo
Paolo Pavan

41
Interventi:
Salviamo il Seminario Minore
Guglielmo Monti

42
Rubriche

54
I lettori ci scrivono

Rivista bimestrale • Anno XXVII • Fascicolo 158 • agosto 2012

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

Redazione: Gianni Callegaro, Maria Rosa Davi, Paolo Maggiolo, Paolo Pavan, Elisabetta Saccomani, Luisa Scimemi di San Bonifacio, Mirco Zago

Consulenza culturale
Antonia Arslan, Andrea Calore, Francesco Danesin, Pierluigi Fantelli, Francesca Fantini D'Onofrio, Sergia Jessi Ferro, Elio Franzin, Donato Gallo, Claudio Grandis, Giuseppe Iori, Roberta Lamon, Salvatore La Rosa, Giuliano Lenci, Vincenzo Mancini, Luigi Mariani, Maristella Mazzocca, Luciano Morbiato, Gilberto Muraro, Antonella Pietrogrande, Giuliano Pisani, Gianni Sandon, Francesca Maria Tedeschi, Paolo Tieto, Rosa Ugento, Roberto Valandro, 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, 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, Amissi del Piovego 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.

Progettazione grafica
Claudio Rebeschini

Realizzazione grafica
Gianni Callegaro

Sede Associazione e Redazione Rivista
Via Arco Valaresso, 32 - 35141 Padova
Tel. 049 664162
padovaeilsuoterritorio@gmail.com

In copertina: Veduta dall'alto del recinto dell'arena romana, su cui si affaccia la Cappella di Giotto (foto di Giorgio Deganello da *Padova a volo d'angelo*).

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
www.tipografiaveneta.it

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986 - Iscrizione al R.O.C. n. 10089 del 12-2-2003
Direttore responsabile: Giorgio Ronconi
e-mail: giorgio.ronconi@unipd.it

Abbonamento anno 2012: Italia € 30,00 - Estero € 60,00 - Un fascicolo separato: € 6,00
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.

Il Paese attraversa un momento di profonda crisi, che colpisce un po' tutti i settori della vita nazionale, e si distribuisce, in misura variabile, sull'intero territorio. Anche il Veneto ne è coinvolto, e con esso la nostra provincia. Un settore particolarmente colpito, almeno a sentire le lamentele del sindacato di categoria (ANCE), sarebbe quello del mercato edilizio, con la perdita di 325.000 posti di lavoro nel settore costruzioni, che salirebbero a mezzo milione con quelli dell'indotto. In termini più semplici, il mercato è squilibrato da un eccesso dell'offerta sulla richiesta, ma se ciò accade è perché si continua a costruire senza badare a ciò che sarà del costruito: se le case verranno abitate o meno, dunque se i capitali investiti daranno un frutto o resteranno infruttiferi. Ma ciò può accadere solo se quei capitali sono di provenienza sospetta: mafie di vario tipo, nazionali ma non solo, che lavano i fondi neri trasformandoli in mattoni (e cementi), che non olent. Le conseguenze: dissesto idrogeologico, distruzione irreversibile dei terreni naturali, creazione di quartieri fantasma albergo di delinquenza e malavita, cancellazione di paesaggi storici, Quando, come nel caso di Padova, un comune riesce a sottrarsi a questa sorte, sono i comuni circumvicini che vi soccombono, allettati dall'afflusso di nuova popolazione attratta dai costi inferiori e dai vantaggi fiscali. Come si vede, un nodo molto complesso da sciogliere, anzi un groviglio di nodi per recidere il quale occorrerebbe una spada come quella di Alessandro; ma attenzione, perché chi ci garantisce che la buona democrazia tradizionale sopravviverebbe a quella recisione?

Oddone Longo

Gli scavi in corso al Battistero di Padova

di
Gian Pietro
Brogiolo

I lavori di bonifica sul lato nord del Battistero hanno portato alla scoperta di stratificazioni di edifici preesistenti, e di una fase monumentale risalente al IV-V secolo.

La menzione di un primo vescovo a Padova data al 343, quando Crispino sottoscrive in tale veste le delibere del concilio di Sardica. Il documento, che attesta la presenza di una comunità cristiana, non testimonia però l'esistenza di un complesso architettonico definito. In altre città del Veneto, come a Verona, la sua costruzione si colloca tra la fine del IV e gli inizi del V secolo. Il problema è che, a differenza di molte sedi episcopali, non disponiamo di altre fonti fino ad età carolingia. La storiografia ha messo in relazione questa lacuna con la fuga del vescovo, dopo la conquista longobarda del 602. Ancora negli atti della sinodo romana del 731, il vescovo Domenico ha sede a Malamocco[1], mentre il placito di Liutprando del 743 per la diocesi di Ceneda, qualificando Tiziano "episcopus Tarvisianus necnon Patauiensis", suggerisce l'unione della sede padovana a quella di Treviso[2]. Solo nell'827 un vescovo padovano assiste alla sinodo di Mantova. La conferma che fosse tornato è data dall'iscrizione funeraria del vescovo Tricidio (fine VIII / inizio IX secolo), collocata in origine nella cripta e trasferita all'interno della cattedrale nel 1748.

Nel *Corpus Architecturae Religiosae Europeae*, relativo alle provincie di Belluno, Padova, Treviso e Vicenza, Annalisa Colecchia ha riassunto quanto sappiamo, dal punto di vista architettonico, sul centro episcopale e sulle chiese tardoantiche e altomedievali della nostra città[3]. Ne emerge un quadro non solo lacunoso (si contano sulle dita di una mano le chiese anteriori al Mille per le quali abbiamo qualche dato), ma anche controverso, se è vero che ancora recentemente è stata riproposta Santa Giustina come prima sede episcopale. Un'ipotesi, questa, che si può escludere non già sulla base dei dati, ma in rapporto a quanto conosciamo per le altre città, dove il centro episcopale è sempre in ambito urbano. Del resto Santa Giustina, costruita (o ricostruita) in età gota sul luogo del martirio della santa, si qualifica fin dal VI secolo come chiesa martiriale in relazione con una delle principali necropoli suburbane. L'ipotesi è stata però proposta sulla base delle strette relazioni che il vescovo ha intrattenuto, almeno dall'epoca carolingia, con il complesso suburbano.

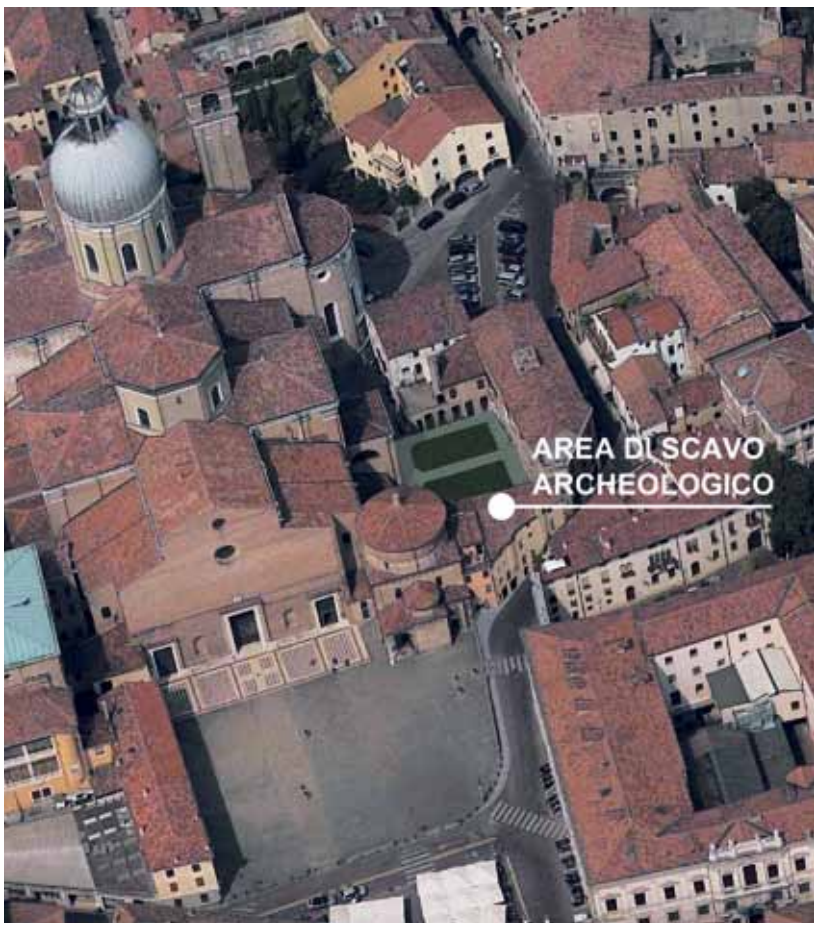
L'assenza del vescovo per un paio di secoli si coniuga con la perdita dello stato giuridico della città, il cui territorio viene smembrato a favore della giudicaria di Monselice e dei ducati vicini. Le conseguenze si misurano nel basso numero di fondazioni ecclesiastiche e nella rarità dell'arredo liturgico. Nel complesso episcopale, solo il timpano di una *fenestrella* per reliquie, pertinente ad un altare a cippo in marmo bianco e raffigurante due colombe rivolte verso una croce centrale, datato tra VI e VIII secolo. Nulla si è conservato delle costruzioni avviate dal vescovo dopo il suo ritorno, che non devono essere state di poco conto, se si considera il potere economico che il vescovo aveva assunto grazie alle donazioni imperiali da Carlomagno a Berengario.[4]

Qualche notizia in più ci danno le fonti

tra X e inizi XII secolo: un incendio nel corso di un'incursione degli Ungari, ante 912, che avrebbe distrutto l'archivio vescovile[5]; la conseguente fortificazione del centro episcopale (*castrum doioni*), ricordata per la prima volta nel 952 (MGH, *Ottonis I diplomata*, n. 143); un accenno, nel 1076, ad una ricostruzione della cattedrale ad opera del vescovo Odelrico (1064-1080)[6]. Bresciani Alvarez ne ha riproposto la pianta sulla base di un disegno del XVII secolo che raffigura la navata e l'attacco del transetto di una basilica a croce latina[7].

Un'ipotesi questa che si inquadra nell'evergetismo di quel grande vescovo padovano, del quale ho recentemente trattato[8]. Legato all'imperatore Enrico IV, presso il quale condusse ambascerie per conto del papa, coinvolse nella sua politica filoimperiale esponenti dell'emergente aristocrazia padovana. Collocazione politica che gli attirò violente critiche e che fu forse all'origine della sua morte violenta per accoltellamento. A questo grande vescovo, oltre che la ricostruzione della cattedrale, è attribuibile direttamente anche la fondazione della chiesa di San Daniele (a partire dal 1076). Su base stilistica si possono riferire al suo episcopato anche la chiesa di Ognissanti e la prima fase della chiesa di Santa Sofia, tutte collocate all'esterno delle mura, in quartieri suburbani in fase di sviluppo. Un documento del 1077 suggerisce che, almeno per alcune di queste opere edilizie, avesse contratto debiti a Venezia. Debiti che, dice sempre quel documento, contava di appianare sfruttando come cava lo Zairo, il teatro romano di Prato della Valle. Il suo uso come cava era al centro di una controversia con il monastero di Santa Giustina e l'accomodamento, oltre all'usufrutto *pro tempore* al vescovo, compresa la cessione delle reliquie di s. Daniele, rinvenute nel cimitero della chiesa martiriale. Come contropartita, il vescovo cedette al monastero la chiesa di San Daniele.

Le pietre dello Zairo sono state reimpiegate non solo nelle fondazioni di tutte queste chiese e nel sarcofago di s. Daniele, conservato nella cripta della cattedrale, ma anche nelle fondazioni e nei primi corsi delle torri e dei palazzi che l'aristocrazia legata al vescovo costruì in quegli stessi anni. Costituiscono dunque un fossile guida per l'architettura padovana tra XI e inizi XII secolo. È anche probabile che da Venezia non venissero solo i capitali, ma anche le maestranze in grado di realizzare queste opere di prestigio. Lo suggeriscono alcuni particolari costruttivi, come l'introduzione delle tecniche murarie a secco di tradizione romana e poi bizantina, e gli elementi architettonici e decorativi che ritroviamo nelle chiese di Santa Sofia e Ognissanti che hanno antecedenti nelle costruzioni lagunari.



Veduta area del complesso monumentale del Duomo con l'indicazione dell'area di scavo archeologico.

Ritornando al complesso episcopale, dal quale siamo partiti, nel medesimo contributo ho proposto un'ipotesi sulla sua articolazione architettonica tra X e XI secolo, che prevede:

(a) l'accettazione con riserva dell'attribuzione ad Odelrico della chiesa a croce latina testimoniata dal disegno secentesco,

Foto generale dello scavo.

che peraltro nulla ci dice della posizione della chiesa, della larghezza del transetto, della forma delle absidi e della cripta; una fase che avrebbe visto anche la realizzazione di un arredo liturgico cui sono riferibili tre lastre di pluteo che Giovanna Valenzano ha recentemente datato all'XI secolo (Valenzano 2009a, p. 261, fig. 5). La riserva dipende dal fatto che non conosciamo l'entità dei successivi interventi, ricordati da un'epigrafe del 1124, curati dall'architetto Macilio dopo gli imprecisati danni provocati dal terremoto del 1117, e nemmeno di quelli che precedettero la riconsacrazione del 1180 a opera del patriarca di Aquileia. Non possiamo dunque dire con certezza quale sequenza architettonica esistesse ancora in alzato al momento in cui venne redatto il disegno. Una complessità della stratigrafia muraria la si desume però da quanto si può osservare ancor oggi, in facciata, e nel perimetrale nord;

(b) il riconoscimento all'interno della cattedrale, grazie agli scavi condotti nel XVIII secolo per la costruzione dei pilastri che sorreggono la cupola, di alcune fasi presumibilmente anteriori a quella romanica: a quattro metri di profondità una fase cimiteriale e a tre metri i resti di una chiesa più antica rispetto a quella dell'XI secolo, probabilmente a tre navate separate da colonne: si tratta della chiesa episcopale tardoantica di Padova o di una sua ricostruzione altomedievale;

(c) la sequenza del battistero, di cui ho già fatto cenno in un precedente contributo, sempre su "Padova e suo territorio"[9], nel quale segnalavo come nelle murature conservate in alzato si potessero leggere alcune fasi stratigrafiche anteriori alla sopraelevazione del XIII secolo;

(d) resti del chiostro dei canonici, di cui, nei prospetti degli edifici che si affacciano sul cortile interno, si possono osservare le tracce nell'attacco delle volte del portico che dava su un cortile interno (attuale cortile della canonica a nord della cattedrale). Nel prospetto ovest del battistero si notano anche due livelli di mensole per il trave perimetrale che sosteneva i solai di due piani, posti al di sopra del portico. Il limite ovest del portico corrisponde forse alla rasatura di una muratura (osservabile sul perimetrale esterno della cattedrale) che si innestava ortogonalmente e costituiva il perimetrale di un edificio addossato al battistero.

Il chiostro, oltre che residenza dei canonici, costituiva un raccordo monumentale

tra il battistero, il cui ingresso era a Ovest, e la cattedrale. La disposizione dell'abside del battistero a est contrasta con quella attuale della cattedrale che si trova sul lato opposto e pone il problema di quando sia stata attuata questa inversione;

(e) resti conservati in alzato del lato ovest e sud del *castrum doioni*, affacciati, rispettivamente, su via Vescovado e via Dietro Duomo. Il portale romanico taglia una muratura più antica in fase con un'apertura ad arco irregolare che denota una maggior arcaicità rispetto alle aperture delle *domus* associate alle torri di via Zabarella e di palazzo Capodilista, che sono state datate alla fine dell'XI secolo[10].

Sulla base di questi dati, ipotizzavo un'importante fase attribuibile all'evergetismo del vescovo Odelrico. Non vi erano invece informazioni sulla situazione antecedente, ma risultava evidente che il battistero, trovandosi tra la cattedrale e il chiostro dei canonici, rivestiva un ruolo chiave per la sua ricostruzione. Anche per questo motivo, il Dipartimento di Archeologia (ora dei Beni Culturali) ha accettato di buon grado la proposta della Parrocchia della Cattedrale di Padova di assumere, d'intesa con la Soprintendenza ai Beni Archeologici, la direzione delle ricerche, preliminari alla realizzazione di un sistema di deumidificazione del monumento progettato dall'arch. Eugenio Barato. L'opera, indispensabile per salvaguardarne non solo le architetture ma soprattutto gli affreschi di Giusto de' Menabuoi, prevede la realizzazione di un drenaggio esterno ed interno, assicurato da una centrale di ventilazione.

Sulla base di una convenzione sottoscritta dalla Curia Vescovile e dalla Direzione Regionale per i Beni culturali, e grazie ai finanziamenti della Parrocchia e della Università (che a sua volta ha ricevuto un sostanzioso contributo dalla Fondazione Cariparo) è stato varato un progetto di scavo fino a ca. 3,50 m di profondità. Una stratificazione che potevamo stimare[11] comprendesse fasi insediative e sepolture. Soprattutto queste richiedono uno scavo accurato e analisi di antropologia fisica, paleopatologia ecc. sugli scheletri, in grado di riconoscere gli aspetti fisici, l'età e il sesso, l'attività svolta in vita, le malattie e le probabili cause di decesso degli inumati. Le operazioni di scavo vengono condotte da archeologi laureati e specializzati della nostra Università con l'assistenza dell'impresa edile impegnata per la realizzazione della camera di drenaggio. Oltre a questi operatori, presso i laboratori del Dipartimento di archeologia, lavora una squadra composta da: archeologi specializzati nell'archiviazione, disegno e studio dei reperti; un antropologo fisico per lo studio degli scheletri; uno specialista per i resti organici che permettono di ricostruire l'evoluzione ambientale; un geoarcheologo per le analisi dei sedimenti; un archeologo esperto di Gis per l'inserimento dei dati nel Web-Gis delle architetture di Padova, predisposto sulla base di un precedente finanziamento per progetti di eccellenza Cariparo (il progetto Armep, di cui è detto). Si sta anche cercando, attraverso prospezioni georadar, di collegare i dati dello scavo a quelli dell'intero complesso episcopale. I risultati di tutte queste indagini verranno pubblicati in una monografia e divulgati attraverso una mostra e un sito Web.

La prima fase delle ricerche ha interessato un'area a nord del Battistero, dove verrà installata la centrale per la ventilazione. Iniziata nel luglio del 2011 e conclusa nel maggio del 2012, ha fornito risultati che sono andati al di là delle più rosee aspettative. In primo luogo, è stata ricostruita la

Fase di XI secolo con una tomba che riusa, come copertura, un elemento del sedile del teatro romano.

pianta del corpo di fabbrica che delimitava il lato est del chiostro dei canonici. Una sepoltura addossata a questo edificio, che aveva come copertura un sedile in pietra del teatro romano e conteneva più di venti inumati, deposti in più fasi, ne ha fornito la datazione *ante quem*. Lo scheletro più recente, riferibile ad una donna uccisa con un freccia, è stata datato con il C14 a fine XI - inizi XII secolo.

Le sorprese più interessanti sono venute però dallo scavo dei livelli sottostanti, che hanno rivelato, a partire dai livelli più antichi: una fase monumentale con un mosaico di fine IV-inizi V secolo; una successiva distruzione per incendio, ben datata agli inizi del VII, seguita da edifici poveri; una ricostruzione di un monumentale luogo di culto, sul quale è stato infine impostato il battistero romanico. Solo dopo aver completato lo studio dei manufatti delle sepolture (elementi architettonici e arredo liturgico in marmo greco, recipienti in vetro dorato, anfore orientali ed africane, materiali d'uso quotidiano), e della gran quantità di resti faunistici e vegetali, sarà possibile raccontare con maggior dettaglio anche questa lunga storia che va dal V all'XI secolo. Ci auguriamo peraltro che lo scavo, ora sospeso per problemi finanziari, possa proseguire. Sarebbe un peccato rinunciare a conoscere le origini della cristianizzazione di Padova.

□

Scavo di una sepoltura medievale di bambino.

1) *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*, I, n. 23.

2) *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*, I, n. 27.

3) A. Colecchia 2009, *Padova*, in G.P. Brogiolo, M. Ibsen (a cura di), *Corpus Ecclesiae europeae, II.1. Province di Belluno, Padova, Treviso e Vicenza*, Zagabria, pp. 81-115.

4) Ludovico II nell'855 conferma quelli accordati da Carlo Magno e da Lotario (CDP, I, n. 13) e nell'866 dona, con un atto controverso (*Ludovici II diplomata*, n. 74), l'abbazia di San Pietro *quae vocatur in palacio* (la sede dell'autorità pubblica a Padova). Trent'anni più tardi, nell'897, Berengario I aggiunge l'importante *curtis* di Sacco (*I diplomi di Berengario*, n. 18).

5) Schiaparelli 1903, doc. n. 82, anche se si allude solo alla distruzione dell'archivio e non vi è alcuna evidenza della gravità dei danni arrecati agli edifici e quindi dell'entità della ricostruzione.

6) G. Brunacci 1763, *Chartarum coenobii S. Iustinae explicatio*, Patavii, pp. 129-144, citato da G. Bresciani Alvarez 1975, *La Cattedrale*, in C. Bellinati, L. Puppi (a cura di), *Padova. Basiliche e chiese*, Vicenza, I, p. 81.

7) Bresciani Alvarez, ibidem, pp. 77-100; G. Valenzano 2009a, *Memorie di una cattedrale perduta: il caso di Padova*, in A. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria*, Atti convegno (Parma 2008), Milano, pp. 259-268.

8) G.P. Brogiolo 2011, *Architetture religiose a Padova alla fine dell'XI secolo*, in A. Chavarría Arnau (a cura di), *Padova: architetture medievali*, Mantova, pp. 35-74. Il volume riassume quattro anni di innovative ricerche sulle architetture medievali di Padova, finanziate con un progetto di eccellenza della Fondazione Cariparo.

9) G.P. Brogiolo 2009, *Il battistero di Padova*, "Padova e il suo territorio", XXIV, n. 138, pp. 32-34.

10) A. Chavarría Arnau (a cura di), *Padova: architetture medievali*, Mantova.

11) Sulla scorta dei risultati di un primo saggio eseguito nel 2009 a nord del battistero da Stefano Tuzzato con la direzione scientifica della dr. Elena Pettenò della Soprintendenza archeologica.

La cittadella della musica e dei musei

di Guglielmo Monti

Un progetto per la valorizzazione del patrimonio architettonico e culturale nel percorso tra la zona degli Eremitani e Santa Sofia, lungo via Altinate.

Uno dei caratteri che più strettamente segnano il volto di Padova nella sua plurisecolare elaborazione è la mancanza di ostentazione. Custode un po' gelosa di vertiginosi capolavori, richiede ai visitatori la fatica e anche la paziente attesa che rende preziosa la scoperta. La modestia di vie porticate dalle quinte che raramente superano i tre piani è il basso continuo che prepara esplosioni come il Prato della Valle con la bizzarra plasticità delle cupole di S. Antonio e S. Giustina, o la teoria delle piazze su cui emergono il Palazzo della Ragione, la torre dell'Orologio e il Duomo. Dietro la continuità dei fronti urbani si nascondono, senza che nulla ne preannunci la meraviglia, capolavori quali l'Odeon Cornaro e la scultura gigante dell'Ammannati, ma anche magnifici e insospettati giardini di cui la città è piena. Persino vette artistiche famose come gli affreschi di Giusto de' Menabuoi nel battistero e quelli di Giotto della cappella degli Scrovegni non trovano all'esterno segnali eclatanti.

Di fronte a tanta discrezione il nostro tempo, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, ha reagito con un atteggiamento aggressivo verso una tessitura superficialmente considerata debole; così il rapporto tra la generalità del costruito e gli episodi emergenti ha perso in molti casi il carattere collaborativo che ne caratterizzava l'accostamento gerarchico e si è mutato in reciproca chiusura. Per avviare una svolta che permetta, senza alterare con manifestazioni spettacolari, di cui l'attuale produzione è sin troppo prodiga, la segreta armonia tramandata dai secoli, di riprendere il dialogo interrotto tra passato e presente, si possono impostare due tipi d'intervento tra loro collaboranti.

Nei confronti dei grandi sconvolgimenti attuati a partire dalla ricostruzione postbellica, sono necessari progetti complessi di restauro urbano, tendenti, attraverso una successione d'interventi coordinati, a ristabilire l'equilibrio perduto in rinnovate condizioni d'uso della città. Per i casi di decadenza funzionale in parti del centro, va immessa nel tessuto antico nuova vitalità, versando nei contenitori storici funzioni appropriate e connettendole con percorsi in grado di valorizzarle. È l'obiettivo che si propone per il percorso tra S. Sofia e il complesso degli Eremitani, stimolato dalla crescente disaffezione nei confronti di via Altinate, uno degli assi dell'urbanizzazione romana, e dal sottoutilizzo di alcuni edifici di qualità appartenenti alla storia urbana anche recente.

L'itinerario prescelto si inserisce in uno dei punti nevralgici dell'abitato, all'innesto tra la cinta dell'insula medioevale e lo sviluppo carrarese consolidato in epoca veneziana dalle mura di fra' Giocondo. È quindi agevole ritrovarvi, esaltandoli quando il tempo li ha appannati, episodi significativi della vita cittadina. Non necessita certo di integrazioni la chiesa di S. Sofia, che con la sua mole romanica, impreziosita da memorie carolingie, rappresenta uno dei monumenti più antichi della città, ancora molto eloquente nonostante una tormentata vicenda di restauri. Semmai si potrebbe intervenire su questi, completandone le parti essenziali, e sull'inserimento urbano del complesso, il cui ruolo centrale, nel lungo tracciato che lega gli istituti universitari alle strutture

1. Percorso dall'Arena Romana a S. Sofia, principali punti di interesse.

ospedaliere, è oggi scarsamente percepibile.

La sua valorizzazione può essere agevolata stabilendo, nel rispetto delle differenti accentuazioni epocali, un legame più stretto con il vicino palazzo Polcastro, ricco di testimonianze classiciste tra il '500 e l'800 e il lungo fronte antistante che accosta, con l'intervallo della piazzetta Colonna, lo scamozziano palazzo Priuli e il barocco palazzo Dolfin-Compostella ristrutturato alla fine del '700 da Giovan Battista Novello. Il percorso porticato che collega le pertinenze di S. Sofia alla chiesa di S. Gaetano e all'annesso convento, oggi ristrutturato come Centro Culturale, non ha bisogno di particolari integrazioni per esprimere la sua vocazione ad elegante passeggiata culturale. Una discreta sottolineatura dell'architettura di Scamozzi che ne segnala gli estremi, attuata mediante una rilettura attenta alle evoluzioni dei fronti, basterebbe ad assicurare una coerenza all'insieme.

Il nuovo Centro S. Gaetano guadagnerebbe vitalità da una valorizzazione del suo legame con S. Sofia e potrebbe utilizzare a pieno le potenzialità della sala e del vasto spazio coperto dall' ex-chiostro ora liberato dall'aula di giustizia che ne impediva la fruizione.

Mentre il versante destro della via Altinate conserva, andando oltre, il motivo dei portici con l'atrio colonnato del palazzo Bembo-Camerini ove ha sede il museo della III Armata, che potrebbe essere meglio evidenziato, il fronte opposto perde di colpo coerenza con l'interruzione del percorso porticato. La frammentaria casualità degli edifici recenti che vi prospettano rende necessario un intervento correttivo. Non appare opportuno in questo caso alcun aggiustamento stilistico, mentre l'aggiunta di una pensilina semplice e leggera potrebbe riprendere con eleganza contemporanea il percorso coperto, mandando in secondo piano le incongrue facciate esistenti.

All'altezza del cinema Altino, capolavoro del dopoguerra di Quirino De Giorgio, dalla pensilina potrebbe partire una lastra aggettante che evidenzi la facciata e copra buona parte dello spazio antistante la sala senza toccarne l'architettura. Con questo

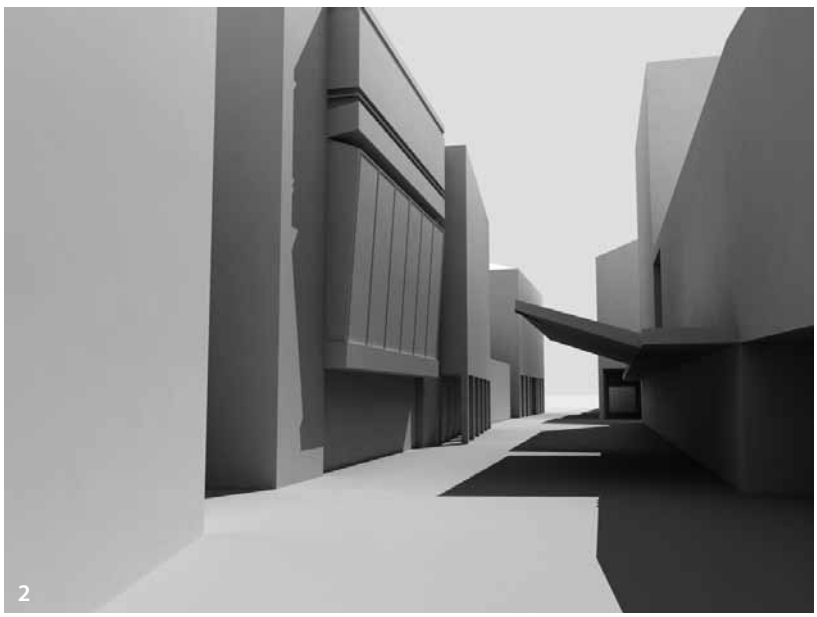
gesto si ottiene una pausa di chiusura della passeggiata di via Altinate e un "atrio" composto che accentua l'importanza di una struttura per lo spettacolo, capace di ottocento posti, il cui recupero appare essenziale. Dismesso di recente come sala cinematografica, questo edificio, vincolato dalla Soprintendenza e popolare come centro di aggregazione cittadino, può rimanere e portare qualche linfa all'intero quartiere. La sua polifunzionalità con la sottostante saletta Mignon e la sovrastante arena in copertura si presta a soddisfare molteplici esigenze.

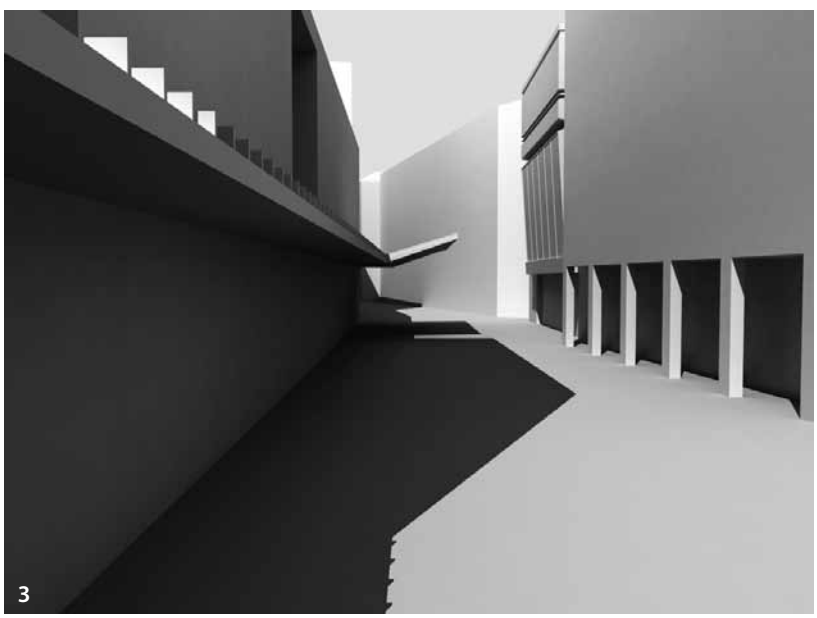
Girando sulla stretta via Cassan, a pochi passi troviamo l'ingresso alla sala del Pollini, sede di un'importante attività concertistica e servita dai locali del Seminario ospitati in un edificio di Daniele Donghi la cui architettura, opportunamente restaurata, può richiamare quella della vicina Cassa di Risparmio, dello stesso autore. All'interno dello stesso isolato troviamo poi una recente sala circolare annessa al palazzo Foscari, ristrutturato dalla Cassa e attualmente sotto utilizzata. Sorge spontaneo il suggerimento di collegarla al Pollini, che in tal modo guadagnerebbe un ulteriore accesso su piazza Eremitani, offrendo alla popolazione una cittadella dello spettacolo adiacente a quella dei musei.

Un ambizioso programma di manifestazioni potrebbe così svilupparsi con un circuito servito da questo complesso, da quello dell'Altino a quello di S. Gaetano. Un suo ulteriore arricchimento architettonico verrebbe dall'apertura al pubblico della corte del palazzo Mantova-Benavides dove la colossale statua di Ercole e l'arco trionfale che lo collega al giardino all'inglese, entrambe opera dell'Ammannati, attendono ancora un idoneo completamento del restauro.

Dalla piazza degli Eremitani la cui rappresentatività può essere migliorata con un'estensione del manto erboso, una nuova lastricatura dei percorsi d'accesso alla chiesa, la riproposizione del sagrato originario e la revisione delle alberature, si accede all'area dei musei. Il suo nucleo principale, l'ex convento degli Eremitani, è tuttora privo del suo corpo d'ingresso, il cosiddetto "avancorpo" che, dopo tormentose polemiche, è stato demolito, privando le importanti raccolte di uno spazio d'incontro adeguato. L'attuale struttura precaria che lo sostituisce non soddisfa le esigenze museali e lascia inconcluso il sagrato della chiesa, un tempo limitato da un edificio del Boito, di cui resta solo un frammento murario.

Appare opportuno arrivare alla ricostruzione di un corpo necessario sotto il profilo funzionale come sotto quello del disegno urbano. Si suggerisce una riproposizione della prima proposta di Albini, alterata poi attraverso una dozzina di varianti, ma ancora brillante nella sua plasticità. Oltre

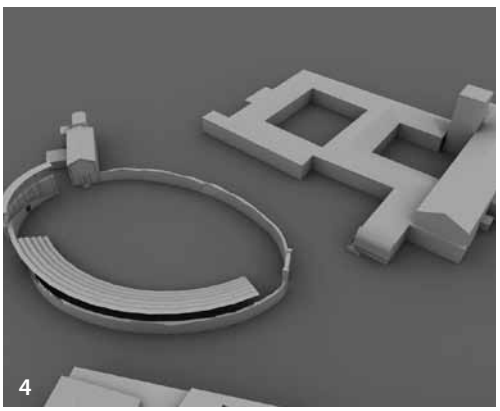

2


3

2-3. Progetto di tettoia lungo gli edifici antistanti il cinema Altino.

ad assicurare, con l'aiuto dei materiali e dei dettagli esecutivi più opportuni, una armonia col fronte principale della chiesa; questa scelta favorisce la continuità con la ristrutturazione dell'intero complesso, dello stesso autore. Il problema principale dell'insieme dei musei è però rappresentato dal sedime dell'arena, ridotto a un giardino pubblico di scarsa attrattiva, e dal volume della cappella Scrovegni ivi prospiciente, un tempo inserito nel palazzo demolito nell'800 ed ora isolato nella sua veste eclettica. Se si aggiunge la difficoltà a connettersi coi dirimpettai musei, a causa dell'infelice definizione dell'arena e della cesura del largo e trafficato corso Garibaldi, risulta chiara la necessità di una serie di integrazioni che diano forza e coesione alla cittadella museale.

Il vallo interno ai miseri resti delle mura romane potrebbe essere protetto da una copertura leggera sul tipo delle serre, che riproponga il profilo dell'antico teatro ed ospiti altri ritrovamenti e ricostruzioni in uno speciale "antiquarium". Si può in tal modo documentare meglio le strutture rimaste e fornire loro un'integrazione che, senza alcuna pretesa di ricostruzione, suggerisca l'invaso originario in maniera leggera e trasparente. Una rampa poggiata su tale struttura, condurrebbe ad un sovrappasso pedonale fornito di ascensore per scavalcare corso Garibaldi e approdare sullo spazio tra palazzo Zuckermann museo delle arti minori, e palazzo Cavalli sede dell'Istituto di Geologia dell'Università, dotata di raccolte di grande fascino che meriterebbero una valorizzazione.

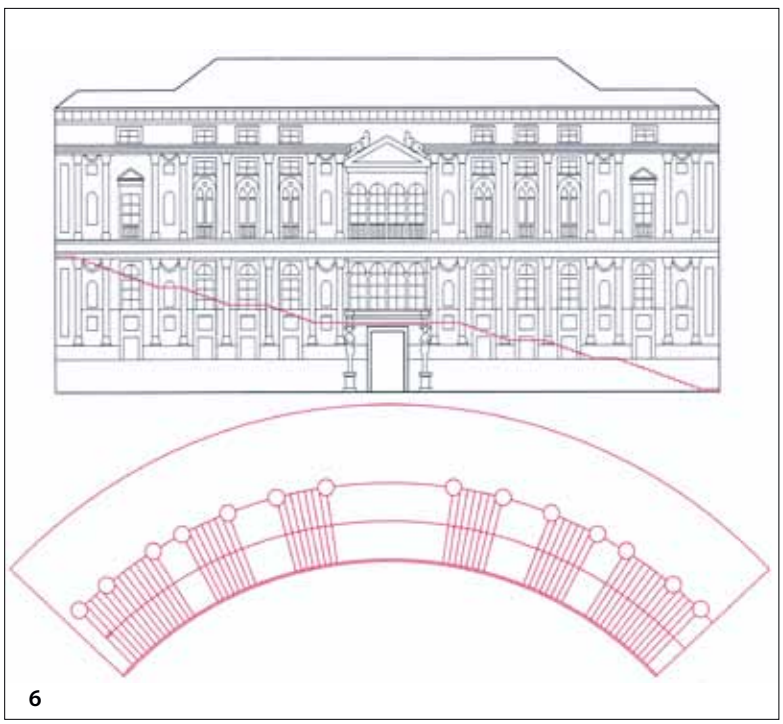


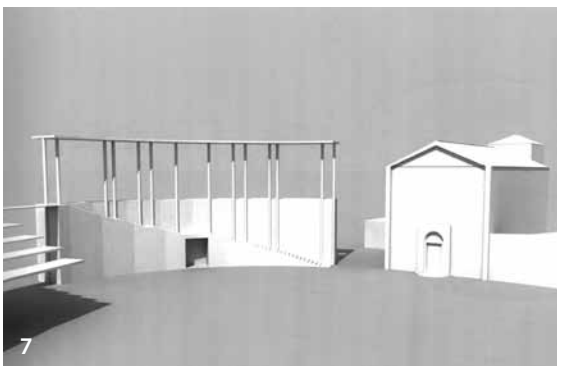
4. Vista d'insieme del progetto.

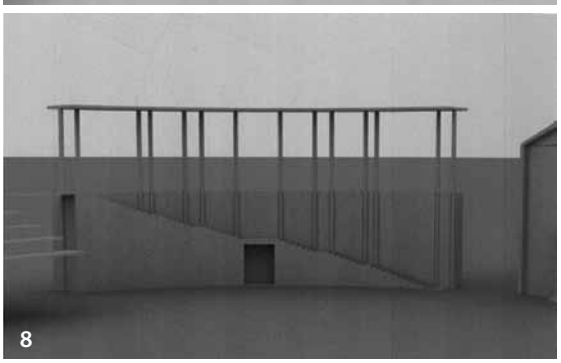
Allo scopo di restituire alla cappella Scrovegni l'originaria ambientazione, si pensa di accostarvi una doppia parete su cui riproporre, fino a metà altezza, corrispondente alla quota del sovrappasso, la scansione architettonica del palazzo Foscari, a cui era accostata prima delle demolizioni. La copertura di questa struttura, planimetricamente disposta come l'edificio preesistente, lungo l'ellisse dell'arena, sarebbe percorribile e porterebbe, servita da una gradinata, che parte di fronte alla facciata della cappella, e termina all'imbocco del sovrappasso, un ulteriore eventuale collegamento col corpo tecnico attualmente accostato al presbiterio, che potrebbe così integrarsi in un disegno d'insieme.

Il sovrappasso risulta in tal modo legato tramite rampe ai due grandi punti emergenti dell'area dell'arena, costituiti dalla Cappella Scrovegni e dal monumentale ingresso al sedime teatrale. La forma del volume proposto sul luogo di palazzo Fosca-

5. Prospettiva verso la Chiesa degli Eremitani secondo il progetto Albini.







6. Palazzo Foscari, gradonata: pianta progetto.

7-8. Prospetto del percorso in quota sul perimetro dell'Arena.

ri può essere completata con una copertura più elevata, all'altezza della gronda del fabbricato originario sostenuto da una fila di pilastri situati come le lesene che ne ordinavano la facciata. Sembra in tal modo di poter fornire all'utente tutti gli elementi per immaginare l'inserimento storico senza ripeterne mimeticamente le forme. Le nuove architetture evocative sono percorse da salite che convergono sul passaggio aereo su corso Garibaldi, che ha anche la funzione di segnalare, per chi viene dalla Stazione come per chi sta in piazza Garibaldi, la presenza del complesso dei musei collegato agli spazi di rappresentazione.

Una volta realizzato, il programma proposto consentirà il conseguimento di alcuni fondamentali obbiettivi:

1) la rivitalizzazione dell'asse di via Altinate, attraverso il potenziamento dei tre poli qualificanti di S. Sofia, S. Gaetano e l'Altino, rappresentanti della storia padovana in epoca medioevale, rinascimentale e contemporanea;

2) la realizzazione di una cittadella dello spettacolo dotata delle quattro sale dell'Altino, del Pollini, di palazzo Foscari e del Centro S. Gaetano, tutte provviste dei necessari locali accessori;

3) la riqualificazione della piazza degli Eremitani come cerniera tra la cittadella dello spettacolo e la più importante area museale cittadina;

4) la connessione e valorizzazione dell'area museale ottenuta completando il complesso degli Eremitani, collegandolo con palazzo Zuckermann e palazzo Cavalli e ridando visibilità all'invaso dell'Arena.

L'elemento unificante di questi obiettivi è la possibilità di raggiungerli senza aggiungere alla città tradizionale nuovi elementi che le sottraggano vitalità, ma anzi utilizzando, con le opportune integrazioni, le risorse già presenti nel centro storico. □

Il programma, illustrato da disegni progettuali e schede, è stato formulato dall'arch. Claudio Rebeschini e da me, frutto della comune conoscenza e della conseguente passione che da anni, a partire da posizioni profondamente diverse, ci lega alla città di Padova.

Progetti di Claudio Rebeschini e Guglielmo Monti. Disegni di Davide Cavalletti e Alessandro Zanon.

Gabriele Falloppia a 450 anni dalla morte

di Giuseppe Ongaro

Il 9 ottobre 1562 morì a Padova all'età di 39 anni il modenese Gabriele Falloppia, l'anatomista del Cinquecento che più di ogni altro contribuì, insieme a Vesalio, alla rinascita dell'anatomia, da1 1551 professore di anatomia, chirurgia e lettura dei semplici nello Studio di Padova.

Il 1562 fu un anno infausto per lo Studio di Padova. In quell'anno, annota Christophorus Engel, cronista degli Atti della Nazione Germanica Artista, lo Studio di Padova «plurimum a sua celebritate in facultate medica recessit» per la perdita di tre illustri professori, e cioè Gabriele Falloppia, Bassiano Landi e Antonio Fracanzani.[1]

Il vicentino Antonio Fracanzani non era morto, ma aveva abbandonato lo Studio di Padova per quello di Bologna, dove rimase come lettore di medicina pratica dal 1562 al 1564;[2] il modenese Gabriele Falloppia, il famoso anatomista, era morto in Padova il 9 ottobre 1562;[3] il piacentino Bassiano Landi, infine, che occupava con gran fama la suprema cattedra medica, il primo luogo di medicina teorica ordinaria, era morto tragicamente. La sera del 24 ottobre 1562 era stato aggredito sulla porta di casa da uno sconosciuto, che lo colpì con sette pugnalate. Morì pochi giorni dopo, il 31 dello stesso mese.[4]

Tutti conoscono il nome di Gabriele Falloppia (fig. 1), se non altro per l'eponimo «tube di Falloppia» ancor oggi utilizzato per designare le tube uterine. *Falloppia* (e non *Falloppio*, come ancora alcuni scrivono con l'avallo della toponomastica cittadina) è la forma corretta del suo cognome (fig. 2), come fu dimostrato nel 1928 da Giuseppe Favaro.[5]

Gabriele Falloppia era nato a Modena nel 1523 da Girolamo Falloppia e da Caterina Bergomozzi; rimasto orfano del padre quando era ancora decenne e con scarse possibilità economiche, si avviò alla carriera ecclesiastica. Il suo nome figura tra i simpatizzanti per l'eresia luterana, ed è tra i firmatari del *Formulario di Fede* fatto sottoscrivere il 3 settembre 1542 dai Conservatori e dai Priori di Modena a tutti i sospetti di inclinazione all'eterodossia.[6] Ma successivamente si dedicò agli studi di medicina e dell'anatomia senza la guida di un docente, non essendovi allora a Modena un regolare insegnamento medico. Oltre che sulle opere di Galeno – che dimostra di conoscere molto bene – e di Berengario da Carpi, la sua preparazione in anatomia si fondò soprattutto sull'osservazione diretta, compiuta sezionando animali e utilizzando – soprattutto per l'osteologia – i resti di giustiziati. Soltanto più tardi potè prendere conoscenza del *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio, comparso nel 1543, ma a quell'epoca egli era già avanti nelle conoscenze anatomiche, tanto che nel dicembre del 1544 il Collegio dei Medici di Modena lo incaricò di eseguire la pubblica dissezione del cadavere di un giustiziato. Seguì quindi gli studi di medicina presso l'Università di Ferrara, dove fu allievo di Antonio Musa Brasavola e dove nel 1547-48 gli fu affidata la 'lettura dei semplici', insegnamento che comportava lo studio delle facoltà dei prodotti dei tre regni della natura (minerale, vegetale e animale) e che quindi era 'farmacologia' nel senso proprio della parola. Nell'ottobre del 1548 fu chiamato a insegnare anatomia presso lo Studio di Pisa, dove fu accusato di aver praticato la vivisezione a scopo di ricerca, il che non risulta dalla corretta interpretazione dei passi dove egli parla di questi studi; è tuttavia certo che egli, con l'autorizzazione di Cosimo I de' Medici, sperimentasse sul giustiziando, il cui corpo poi doveva essere dissecato, l'azione dell'oppio fino alla dose letale. Infine, con ducale del 23 settembre 1551 fu nominato alla duplice lettura dei semplici e di chirurgia «et obligo di tagliar la Notomia» nell'Università di Padova,[7] dove rimase fino alla morte. Egli fu molto

apprezzato anche come medico pratico e fu richiesto a consulto da molti personaggi famosi. Fu chiamato a Roma nel 1552 dal papa Giulio III per la malattia del fratello Baldovino del Monte; fra i suoi clienti illustri ricordiamo anche Paolo Manuzio, che guarì da una malattia cronica agli occhi, e Leonora d'Este, alla quale per una forma artritica consigliò le cure termali di Abano. Aspirava comunque ad ottenere una cattedra di medicina a Bologna, principalmente per alleviare il grave carico dell'insegnamento anatomico, poco compatibile con le sue condizioni di salute.[8]

Dotato di vivida intelligenza e di un acuto spirito di osservazione, si applicò in diversi campi con ottimi risultati, ma soprattutto egli eccelse nell'anatomia. Delle numerose opere che portano il suo nome, soltanto le *Observationes anatomicae* (1561), scritte a Padova verso il 1557, furono pubblicate durante la sua vita,[9] anche se aveva l'intenzione di scrivere un completo trattato di anatomia, che avrebbe dovuto essere illustrato.[10] Tutte le altre opere furono pubblicate postume dai suoi allievi, che ne raccolsero le lezioni e forse in qualche caso ne utilizzarono degli appunti autografi.

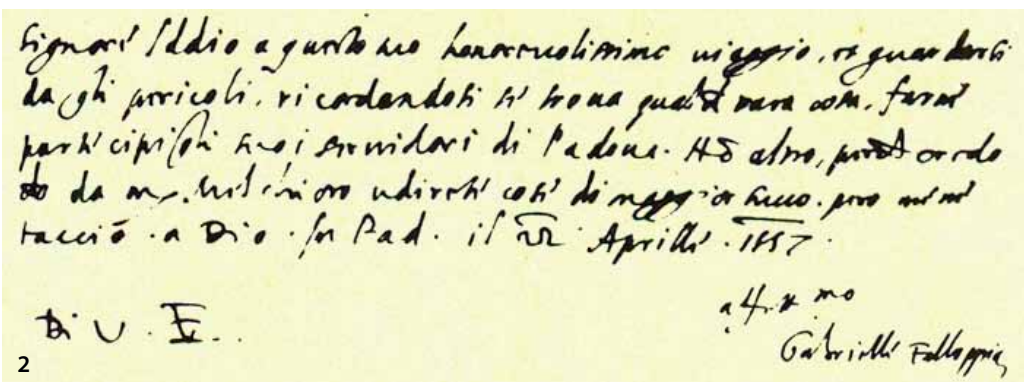
Le *Observationes anatomicae* (fig. 3) sono un'opera di grande originalità, priva di illustrazioni ma ricchissima di scoperte. In essa egli raccolse tutti quei reperti che aveva trovato discordanti con quanto era stato scritto da Galeno e da altri autori, soprattutto Vesalio. Le sue osservazioni anatomiche erano ottenute mediante la dissezione del cadavere umano, non soltanto di adulti, ma anche di bambini di diverse età, di neonati e di feti in varie epoche di gestazione, completando la ricerca con la dissezione di animali di specie diverse, così introducendo due nuovi metodi di

1. Gabriele Falloppia (da G. F. Tomasini, *Illustrium virorum elogia iconibus exornata,* Patavii 1630, p. 41).

studio, l'anatomia comparata e l'embriologia, che poi furono sviluppati dai suoi allievi Girolamo Fabrici d'Acquapendente e Volcher Coiter.

Tra i numerosissimi contributi portati dal Falloppia alle conoscenze anatomiche, dei quali qui ricordiamo i più interessanti, il più noto consiste nell'accurata descrizione delle tube uterine,[11] così chiamate da lui e che portano tuttora il suo nome (tube di Falloppia). Egli scrive:

> Questo canale seminale, oltremodo sottile e stretto, nasce fibroso e di colorito biancastro dal corno dell'utero e man mano che se ne allontana diviene più largo e si increspa tortuosamente; giungendo verso il suo termine, perde le pliche tortuose e, divenuto abbastanza largo, termina con un'estremità che sembra membranosa e carnosa per il suo colore rosso. Questa estremità



2. La conclusione di una lettera autografa di Falloppia ad Ulisse Aldrovandi, del 22 aprile 1557 (Bologna, Bibl. Universitaria, *Mss. Aldrovandi,* 38[2], I, c. 46; cfr. *Epistolario*, pp. 34-35), che mostra la desinenza in *a* del cognome.

è lacerata e sfrangiata [*fimbriae*], come sono le frangie dei panni logori, ed ha un ampio forame, che resta sempre chiuso per l'avvicinamento delle estremità di queste frangie, ma se le apriamo con cura e le allarghiamo, mostrano allora l'aspetto dell'orificio esterno di una tromba bronzea. Per la qual cosa ho dato nome di "tuba uterina" a questo dotto seminale, in quanto mostra dall'inizio all'estremità l'aspetto di una tromba di guerra, non considerando le pliche od anche tenendone conto. Le cose stanno così in tutti i cadaveri, non solo umani, ma anche ovini e bovini e di tutti gli altri animali che ho sezionato.[12]

Molte osservazioni si riferiscono all'osteologia e alla miologia, argomenti a cui è dedicata poco più della metà delle pagine dell'opera. Precisa è la descrizione delle ossa della base cranica e particolarmente delle cavità dell'organo dell'udito, scavate entro la rocca petrosa, o piramide del temporale: oltre al canale per il nervo facciale (canale o acquedotto di Falloppia), con la sua apertura (*hiatus* di Falloppia), egli descrisse il vestibolo con i suoi canali, la chiocciola e le finestre rotonda e ovale. A lui si devono i nomi di timpano, labirinto e coclea, tuttora di uso corrente. Falloppia studiò le ossa anche nel bambino e nel feto. Con le sue importanti osservazioni sui centri primari e secondari di ossificazione e sullo sviluppo dei denti, egli può essere considerato l'iniziatore degli studi

GABRIELIS FALLOPPII
MEDICI MVTINENSIS
OBSERVATIONES
Anatomicæ.
AD PETRVM MANNAM
medicum Cremonensem.
Cum Priuilegio Summi Pontificis,
Regis Philippi, Senatusque
Veneti.
VENETIIS.
Apud Marcum Antonium Vlmum
M D LXI.
3

3. Frontespizio delle *Observationes anatomicae* di Gabriele Falloppia (Venetiis, 1561). L'esemplare, che faceva parte della biblioteca di Giambattista Morgagni, ora conservata nella Biblioteca Universitaria di Padova, in precedenza era appartenuto a Gaspare Tagliacozzi (1545-1599), il chirurgo bolognese celebre per la rinoplastica, come risulta dalla nota manoscritta «Ad usum Gasparis Taliacotii et amicorum».

embriologici. Non meno importanti sono i suoi contributi alla miologia, tra i quali numerose prime osservazioni, fra cui quelle del muscolo elevatore della palpebra superiore e del muscolo pterigoideo esterno. Descrisse i muscoli occipitali, i

ANDREAE
VESALII.
ANATOMICARVM
GABRIELIS FALLOPPII
OBSERVATIONVM
EXAMEN.
CVM PRIVILEGIO.
VENETIIS,
Apud Franciscum de Franciscis, Senensem.
M D LXIIII.
4

LECTIONES
GABRIELIS FALLOPII
DE PARTIBVS SIMILARIBVS
HVMANI CORPORIS, EX DIVERSIS EXEMPLARI
BVS A VOLCHERO COITER SVMMA CVM
HIS ACCESSERE DIVER-
SORVM ANIMALIVM SCELETORVM EXPLICA-
AVTORE EODEM VOLCHERO COITER FRI-
M. D. LXXV.
5

4. Frontespizio dell'opera di Andrea Vesalio *Anatomicarum Gabrielis Falloppii observationum examen* (Venetiis, 1564).

5. Frontespizio dell'opera postuma di Gabriele Falloppia *Lectiones […] de partibus similaribus humani corporis, ex diversis exemplaribus a Volchero Coiter summa cum diligentia collectae* (Noribergae, 1575).

6. Padova, Basilica del Santo, chiostro del Capitolo. Lapide a ricordo delle tombe di Gabriele Falloppia e di Melchiorre Guilandino (foto di Laura Ongaro Alba).

muscoli estrinseci dell'orecchio, parecchi muscoli della faringe e del velo palatino, i muscoli piramidali dell'addome; molto importante è anche la sua descrizione dei muscoli dell'orbita.[13] La descrizione e classificazione dei nervi cranici è migliore rispetto a quelle precedenti.[14] Buona pure è la descrizione dei plessi nervosi cardiaci.

Pubblicate le *Observationes*, Falloppia si affrettò a inviarne subito una copia a Vesalio, che si trovava a Madrid presso la corte di Filippo II. Vesalio rispose alle critiche – peraltro senza riuscire a smentire le osservazioni del Falloppia – con l'operetta *Anatomicarum Gabrielis Falloppi observationum examen* (fig. 4), comparsa nel 1564 e che quindi il Falloppia non potè leggere.[15] Di argomento anatomico sono anche le lezioni *De partibus similaribus humani corporis* (fig. 5), in cui egli tratta delle formazioni elementari simili tra di loro, corrispondenti ai nostri "tessuti", riscontrabili in parti diverse del corpo.[16]

Se l'anatomia è il campo in cui il Falloppia eccelse, tanto da essere considerato (Haeser) superiore a Vesalio nella precisione della ricerca e nel numero delle scoperte,[17] la sua attività è degna di essere ricordata anche negli altri campi di cui si occupò. Definito da Benedicenti «uno dei più illustri farmacologi del XVI secolo»,[18] particolare importanza egli attribuì alle cure termali, come risulta dal *De medicatis aquis atque de fossilibus* (1564)[19] e da parecchie delle sue lettere.[20] Molto apprezzate furono anche le sue opere chirurgiche; fu inoltre un eccellente sifilografo, come appare dal suo *De morbo gallico* (1563).[21]

Durante il soggiorno a Pisa strinse rapporti collaborativi e di amicizia con il botanico Luca Ghini, alla vedova del quale si offrì di occuparsi dell'educazione del figlioletto Galeazzo.[22] Con Ulisse Aldrovandi fu legato da profonda stima e da collaborazione, e così pure stabilì rapporti amichevoli e collaborativi con Melchiorre Guilandino (Wieland, 1520-1589),[23] di Königsberg, da lui ospitato a Padova nella propria casa, per il quale non esitò a pagare un riscatto di 200 scudi d'oro ai pirati algerini, che lo avevano catturato durante un viaggio di studio in Turchia. Falloppia intervenne anche in occasione di un'aspra controversia insorta tra Pier Andrea Mattioli e il Guilandino.[24] Il 20 settembre 1561 il Guilandino fu nominato prefetto dell'Orto botanico di Padova;[25] poco più di due anni più tardi, il 20 febbraio 1564 fu chiamato a occupare per primo la nuova cattedra di ostensione dei semplici, mentre con ducale del 16 dicembre 1567 la cattedra della lettura dei semplici fu soppressa ed egli fu incaricato di svolgere anche questo insegnamento nell'Orto. Dopo la morte del Falloppia, nella sua opera *Papyrus*

il Guilandino lasciò un commosso ricordo dell'amico, cui tanto doveva.[26]

Gabriele Falloppia fu sepolto nella Basilica del Santo in corrispondenza di quel tratto di parete dove intorno al 1700 fu aperta la "porta settentrionale", rendendosi così necessaria la demolizione del sepolcro. Le ossa, raccolte allora in una cassa di legno, furono poi deposte entro la tomba del Guilandino, sepolto nel chiostro del Capitolo di contro alla parete esterna della cappella di San Felice (o di San Giacomo).[27] A ricordare il luogo di sepoltura dei due famosi maestri, all'inizio del Novecento Pier Andrea Saccardo, prefetto dell'Orto Botanico, fece murare al Santo nel chiostro del Capitolo (o della Magnolia) a breve distanza da terra, in corrispondenza della parte destra della parete esterna della cappella di S. Felice, una lapide (fig. 6) con l'iscrizione: HIC / SEPULTA FUERUNT OSSA / GABRIELIS FALLOPPII †1562 / ET / MELCHIORIS GUILANDINI †1589 / HORTUS PATAVINUS / TANTORUM VIRORUM MEMOR ET GRATUS / P. MCMII.

□

1) *Atti della nazione germanica artista nello Studio di Padova*, a cura di A. Favaro, I, Venezia 1911, p. 47-48.

2) U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, II, Bologna 1889, pp. 156 e 159). Antonio Fracanzani si era recato a Bologna grazie anche ai buoni uffici interposti presso l'Aldrovandi dal Falloppia, che lo stimava moltissimo (*Epistolario di Gabriele Falloppia*, a cura di P. Di Pietro, Ferrara 1970, pp. 9-10 e 70).

3) G. Favaro, *Gabrielle Falloppia modenese (MDXXIII-MDLXII). Studio biografico*, Modena 1928, p. 141-143. Oltre alla fondamentale biografia del Favaro, sul Falloppia si veda: G. Montalenti, *Gabriele Falloppia*, in *Gli scienziati italiani dall'inizio del Medio Evo ai nostri giorni*, a cura di A. Mieli, II/I, Roma 1923, pp. 43-59; C. D. O'Malley, *Falloppio, Gabriele*, in *Dictionary of scientific biography*, IV, New York 1971, pp. 519-521.

4) Cfr. G. Ongaro, *Il 'De humana historia' (1542) di Bassiano Landi*, in *Atti della VI Biennale della Marca per la storia della medicina (Fermo, 29 aprile-2 maggio 1965)*, Fermo 1965, pp. 265-278; Id., *Bassiano Landi e Andrea Vesalio*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti», 110/II (1997-98), pp. 33-54; M. Rippa Bonati, *Su un insegnamento di anatomia tenuto da Bassiano Landi*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti», 110/II (1997-98), pp. 55-61; E. Veronese Ceseracciu, *'Ambo ab incognitis trucidati fuere'. Documenti per Giovanni Gabriele Alberti e Bassiano Landi*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 33 (2000), pp. 157-175.

5) Favaro, *Gabrielle Falloppia modenese*, cit., pp. 13-15.

6) Cfr. G. Ongaro, *La scoperta della circolazione polmonare e la diffusione della 'Christianismi Restitutio' di Michele Serveto nel XVI secolo in Italia e nel Veneto*, «Episteme», 5 (1971), pp. 3-44 (pp. 38-39); P. Di Pietro, *Contributo alla biografia di Gabriele Falloppia*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi», s. X, 9 (1974), pp. 63-72 (pp. 68-72).

7) Favaro, *Gabrielle Falloppia modenese*, cit., pp. 85 e 220.

8) *Ivi*, pp. 133-141; *Epistolario*, cit., pp. 7-11.

9) G. Falloppia, *Observationes anatomicae*, Venetiis, apud Marcum Antonium Ulmum, 1561. G. Righi Riva e P. Di Pietro ne hanno curato la riproduzione anastatica e la versione in italiano, in due volumi (Modena 1964).

10) Falloppia, *Observationes anatomicae*, cit., c. 6*r-v*.

11) *Ivi*, cc. 196*v*-197*r*.

12) Trad. italiana di G. Righi Riva e P. Di Pietro (G. Falloppia, *Observationes anatomicae*, a cura di G. Righi Riva-P. Di Pietro, II, Modena 1964, p. 374). Sulla storia delle tube uterine cfr. P. Di Pietro-G. Cavazzuti, *La descrizione falloppiana delle tube uterine*, «Acta medicae historiae Patavina», 11 (1964-65), pp. 51-60; P. Franceschini, *Luci e ombre nella storia delle trombe di Falloppia*, «Physis», 7 (1965), pp. 215-250.

13) C. D. O'Malley, *Gabriele Falloppia's account of the orbital muscles*, in *Medicine, science and culture*, Baltimore 1968, pp. 77-86.

14) Id., *Gabriele Falloppia's account of the cranial nerves*, in *Medizingeschichte im Spektrum*, Wiesbaden 1966, pp. 132-137.

15) A. Vesalio, *Anatomicarum Gabrielis Falloppii observationum examen*, Venetiis, apud Franciscum de Franciscis, 1564.

16) G. Falloppia, *Lectiones […] de partibus similaribus humani corporis, ex diversis exemplaribus a Volchero Coiter summa cum diligentia collectae*, Noribergae, in officina Theodorici Gerlachii, 1575. Cfr. P. Di Pietro, *Le lezioni 'De partibus similaribus' di Gabriele Falloppia*, in *Scritti in onore del prof. A. Pazzini*, Roma 1968, pp. 114-122.

17) Cit. da E. Hintzsche, *Le polemiche sull'anatomia vesaliana*, «Rivista Ciba», 4 (1950), pp. 811-821 (p. 815).

18) A. Benedicenti, *Malati, medici e farmacisti*, I, Milano 1947², p. 565.

19) G. Falloppia, *De medicatis aquis atque de fossilibus*, Venetiis, apud Ludovicum Avancium, 1564. Cfr. anche G. E. Ferrari, *L'opera idro-termale di Gabriele Falloppio: le sue edizioni e la sua fortuna*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 18 (1985), pp. 1-41.

20) *Epistolario*, cit., pp. 13-14.

21) G. Falloppia, *De morbo gallico liber absolutissimus*, Patavii, apud Lucam Bertellum et socios, 1563.

22) *Epistolario*, cit., pp. 27-28.

23) Sul Guilandino, si veda G. B. De Toni, *Spigolature Aldrovandiane. XI. Intorno alle relazioni del botanico Melchiorre Guilandino con Ulisse Aldrovandi*, «Atti dell'i.r. Accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati in Rovereto», s. III, 17 (1911), pp. 149-171; Id., *Melchiorre Guilandino*, in *Gli scienziati italiani dall'inizio del Medio Evo ai nostri giorni*, cit., I, Roma 1923, pp. 73-76; G. E. Ferrari, *Le opere a stampa del Guilandino (per un paragrafo dell'editoria scientifica padovana del pieno Cinquecento)*, in *Libri e stampatori in Padova. Miscellanea di studi storici in onore di mons. G. Bellini, tipografo, editore, libraio*, Padova 1959, pp. 377-463.

24) *Epistolario*, cit., pp. 10-11 e lettere 14 e 18.

25) De Toni, *Spigolature Aldrovandiane. XI*, cit., p. 171.

26) M. Guilandino, *Papyrus, hoc est commentarius in tria C. Plinii maioris de papyro capita*, Venetiis, apud M. Antonium Ulmum, 1572, pp. 110-111.

27) Favaro, *Gabrielle Falloppia modenese*, cit., pp. 145-146.

Nuove ricerche sugli affreschi di Villa Bassi Rathgeb ad Abano

di
Sara Pedron

Un tentativo di datazione dell'apparato pittorico del piano nobile attraverso un confronto diretto con le stampe di Antonio Tempesta e Raffaello Schiaminossi.

La Villa Comunale Bassi Rathgeb già Secco Dondi Orologio ex Zasio, pur non essendo stata dipinta da artisti di chiara fama, è caso piuttosto tipico di decorazione di villa nel tardo Cinquecento.

Studi riguardanti la storia della costruzione della villa, dei suoi numerosi proprietari e dell'apparato pittorico sono già stati oggetto di numerosi contributi,[1] offrendo una preziosa base per formulare nuove riconsiderazioni sugli affreschi. L'ipotesi cronologica più accreditata per l'esecuzione di questi ultimi poggiava sul termine *post-quem* 1576.[2]

Con il presente articolo, grazie al ritrovamento di stampe eseguite da Raffaello Schiaminossi e Antonio Tempesta che sono risultate espliciti modelli per gli affreschi della villa, e dopo un diretto e approfondito confronto tra i due, si prospetta uno slittamento del termine *post quem* al 1605.

Nel tentativo di proporre una nuova datazione al ciclo di affreschi di Villa Bassi, è necessario presentare brevemente i due artisti che realizzarono le stampe che sono state chiave indispensabile per la ricerca.[3]

Antonio Tempesta nasce a Firenze nel 1555. La sua iniziale attività è scarsamente documentata, ma le fonti indicano Giovanni Stradano (ca. 1520-1605) come suo maestro. Nei primi anni del Cinquecento, Firenze vede crescere un processo di valorizzazione e di assimilazione di tecniche e tematiche nordiche, e le dirette influenze fiamminghe vanno a sovrapporsi alla cultura italiana.[4] La congiuntura italo-fiamminga che si crea è anche la fortuna di Stradano, il quale valorizza le sue prime esperienze anversesi, introducendo un visibile accento fiammingo sia nei cartoni per gli arazzi dei Medici sia negli affreschi di Palazzo Vecchio. Anche il filone delle *Cacce* e delle *Stagioni* passa per Stradano, che ne sviluppa una visione tipicamente nordica: attenta alla descrizione degli abiti, dei gesti, degli strumenti, alla vitalità degli animali e delle loro prede.[5] Questo passaggio fondamentale si rifletterà sulla personalità di Tempesta.

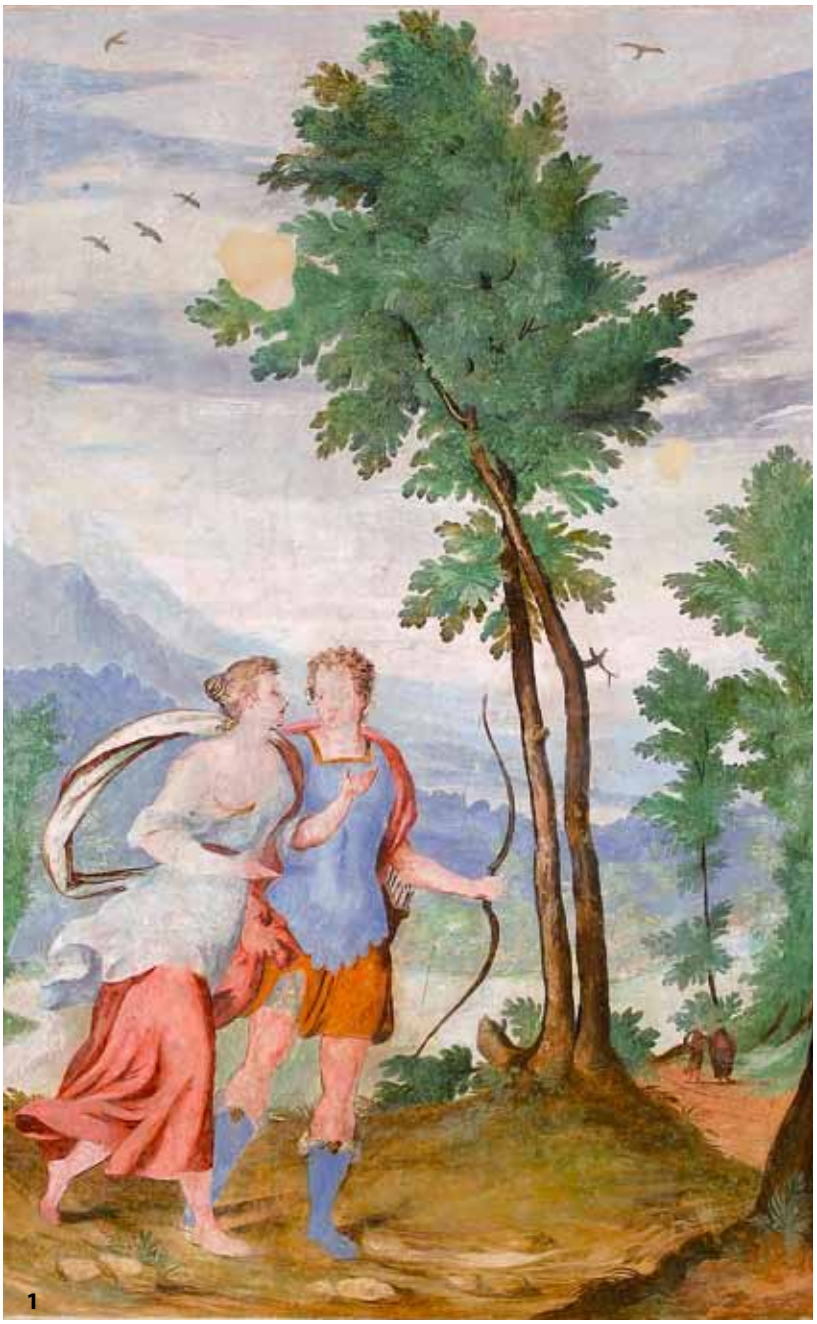
Quest'ultimo inizia la sua attività nel 1589;[6] sceglie di impiegare il nuovo mezzo dell'acquaforte, che era facile da utilizzare e permetteva una veloce risposta al cambiamento di domanda del mercato. Gli esperimenti di Tempesta avvengono in un clima di estrema restrizione poiché le autorità locali di Roma regolano e influenzano la produzione degli artisti locali. Dal 1599 gli editti papali chiedono esplicitamente che tutti i libri e le stampe vengano approvati prima della pubblicazione dal Maestro del Sacro Palazzo.[7] Sono queste restrizioni a permettere ad Antonio Tempesta di aggiungere nuovi soggetti come paesaggi, animali e scene di caccia al suo repertorio.

Gli anni Novanta del Cinquecento sono dunque per Tempesta un periodo di intensa produttività. I suoi progetti diventano sempre più ambiziosi e coprono quasi ogni soggetto esistente dell'arte contempora-

nea. Le prime scene di caccia di piccolo formato si trasformano in paesaggi di più grandi dimensioni, popolati di cacciatori in sella a cavalli, uomini che passeggiano, servi, spettatori e ogni specie di animale, anche selvaggio. Osservando con attenzione le stampe si nota come la traccia offertagli da Stradano si arricchisce e si complica in composizioni più mosse e di più ampio respiro spaziale. Sono esattamente i principi compositivi che trovano l'immediato riscontro nella maggior parte degli affreschi presenti in Villa Secco.

Raffaello Schiaminossi (Sciaminossi, Scaminossi, Schiamonoch) nasce a Sansepolcro il 26 settembre 1572.[8] La sua primaria formazione avviene presso la scuola locale di maggior prestigio nella provincia aretina, quella dei fratelli Giovanni e Cherubino Alberti. Nel 1590 Schiaminossi si trova a Firenze, città in cui approfondisce il suo apprendistato carpendo influenze provenienti dal mondo toscano, marchigiano-romagnolo e umbro-laziale, senza disdegnare particolari declinazioni neo-venete. Roma sarà presente nella formazione del nostro, e proprio in queste circostanze anche Schiaminossi si rivela interessato allo stile e alla tecnica dell'acquaforte, quella particolare tecnica incisoria che diventa usuale anche nell'attività del fiorentino Antonio Tempesta. Proprio presso la bottega di quest'ultimo, Schiaminossi approfondisce la tecnica grafica e migliora le conoscenze della cultura nordica, interessandosi agli olandesi e ai fiamminghi. Osservando le sue incisioni, infatti, si nota come «gli stessi inserti paesaggistici […] rivelano, nella loro fusione tra reale e fantastico, una attenta analisi delle opere sistine di Paul Bril. E sempre dai nordici egli dovette trarre più di uno spunto tematico, come lascia supporre il gran numero di quadretti con scene di genere, ritratti e paesaggi con animali». Oltre a questi soggetti, nel suo paese d'origine l'artista biturgense raffigura numerose immagini sacre e religiose, essendo molto affezionato ai frati francescani del suo paese d'origine.

Le ripetute frequentazioni dell'amico "sviscerato" Teofilo Torri lo avvicinano al progetto di moralizzazione dei costumi e dell'arte elaborato dal vescovo di Arezzo



1. Aurora e Cefalo, *Stanza di Cefalo e Procri*, Villa Bassi Rathgeb.

Pietro Usimbardi in occasione del sinodo del 1598. La produzione grafica di fine Cinquecento predilige una linea formale di stampo nordicheggiante e tardo-manierista; esempi concreti e significativi sono le serie di *Attributi dell'anima* e dei *Cesari* eseguiti tra il 1605 ed il 1607.

Nella raccolta degli *Attributi*, le figure campeggiano a piena pagina, inserite in un breve paesaggio naturalistico. Il segno marcato e fortemente chiaroscurato delle stampe caratterizzerà d'ora in poi lo sti-

le del pittore. Si considera che l'opera di Schiaminossi non sia stata del tutto autonoma, e la presenza di tanti riferimenti letterari e iconografici fa pensare alla cerchia del poeta Marzio Milesi. È nell'*entourage* milesiano che Raffaello potrebbe aver seguito la preparazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per la quale il noto poeta doveva fornire nel 1613 un sonetto intitolato *La pittura*. A lui quindi potrebbero essere imputati i versi che incorniciano in basso gli attributi delle stampe di Schiaminossi.[9] Raffaello Schiaminossi si lega a Villa Bassi proprio grazie alla serie degli *Attributi dell'anima*, che si compone di dodici stampe. Di queste dodici stampe, quattro sono riprese in modo inequivocabile negli affreschi della villa.

Gli affreschi qui considerati sono situati al piano nobile. Su questo livello sono presenti diverse stanze, che si sviluppano intorno al salone principale. Sulla stanza di Cefalo e Procri, sulla stanza della Caccia e sul salone si è concentrata maggiormente l'attenzione, e si è tentato di formulare nuove ipotesi di datazione e una rilettura delle figure e degli episodi rappresentati.

L'episodio di Cefalo e Procri è riassunto sulle pareti in quattro scene, che devono essere lette a partire da destra in senso orario: Aurora e Cefalo vengono dipinti insieme (fig. 1) nel momento in cui la dea caccia Cefalo, che non corrisponde il suo amore.[10] Sulle altre tre scene la vicenda si sviluppa fino al momento dell'uccisione di Procri per mano dell'amato.

Tra le doppie colonne della finta decorazione appaiono due figure allegoriche femminili riconosciute come la *Vigilanza* e la *Sapienza* o *Carità*.[11] Un confronto tra la Vigilanza dipinta e la stampa realizzata da Raffaello Schiaminossi, che è parte della raccolta *Attributi dell'anima*, mostra due figure pressochè sovrapponibili: i loro corpi hanno la stessa posa, la luce illumina le vesti in egual maniera, creando lo stesso effetto volumetrico; anche gli attributi si ripropongono in modo del tutto simile: una gru, un libro, una lampada accesa; l'abito delle donne combacia non solo nella forma del mantello, ma anche nella particolare cintura in vita (fig. 2).

Le pareti della stanza della Caccia sono adornate da altre figure allegoriche, monocrome e poste entro nicchie tra un riquadro di caccia e l'altro: la *Letizia*, il *Premio* e l'*Intelletto*. Queste allegorie compaiono nella raccolta degli *Attributi dell'anima* di Schiaminossi: la prima nell'ordine indossa un leggero abito aderente, uno scollo quadrato, un velo circonda la loro testa; anche queste, in punta di piedi, portano i loro simboli (fig. 3). Del *Premio* di Villa Bassi rimane soltanto la parte superio-

2. *Vigilanza,* Schiaminossi 1605 cfr. affresco. La stampa reca in basso il nome dell'incisore, abbreviato, e l'indicazione dell'anno: 1605.

3. *Letitia,* Schiaminossi 1605 cfr. affresco.

re, che coincide con la stampa di Schiaminossi (fig. 4): un manto voluminoso ugualmente chiaroscurato sulle spalle di un uomo barbuto che innalza ghirlande e corone di palma e quercia. Le stampe di Schiaminossi, infine, aiutano ad integrare la figura a sinistra del *Premio* e a identificarla con l'*Intelletto* (fig. 5).[12]

I raffronti diretti con le stampe relative alla *Vigilanza* e all'*Intelletto* di Schiaminossi sono di indubbio interesse perché proprio in queste l'incisore appone il suo nome e la data 1605 (figg. 2, 5). Si può avanzare l'ipotesi, quindi, che gli affreschi della villa siano stati eseguiti da un artista a noi sconosciuto, il quale trasse spunto in modo indubbio dalle stampe di Schiaminossi, che con molta probabilità circolavano tra gli artisti minori desiderosi di svecchiare il repertorio con più aggiornati suggerimenti.

La stanza della Caccia, dove abbiamo trovato le ultime tre allegorie, è costituita da quattro grandi spazi, in due dei quali sono rappresentate con sicurezza una *Caccia all'orso e al cervo* e una *Caccia al leopardo*. Un'altra parete risulta di difficile lettura perché composta da strati pittorici successivi[13], mentre la quarta, praticamente illeggibile, si presenta con un ampio spazio bianco nel mezzo e con pochi lacerti rimasti in alto a destra. Le stampe di Antonio Tempesta prese in considerazione per l'indagine appartengono alla stessa raccolta; l'affresco con la *Caccia all'orso* (fig. 6) presenta una rispondenza immediata con la stampa nella resa degli spazi e dell'ambiente di fondo, fin nei più piccoli particolari: il gruppo concitato che assale l'orso, l'uomo a cavallo che impugna una spada, la cascatella sullo sfondo. La seconda parete si presenta incompleta, ma in alto a destra rinveniamo alcuni dettagli: un tozzo albero, un ombrello, un uomo barbuto con cappello piumato e con una stoffa che parte dalla spalla. Anche in questo caso, grazie alla stampa è possibile ricomporre e completare lo scenario che in origine si apriva sulla parete (fig. 7).

Tra le colonne del salone principale si aprono sulle pareti dei lati est e ovest quattro finestre che racchiudono quattro episodi: *Sansone e Dalila*, *la Continenza di Scipione*, una non identificata *Scena di*

4

5

4. *Praemium,* Schiaminossi (1605) cfr. affresco.

5. *Intellectus,* Schiaminossi 1605 cfr. affresco. Sulla stampa, in basso a sinistra, appare il nome e la data dell'incisione: *Raphael. S.* in. f. 1605.

6. *Caccia all'orso,* Tempesta cfr. affresco.

7. *Caccia al cervo,* Tempesta cfr. affresco.

guerra, e la vicenda di *Alcione e Ceice*. In primo piano, preso di spalle, un uomo a cavallo presenta una somiglianza inattaccabile con una stampa di Antonio Tempesta, dove è rappresentata una caccia al coniglio (fig. 8): la posizione e le vesti dell'uomo corrispondono; la spada e il capo dell'uomo a cavallo hanno la stessa inclinazione.

L'illustrazione di Tempesta risulta significativa per una conferma sulla nuova ipotesi di datazione degli affreschi. La stampa con *Caccia al coniglio* (fig. 8) è contenuta in una raccolta di scene di caccia il cui frontespizio riporta in basso, al centro, la data: *il 4 novembre 1598*. A questa stessa raccolta appartiene anche una *Caccia al leopardo*, che si può facilmente confrontare con l'affresco nella stanza della Caccia (fig. 9).

Nel panorama della decorazione di villa veneta, quello di Villa Bassi Rathgeb è un caso di studio particolarmente interessante. Oltre alla storia dei proprietari e al succedersi dei mutamenti architettonici e funzionali, sono gli affreschi che decorano le sue pareti a destare particolare interesse, non tanto per la loro qualità quanto piuttosto per l'alone d'irrisolto che li circonda.

Le nuove ipotesi di datazione e le identità rivelate a partire dalle stampe, contribuiscono a chiarire e a meglio contestualizzare l'intervento degli artisti e le aspettative dei committenti.

Venendo ora a concludere, le cacce realizzate da Antonio Tempesta sono palesemente utilizzate come modelli dagli artisti di Villa Bassi, che se ne servono totalmente – come nel caso della Stanza della Caccia – o anche parzialmente – come nel caso del Salone. Le scene di caccia sono raggruppate in raccolte, la più tarda delle quali, con buon numero di stampe riprese, reca sul frontespizio la data 1598. Di ancora più indiscutibile sovrapponibilità sono le stampe realizzate da Raffaello Schiaminossi, e proprio le sue ci danno una datazione ancora più tarda. Gli *Attributi* utilizzati per le allegorie di Villa Bassi sono datati 1605 (figg. 2, 5). Sulla base di

8. *Caccia al coniglio,* Tempesta 1598 cfr. affresco.

questi riferimenti, dunque, la cronologia degli affreschi deve essere rapportata alla più recente delle raccolte, diversamente da quanto sostenuto dalla critica.

Il fatto che siano state utilizzate le stampe di altri artisti per la realizzazione degli affreschi è un episodio molto comune.[14] Le stampe di Tempesta sono utilizzate come modello iconografico non solo per gli affreschi di Villa Secco, ma anche per altre ville sparse nell'Italia settentrionale.[15]

Nel palazzo del Giardino di Sabbioneta collaborano alla realizzazione del ciclo Bernardino Campi e Carlo Urbino tra il 1582 e il 1587, e compaiono nella sala degli Specchi delle grandi scene di paesaggio che incorniciano delle cacce. Villa Litta a Lainate fu ampliata da Pirro I negli anni 1585-1589 e in questi affreschi sono favoriti il paesaggio, le scene campestri e fluviali. Anche se la qualità degli affreschi non è eccezionale e le composizioni sono molto semplificate e generiche, la presenza di scene di caccia testimonia evidentemente i contatti con le stampe e le incisioni di Tempesta.[16]

A Crema sono affrescate altre due ville dalla mano di Gian Giacomo Barbelli che utilizza stampe come modello per gli affreschi. Si tratta di Villa Premoli Albergoni, affrescata attorno al 1630, nella quale Barbelli si ispira ai caratteri chiave della pittura fiamminga e più precisamente ai

9. *Caccia al leopardo,* Tempesta 1598 cfr. affresco.

paesaggi di Paul Bril per le dodici *Scene di Caccia*, inserite in medaglioni racchiusi all'interno di cartigli dipinti o a stucco.[17]

Tra il 1632 e il 1638 Barbelli affresca Villa Tensini con altre scene di caccia impostate all'interno di illusionistiche architetture. L'artista preleva dalle stampe di Tempesta i soggetti principali della sua decorazione, tralasciando però il gusto analitico e prettamente naturalistico che caratterizza invece le stampe.[18]

La scelta di Barbelli di adottare Tempesta come prototipo per le sue opere, e la presenza nelle altre ville di scene di Caccia così similari tra loro, conferma la ripresa di stampe per la realizzazione degli affreschi in villa.[19] Le incisioni di Tempesta circolavano con facilità da un cantiere all'altro, influenzando così quest'arte decorativa.[20] Nelle sue *Vite*, infatti, Giovanni Baglione scrive di Tempesta: «… numerosi disegni, e di stampe intagliate a bulino, e ad acqua forte, e de' disegni in penna, che con ogni diligenza, ed esquisitezza condotti l'hanno fatto conoscere per tutto il Mondo».[21]

□

Ringrazio per i continui confronti e i preziosi consigli il mio relatore di tesi, la prof.ssa Alessandra Pattanaro, il direttore della Biblioteca Civica di Abano Terme, dott. Daniele Ronzoni e la dott.ssa Maria Patrizia Leone.

1) E. Zucchetta, *Due proposte attributive per Dario Varotari e l'Aliense: gli affreschi del Casino Mocenigo a Murano e di Villa Zasio ad Abano*, in «Bollettino della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia», 2, 1995, pp. 63-71. M.P. Leone, *La Villa Bassi Rathgeb di Abano*, in «Padova e il suo territorio», 64, 1996, pp. 12-15. *Il "Palazzo dominicale in Abbano" tra terme e campagna*, a cura di D. Ronzoni, Abano 2007. *Gli affreschi nelle ville venete, Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2009, pp. 98-103, n. 2. P.L. Fantelli, *Nota su Antonio Buttafoco*, in «Arte Veneta», 32, 1981, pp. 178-181.

2) Per una più approfondita analisi si veda il saggio di P.L. Fantelli, *La decorazione della Villa Secco Dondi Orologio Bassi Rathgeb*, in *Il "Palazzo dominicale in Abbano" tra terme e campagna*, a cura di D. Ronzoni, Abano 2007, pp. 126-154.

3) I dati sono stati raccolti in occasione della mia tesi di laurea triennale: S. Pedron, *Villa Bassi Rathgeb ad Abano: una riconsiderazione e nuove proposte*, relatore prof.ssa Alessandra Pattanaro, Università degli Studi di Padova, Iconografia e Iconologia, anno acc. 2010-2011.

4) F. Sricchia Santoro, *Antonio Tempesta fra Stradano e Matteo Bril*, in *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1995, p. 268.

5) Sricchia Santoro 1995, p. 268.

6) *The Illustrated Bartsch*, vol. 35, *Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth century*, edited by Sebastian Buffa, Abaris Book, New York 1983, p. 2.

7) E. Leuschner, *Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Contest of Roman Printmaking ca. 1600*, in *The Arte Market in Italy 15th-17th century*, edited by M. Fantoni, Modena 2003, pp. 65-73.

8) A. Giannotti, *Raffaello Schiaminossi incisore*, Urbino 2000.

9) Giannotti 2000, pp. 33, 35, 41, 45.

10) Precedentemente le figure sono lette come Procri che saluta Cefalo che va a caccia, si veda P. L. Fantelli, 2007, p. 139.

11) P.L. Fantelli 2007, p. 138.

12) Nessuna delle figure allegoriche affrescate in villa possiede un *titulus* che possa identificarle con sicurezza, fatta eccezione per la *Letizia* della stanza della Caccia. Alcuni tentativi di interpretazione sono in Fantelli 2007, pp. 138, 142 mentre altri si precisano grazie al confronto con le opere grafiche di Schiaminossi, come nel caso dell'*Intelletto*.

13) S. Calò, S. Ulizio, *Il restauro degli affreschi*, in *Il "Palazzo…"* 2007, pp. 156-170.

14) Si rinvia al caso della Villa Pisani a Vescovana, nella quale, dopo Dario Varotari (per cui cfr. V. Mancini, in *Gli affreschi nelle ville venete*, *Il Seicento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008, pp. 530-532, n. 170) si è potuto accertare l'intervento di artisti che utilizzano stampe dei Sadeler, di Raffaello Guidi, di Jan Saenredam, di Jan Muller (cfr. S. Quaglio, *Villa Pisani a Vescovana. La decorazione pittorica*, relatore prof.ssa Alessandra Pattanaro, Università degli Studi di Padova, Storia dell'Arte Moderna, anno acc. 2006-2007).

15) È utile considerare anche la villa Lante a Bagnaia, nella provincia di Viterbo, le cui pareti sono affrescate da Antonio Tempesta e vedono nel 1578 il termine *ante quem* per la loro realizzazione. Si veda: M.G. Bonelli, *Un ciclo "nordico" nel Lazio del secondo Cinquecento: Antonio Tempesta a Bagnaia*, in «Paragone», 68, 2006, pp. 3-30.

16) Bonelli 2006, p. 11, 13.

17) F. Sangiovanni, *Gian Giacomo Barbelli e i modelli iconografici alla base degli affreschi delle ville Tensini e Premoli Albergoni a Crema*, in «Insula Fulcheria», 38, 2008, pp. 291-309.

18) F. Sangiovanni 2008, p. 294.

19) L'esempio delle due ville di Crema è particolarmente significativo poiché la famiglia Secco, proprietaria di Villa Bassi al momento della realizzazione degli affreschi, non solo era originaria di Crema, ma aveva mantenuto stretti rapporti con quella città, come prova il matrimonio, celebrato negli ultimi anni del Cinquecento, di Giovanni Antonio Secco, nipote del fondatore della Villa, con Ginevra Benvenuti, nobile cremense.

20) F. Sangiovanni 2008, p. 296.

21) G. Baglione, *Le vite dè pittori, scultori, architetti et intagliatori, Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino à tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Napoli 1743, p. 203.

I sigilli del Comune di Padova

di
Roberta Lamon

Una lettura dei sigilli civici padovani legata alle vicende storiche della città.

Il sigillo è un'impronta ottenuta su un supporto mediante l'impiego di una matrice incisa con una raffigurazione, generalmente unita a una legenda, scelta da una persona o da un'istituzione come segno di riconoscimento per autenticare un documento o per garantirne la chiusura. L'uso del sigillo è antichissimo, ma è soprattutto nel Medioevo che questo divenne il mezzo più usato per garantire la validità formale di un atto.

I Comuni cominciarono ad adottare i sigilli quando, emancipatisi quasi completamente dall'autorità imperiale con la pace di Costanza del 1183, fu loro riconosciuta un'autonomia amministrativa e di governo. Il sigillo diventò allora il segno diplomatico che convalidava e dava fede pubblica sia agli atti di normale amministrazione civica, sia, e soprattutto, ai documenti statali, alle lettere spedite agli altri Comuni, agli accordi commerciali e ai trattati di pace o alleanza. La sigillatura non fu solo una indispensabile formalità burocratica per convalidare gli atti del Comune, ma fu anche uno dei simboli del potere e dell'indipendenza acquisiti.

I sigilli civici erano quasi sempre di cera; la scelta del colore della cera era talvolta disciplinata da regole e consuetudini, ma più spesso l'uso era arbitrario. Oltre alla cera naturale, biancastra o giallognola, si impiegò quella verde o rossa, raramente la nera; così mentre Bologna utilizzò spesso per i suoi documenti la cera rossa, Padova si servì per un certo periodo della cera nera. Non si ebbero però usi costanti e nella stessa città si adoperò più di un colore. I sigilli di cera potevano essere aderenti, applicati cioè direttamente sul documento, o pendenti, appesi al documento mediante un cordino.

Durante il periodo comunale, a Padova vennero utilizzati principalmente sigilli di cera, aderenti o pendenti, mentre in epoca carrarese furono impiegati anche i sigilli di carta, costituiti da un foglietto di carta impresso con una matrice e apposto al documento mediante un bottone di cera. L'uso della ceralacca iniziò solo alla fine del XVI secolo.

Si ha notizia che già nel 1180 il Comune di Padova avesse un proprio sigillo, alla custodia del quale erano chiamati i *notai del sigillo*. Dopo aver redatto gli atti richiesti dalla pubblica amministrazione e dietro ordine del Podestà, i *notai del sigillo* avevano il compito di autenticare tali atti con il sigillo comunale. Dalla Signoria Carrarese in poi, gli stessi incarichi furono svolti dalla Cancelleria civica.

Il sigillo più antico di cui si ha notizia è quello il cui frammento, impresso in cera di colore biancastro, è pendente da una pergamena del 1190 conservata all'Archivio Capitolare di Padova. Nel descriverlo, Andrea Gloria parla di *una fabbrica arcuata con tre torri, che fra loro comunicano per mezzo di un corridoio*[1], a rappresentare una parte della cinta muraria, quale strumento di difesa, ma anche simbolo d'identificazione della città (fig. 1).

In un altro documento del 1399, conservato all'Archivio di Stato di Padova, è apposto un sigillo con un'impronta completamente diversa da quella del frammento del 1190: al suo interno sono raffigurati l'intera cinta muraria, lungo la quale si aprono le porte, e un grande palazzo merlato e turrito. In alto, tra le torri, si legge la parola P A D V A. La figurazione è accompagnata dalla scritta "*Muson, Mons, Athes, Mare certos dant michi fines*" che precisa i confini del territorio sul quale il Comune esercitava la propria giurisdizione: il fiume Musone, i monti, l'Adige ed il mare (fig. 2).

Per quanto riguarda l'identificazione

del palazzo raffigurato all'interno di questo sigillo sono state fatte alcune ipotesi; in particolare Andrea Gloria aveva voluto riconoscervi il Palazzo della Ragione[2], mentre Andrea Moschetti lo considerava una rappresentazione simbolica di un palazzo civico[3], affermando che tale sigillo fu utilizzato dalla cacciata di Ezzelino (1256) fino alla caduta della Signoria Carrarese (1405).

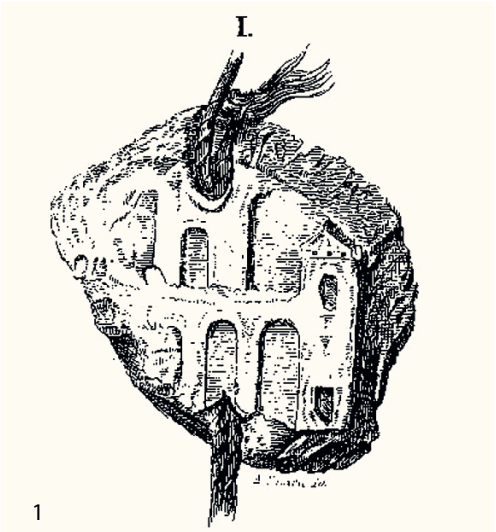
Recentemente Francesca Fantini d'Onofrio, partendo dall'osservazione della passerella sopraelevata che collega il palazzo alle mura e identificabile con il famoso Traghetto carrarese, ha riconosciuto nel palazzo la Reggia, la cui costruzione ebbe inizio nel 1339 per volontà di Ubertino da Carrara[4]. Da quest'ultima ipotesi interpretativa consegue che tale sigillo sarebbe stato impiegato nel periodo di maggiore splendore della Signoria, diventando uno dei simboli non solo dell'identità padovana, ma anche del potere signorile. Significativo a questo proposito era il fatto che durante la cerimonia d'investitura del principe carrarese, oltre al gonfalone e allo scettro, veniva consegnato al nuovo signore di Padova anche il sigillo della città[5].

Di questo sigillo esistevano tre misure: quello di diametro più grande, di 90 mm, veniva utilizzato per i diplomi e i documenti importanti, mentre per le carte comuni veniva usato il sigillo piccolo, del quale si conoscono due misure, di 80 e 82 mm.

Un tipario[6] originale in bronzo del sigillo di 80 mm di diametro è conservato a Verona, nel Museo di Castelvecchio, dove venne portato nel 1926 insieme alle raccolte civiche d'arte che in precedenza si trovavano presso il Museo Civico della stessa città[7]. La matrice, integra e ben conservata, costituisce l'unico esemplare autentico finora conosciuto dell'antico sigillo carrarese (fig. 3).

Un altro sigillo in bronzo di mm. 82 si trovava nel Museo Borgiano a Velletri, per il quale era stato acquistato dal cardinale Stefano Borgia[8]. Nel 1817 la Collezione Borgia venne trasferita al Real Museo Borbonico di Napoli, quindi al Museo Archeologico, dove tuttavia attualmente non esiste traccia del sigillo padovano.

Del sigillo grande, di 90 mm di diametro, non si conosce alcuna matrice originale. Al Museo Bottacin di Padova sono conservate tre impronte moderne in gesso corrispondenti ai tre sigilli ricordati e un vecchio tipario in legno per impressione silografica, di 80 mm di diametro.



1. Sigillo civico padovano del 1190 (A. Gloria, *Sull'epistole della Republica di Padova e dei Principi da Carrara, raffrontate con quelle di altri Comuni e Principi italiani*, Padova, 1859).

L'importanza che aveva assunto il sigillo, quale simbolo dell'indipendenza e della potenza acquisite dal Comune padovano, emerge anche dalle parole pronunciate da Francesco Zabarella nell'orazione tenuta il 4 gennaio 1406 davanti al Senato Veneto in occasione della dedizione della città alla Repubblica di Venezia: consegnando al doge Michele Steno, oltre al *vexillum* e allo *sceptrum*, anche la matrice d'argento del sigillo, l'ambasciatore padovano sottolineava l'importanza di questo emblema, la cui legenda testimoniava quanto potente fosse stata la città di Padova[9].

Con la caduta della Signoria Carrarese, Padova perse ogni indipendenza politica e di conseguenza i principali documenti statali vennero emanati dalla Repubblica Veneta che vi apponeva il proprio sigillo; l'impiego del sigillo padovano venne quindi notevolmente limitato e riguardò solo l'amministrazione locale.

Un sigillo apposto dalla Cancelleria civica padovana in un documento del 1589, conservato all'Archivio di Stato di Padova, presenta al centro un tratto delle mura della città e tre torri; la parola PADVA è scritta sull'esergo, mentre sul bordo compare la stessa legenda presente nel sigillo utilizzato in epoca carrarese, ma con una grafia diversa: "*Muson Mons Atex Mare certos dant mich' fin's"* (fig. 4)[10].

Secondo quanto riportato da Luigi Rizzoli nel suo studio sui sigilli del Museo Bottacin[11], nella seconda metà del XVII secolo esisteva ancora nella Cancelleria della città di Padova un sigillo che, per la qualità del metallo e per la sua forma, era considerato non meno antico di quello carrarese. La descrizione dell'immagine nel campo e della relativa legenda fatta dalla studioso coincide proprio con il sigillo apposto nel documento del 1589[12]. Si può ritenere quindi che, dopo la parentesi della Signoria, la città di Padova avesse adottato di nuovo per il suo sigillo il disegno di un tratto delle mura cittadine, tenendo però presente che le mura raffigurate sono quelle cinquecentesche, più basse e possenti rispetto a quelle del primo periodo comunale, rappresentate invece nel sigillo del 1190.

Il 28 aprile 1797 Padova fu occupata dalle truppe francesi e venne proclamata la repubblica in nome della *République Française*: alla secolare dominazione veneziana subentrò l'autorità dei municipalisti. Al Museo Bottacin è conservato un sigillo utilizzato nel breve periodo in cui la città fu amministrata dal Governo Centrale del Padovano e del Polesine, di Rovigo e di Adria (18 luglio 1797-20 gennaio 1798), istituito per coordinare le singole municipalità locali. Anche questa impronta rispecchia con un simbolismo rigoroso le vicende dell'epoca: al centro si erge una figura di donna a rappresentare la Libertà, che tiene con la mano destra una lunga asta sormontata da un berretto frigio

2. Sigillo del Comune di Padova, 1399 (ASPd, Ospedale S. Francesco, b. 571).

mentre la sinistra è appoggiata sul fascio consolare con la scure[13].

Dal XIX secolo in poi, la maggior parte dei sigilli civici riprende l'insegna araldica del Comune; così anche per Padova, nel cui sigillo compare il disegno della croce rossa, come attesta un documento del 1842, conservato all'Archivio generale del Comune[14]. In araldica si utilizzano dei tratteggi convenzionali per indicare un colore quando il disegno viene riportato su una materia uniforme come la ceralacca, così il rosso della croce dello stemma padovano viene reso nel sigillo con fitte linee perpendicolari (fig. 5).

Con il Diploma del 23 novembre 1852, l'Imperatore d'Austria prescriveva che il sigillo della città fosse costituito dall'emblema civico allora in vigore, lo scudo crociato sormontato dalla corona e dall'aquila bicipite, accompagnato dalla scritta *Sigillo della Regia Città di Padova*[15].

3

4

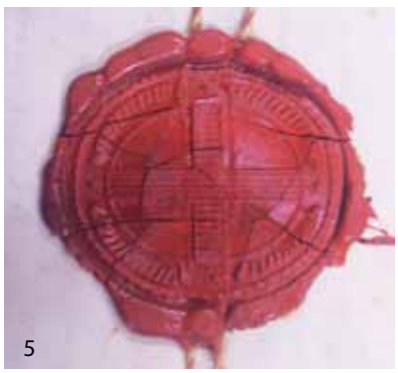
3. Matrice originale del sigillo carrarese (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. n. 7257).

4. Sigillo apposto a un documento del 1589 (ASPd, Archivi Privati Diversi, Conti Casale, b. 98).

Dopo l'unificazione d'Italia, l'impronta del sigillo padovano riporta lo scudo crociato sormontato dalla sola corona[16]; negli anni successivi, la crescente complessità delle funzioni del Comune portò all'adozione di sigilli particolari che riportavano al centro lo stemma del Comune e nella legenda il nome dell'ufficio responsabile del relativo atto[17].

Nel corso degli anni, l'uso del sigillo è andato via via diminuendo, sostituito dallo stemma comunale che, riportato sulla carta intestata o sui documenti ufficiali, contribuisce a dare validità all'atto insieme ad altri elementi previsti dal diritto amministrativo.

Oggi il disegno dell'antico sigillo carrarese è riportato su medaglie ricordo che vengono consegnate dal Sindaco alle autorità in visita a Padova o ai cittadini padovani che si sono particolarmente distinti in qualche attività: nello sport, nel lavoro e nella ricerca. Da segnalare a questo proposito la cerimonia per la consegna del sigillo della città di Padova, che si svolge ogni anno presso il palazzo municipale, durante la quale alcuni cittadini, proposti da questa rivista o dalle associazioni culturali che la sostengono, ricevono questo simbolico riconoscimento. La medaglia, in virtù della sua funzione celebrativa, riporta una significativa testimonianza di un periodo tra i più ricchi della storia artistica e culturale padovana.


5

6

5. Sigillo del 1842 (AGCPd, Contratti, 1/B, b. 4, fasc. 79).

6. Medaglia sigillo.

1) A. Gloria, *Sull'epistole della Republica di Padova e dei Principi da Carrara, raffrontate con quelle di altri Comuni e Principi italiani*, Padova, 1859, p. 7.

2) Ivi, p. 7.

3) A. Moschetti, *Pricipale palacium communis Padue*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XXV, 1932, p. 143-182.

4) F. Fantini D'Onofrio, *Luce sulla Reggia e sul Traghetto carrarese*, in "Notturni d'arte", Padova, 2001, p. 45-48.

5) Nella *Cronaca carrarese* viene descritta in modo dettagliato l'investitura di Francesco Novello tenutasi nel Palazzo della Ragione l'11 settembre 1390, durante la quale Ubertino Papafava gli consegnò il gonfalone, Francesco Capodilista la "bacchetta bianca" in segno di Signoria e Bartolomeo Capodivacca il suggello della città. G. e B. Gatari, *Cronaca carrarese confrontata con la redazione di Andrea Gatari, aa. 1318-1407*, a cura di A. Medin e G. Tolomei, Bologna, N. Zanichelli, 1909-1931, p. 432.

6) Un tempo, con il termine sigillo si indicava l'impronta, mentre con tipario la matrice che la riproduce per impressione; oggi questa distinzione terminologica non è più in uso e la parola sigillo viene impiegata per indicare sia l'impronta che la matrice.

7) Il sigillo padovano è infatti citato nel *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo Civico di Verona*, Vicentini e Franchini Tipografi, Verona, 1865, p. 335; attualmente si trova al Museo di Castelvecchio, sezione numismatica, inventario n. 7257. Ringrazio Antonella Arzone, responsabile sezione numismatica Museo di Castelvecchio, per la foto di questo sigillo.

8) Questo sigillo è descritto in G. Trevisan, *Illustrazione d'un sigillo di Padova esistente nel Museo veliterno di sua eminenza il signor cardinale Stefano Borgia,* Parma, Fratelli Gozzi, 1800.

9) F. S. Dondi dall'Orologio, *Dissertazione ottava sopra l'istoria ecclesiastica padovana*, Padova, Tipografia del Seminario, 1815, p. 287-290.

10) Secondo Franco Benucci, che ringrazio per il parere, questa iscrizione, redatta in grafia mista tra gotica e capitale romanica, farebbe supporre che tale sigillo sia antico quanto quello in uso in epoca carrarese. La scelta di scrivere ATEX, omettendo l'*h,* del resto foneticamente muta, e con la *x* quale normale variante di *s* in valore di [*z*], e MICH' FIN'S, omettendo graficamente le vocali *i* ed *e,* è stata dettata da motivi di spazio: questo sigillo è infatti più piccolo, avendo un diametro di 65 mm. contro gli 80 o i 90 mm di quello carrarese.

11) L. Rizzoli, *I sigilli del Museo Bottacin di Padova*, Padova, 1903, (rist. anast. Bologna, A. Forni, 1974), p. 31.

12) Il disegno di questo sigillo è riportato anche a p. 1 del manoscritto di G. de Lazara, *Alcune cose antiche conservate nello studio del conte Giovanni de Lazara cav. di Santo Steffano,* sec. XVII, Biblioteca Civica BP. 1474, 2, VI.

13) L. Rizzoli, *I sigilli del Museo Bottacin di Padova*, op. cit., libro II, Tav. IV, n. 6. Questo sigillo è conservato presso il Museo Bottacin di Padova*, Serie padovana*, inventario n. 183.

14) *Atti riferibili all'acquisto degli stabili dell'ex-monastero di S. Anna e di una casa in via Beato Pellegrini ad uso di ricovero*, Archivio generale del Comune di Padova, Contratti, cat. 1/B, b. 4, fasc. 79.

15) Padova, Musei Civici-Museo Bottacin*, Serie padovana*, inv. n. 214.

16) Di questo sigillo, il Museo Bottacin conserva tre tipari, uno in bronzo (*Serie padovana,* inv. n. 661) e due in ottone (*Serie padovana*, inv. n. 215 e n. 432).

17) Archivio generale del Comune di Padova*, Stemma comunale*, Atti amministrativi, cat. I, b. 387, 1912.

Un'amicizia senile: Manara Valgimigli e Giuseppe Fatini

di
Antonello Nave

Gli scambi tra i due letterati tra il 1956 e il 1962 nel segno di Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Il profilo del Valgimigli tracciato dall'amico e le traversie editoriali della sua ultima pubblicazione.

Illustre filologo e letterato, Manara Valgimigli (1876-1965) era nato a S. Piero di Bagno, quando il paese faceva ancora parte della provincia di Firenze. Aveva studiato lettere nell'ateneo di Bologna ed era stato allievo di Carducci, della cui opera sarebbe diventato attento studioso, anche come curatore di ben otto volumi dell'epistolario nell'edizione nazionale delle opere edita da Zanichelli.

Dopo alcuni anni di insegnamento nelle scuole superiori, Valgimigli per trent'anni tenne la cattedra di letteratura greca nell'Ateneo di Padova e si distinse, pur nella ricchezza e pluralità di interessi, per alcune memorabili traduzioni di Platone e dei tragici, Eschilo *in primis*. Antifascista e socialista, amico di Pietro Nenni e Sandro Pertini, nel secondo dopoguerra fu per otto anni direttore della Biblioteca Classense di Ravenna,[1] dov'è custodito un fondo archivistico a suo nome.

Nell'autunno del 1955, conclusosi per limiti d'età il suo incarico a Ravenna, Valgimigli fece definitivo ritorno a Padova alle soglie degli ottant'anni, prendendo dimora in quello che l'amico Marino Moretti chiamava il «quasi grattacielo»[2] al civico 23 di via dell'Arcivescovado. Non lontano dal luogo dove un tempo sorgeva la casa in cui aveva dimorato Petrarca.

Alla Biblioteca Marucelliana di Firenze sono conservate 18 missive inviate da Valgimigli allo studioso amiatino Giuseppe Fatini (1884-1963), donate dal filologo Dino Pieraccioni (1920-1989).[3] La prima risale al 2 agosto 1956 e presuppone almeno una precedente lettera dello stesso Fatini, dal momento che Manara lo invita ad abbandonare inutili formalità e a darsi reciprocamente del tu. L'ultima lettera di Valgimigli a Fatini, invece, sarà del 18 giugno 1961.

Nel Fondo Valgimigli custodito alla Classense abbiamo individuato e trascritto 20 missive inedite indirizzate da Fatini a Valgimigli,[4] in un arco di tempo che va dal 13 aprile 1957 all'8 gennaio 1962.

Dopo gli studi letterari a Pisa, dove era stato allievo di Vittorio Cian, Giuseppe Fatini aveva cominciato subito ad insegnare nelle scuole secondarie, per poi diventare preside con l'avvio della riforma gentiliana nell'anno scolastico 1923-24. Seguace della scuola storico-critica, nel 1907 aveva pubblicato i suoi primi due studi, dedicati ad Agnolo Firenzuola, di cui diventerà uno specialista. Cominciò così la sua intensa attività di ricerca, testimoniata da una nutritissima serie di saggi e articoli – soprattutto su Carducci, Ariosto e Dante –, che trovarono ospitalità su autorevoli riviste nazionali.[5]

Di Giuseppe Fatini educatore e studioso appassionato ci siamo già occupati,[6] soprattutto per quel che riguarda le ricerche storico-erudite da lui pubblicate nel corso degli anni Trenta, quando fu preside del liceo classico Cicognini di Prato, legato alla memoria di D'Annunzio convittore: una presenza illustre che proprio Fatini ebbe modo di indagare e precisare grazie alla meticolosa indagine condotta nell'archivio dell'istituto, della quale diede poi conto nel volume *Il Cigno e la Cicogna*, uno studio che risulta ancora oggi fondamentale per chi si occupi di biografia dannunziana.[7]

"Siamo tutti e due anzianotti, tutti e due amici di Gabriele, tutti e due amorosi del Carducci e del Pascoli, tutti e due professorame scartato… e non ti pare basti perché buttiamo via il *lei*? Grazie della lettera…". Così si apre la prima missiva di Valgimigli, spedita dalla sua residenza di Padova, in via del Vescovado 23, il 2 agosto 1956, che inaugura cronologicamente il carteggio. Non sono invece pervenute le lettere più antiche del Fatini. La prima infatti risale all'aprile 1957, quando ormai da quasi tre anni Fatini era in pensione, dopo quasi un ventennio trascorso alla guida del liceo classico Galileo di Firenze.[8]

Fra gli argomenti ai quali l'anziano e infaticabile studioso stava dedicando attenzione, figuravano soprattutto alcuni aspetti, più o meno inesplorati, della vicenda biografica e intellettuale di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, ricostruiti con un puntiglioso spoglio delle fonti e col ricorso, ove possibile, anche a documentazione epistolare inedita.

Nel loro carteggio Fatini e Valgimigli si scambiano amichevolmente informazioni bibliografiche e impressioni di studio; talvolta si spediscono libri ed estratti dei loro lavori più recenti, nonché qualche plico di bozze per un'ultima occhiata di controllo.

Intrecciato alle loro parole, come un amato nume tutelare affiora spesso il nome di Carducci, del quale Fatini aveva ripreso ad indagare da erudito fra le pieghe della vicenda biografica, mentre il suo più anziano corrispondente stava dedicando gran parte delle sue fatiche all'edizione commentata delle *Odi barbare* e agli ultimi due volumi dell'epistolario del suo indimenticato maestro, per conto di Zanichelli.[9]

Proprio intorno a Carducci ruotano i due brevi scritti che Fatini e Valgimigli si scambiano nell'aprile del 1957. In quei mesi l'ottantunenne Manara era ancora alle prese con le *Odi Barbare*. Nell'originario progetto editoriale era stata fissata al '54 la pubblicazione dell'edizione commentata del *corpus* poetico carducciano, affidata alle cure di Valgimigli e di Pietro Pancrazi.[10] La scomparsa di quest'ultimo nel '52 aveva notevolmente rallentato l'impresa: in ritardo di tre anni sulla scadenza prevista, Valgimigli sperava almeno di concludere il commento alle *Odi barbare* per l'estate del 1957, ma in realtà ci sarebbe voluto ancora un anno di lavoro.

Manara Valgimigli nella libreria padovana Draghi, di cui era assiduo frequentatore, assieme all'amico libraio Giuseppe Randi.

Giuseppe Fatini gli scrive il 23 aprile 1957 dalla sua dimora fiorentina, al civico 28 di via Vanini allo Statuto: Manara qualche tempo più tardi si accorgerà che il suo corrispondente era coinquilino di Eugenio Garin, ma Fatini sembra non abbia voluto dare alcun rilievo a tale circostanza.

Fatini ringrazia Valgimigli per l'invio di due estratti e ne approfitta per intrattenersi brevemente sulla vita amorosa di Carducci. Concorda con l'illustre cattedratico sulla necessità di sfrondare quanto di romanzesco e di esagerato vi era nella monografia carducciana pubblicata un decennio prima da Michele Saponaro e nella possibilità di scorgere caratteri di autentica passione soltanto nel rapporto che il poeta ebbe con Lina Cristofori Piva: "Sono lieto di trovarmi d'accordo con Lei su l'amore del Carducci per la Vivanti,[11] che anche a me

pare ben diverso da quello per la Piva[12] e dall'altro per la Bergamini, che non va confuso, come Lei mi scrive, con la Mai del Sommaruga[13][…]. L'unica vera passione che distolse Carducci dalla buona Elvira è senza dubbio quella per la Piva (senza tener conto della passeggera "cotta" per la sanminiatese Orabuona)[14]; le altre donne, che per il fantasioso romanziere Saponaro[15] diventano stranamente una legione, sono fugaci apparizioni, che ebbero scarsa ripercossione nel cuore del Poeta e nessuna o quasi nella sua creazione poetica."

Nella primavera del '59 Giuseppe Fatini si impegnò col consueto scrupolo nella raccolta e nel vaglio critico della cospicua produzione del suo illustre corrispondente, presentandolo come il più autentico esemplare di «umanista moderno», capace di conciliare rigore filologico, acume critico e scioltezza espressiva. In una lettera datata 5 maggio 1959 così scrive all'amico Manara: "[…] non dimenticare di farmi avere presto da Principato quello che mi hai promesso. Io, come ti scrissi, posseggo di tuo *Carducci allegro*,[16] *Uomini e scrittori del mio tempo*, *Il nostro Carducci*,[17] *La mula di don Abbondio*;[18] chiederò a Sansoni, come mi suggerisci, il Pascoli,[19] e a Laterza le tue traduzioni platoniche,[20] ma ho paura che, se non ricevono un tuo biglietto, non mi contentino. Non ho il *Pascoli latino* di Mondadori;[21] non lo chiedo perché so per esperienza che Mond. è il più avaro editore d'Italia. Aspetto il volumetto *Colleviti*,[22] dal quale prenderò, come mi dici, motivo per il profilo."

A strettissimo giro di posta, il 6 maggio Valgimigli gli rispose comunicandogli che stava provvedendo a contattare gli editori per fargli avere i suoi libri, e fornendogli indicazioni su dove e come reperirli.

Queste appassionate e puntuali letture ("Disgraziato, mi hai letto tutto!" gli scriverà Valgimigli due mesi dopo) fruttarono al Fatini un denso articolo per la «Nuova Antologia»,[23] che commosse lo studioso per l'amorevole attenzione con cui l'amico aveva tratteggiato la sua vicenda intellettuale. L'apprezzamento gli fu espresso sia direttamente, quando il profilo era ancora in bozze, sia dopo la pubblicazione, per il tramite di Maria Vittoria Ghezzo, allieva devota e collaboratrice dello stesso Valgimigli.[24]

Gli ultimi scambi riportano il segno di una imprevista frustrazione del Fatini, capitatagli quando aveva da poco portato a compimento uno studio sui rapporti tra Pascoli e D'Annunzio. Con sconcerto e amarezza si accorse che era venuta a mancare per quel lavoro la prevista destinazione editoriale. Ancora più arduo, se non irrealizzabile, risultava il progetto di raccogliere in volume quel saggio e altri studi dannunziani, già apparsi in alcune riviste. Da qualche anno, infatti, Fatini era tornato ad occuparsi di D'Annunzio, dando nel '59 alle stampe una seconda edizione del libro dedicato agli anni trascorsi dal giovane convittore a Prato. Nel desiderio di affiancare a quel libro un volume di saggi di argomento dannunziano, Fatini si era scontrato stavolta con difficoltà, reticenze e inerzie, tali da costringerlo a rivolgersi, seppure con imbarazzo, all'amico Manara per avere consigli sul da farsi. L'aiuto effettivamente giunse, ma Giuseppe Fatini non fece in tempo a vedere stampato il suo ultimo libro, che uscirà postumo a Pisa a cura dell'amico Dino Pieraccioni.[25] Il fondo Valgimigli riporta anche quest'ultima testimonianza:

Chiar.mo Professore, la Sua lettera che con parole tanto espressive ci dice la Sua emozione per la scomparsa del nostro Caro, ci ha profondamente commossi. Anche lui Le era molto affezionato; non può immaginare con quanta ammirazione e gioia abbia seguito alla televisione l'intervista che Lei ebbe alla fine di novembre![26] Allora stava ancora bene, era nelle sue piene energie fisiche e intellettuali. Dopo le feste del Natale ha avuto inizio il suo male che nel febbraio ha assunto tanta gravità e un ritmo così precipitoso da toglierlo in pochi giorni. Non sappiamo ancora rendercene una ragione e il nostro dolore è inconsolabile.

Le siamo grati del Suo affetto per il nostro caro e, se lo permette, Le ricambiamo il dolente abbraccio. Antonietta Fatini

Firenze 4. 4. 6

□

1) G. Mesini, *Manara Valgimigli a Ravenna*, Ravenna, Longo, 1966; G. Pellegrino, *Un umanista bibliotecario: Manara Valgimigli alla Classense*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XLII, 1974, 6, pp. 422-425.

2) L. Pasquini, *Esploratore del passato, ma vivo nel proprio tempo. In Romagna tutti volevano sentir parlare Valgimigli*, in «Il Gazzettino», 25 dicembre 1955. Cfr. M. Moretti-M. Valgimigli, *Cartolinette oneste e modeste. Corrispondenza (1935-1965)*, a cura di R. Greggi e S. Santucci, Bologna, IBC-Pàtron Editore, 2000.

3) Biblioteca Marucelliana di Firenze, *Carteggio Manara Valgimigli* (C. Mva.). Inventario e indici a cura di M.M. Angeli. Vedi D. Pieraccioni, *Lettere di Valgimigli a Giuseppe Fatini*, in «L'Osservatore politico letterario», XVIII, gennaio 1972, pp. 61-77.

4) Biblioteca Classense di Ravenna, *Fondo Valgimigli. Carteggio* (Corr. G. Fatini).

5) Per la bibliografia di Giuseppe Fatini negli anni 1907-1954, si rimanda a *Liceo-Ginnasio Statale "Galileo" di Firenze. Annuario per gli anni scolastici 1950-51, 1951-52, 1952-53, 1953-54*, Firenze, Vallecchi 1955, pp. 152-159.

6) A. Nave, *Il liceo classico "F. Cicognini" negli anni del fascismo (1922-1944)*, Prato 1995, pp. 36-47; Id.. *Giuseppe Fatini preside del liceo pratese*, in «Amiata Storia e Territorio», XIII, 43, aprile 2003, pp. 39-42 (con alcune integrazioni bibliografiche per gli anni 1907-1932); Id., *A proposito di Carducci. Tre lettere dal carteggio inedito di Giuseppe Fatini e Manara Valgimigli*, in «Amiata Storia e Territorio», XIX, 52, agosto 2006, pp. 17-18.

7) G. Fatini, *Il Cigno e la Cicogna*, Firenze, La Nuova Italia, 1935 (II ed., Pescara, Edizioni Aternine, 1959).

8) Id., *Esperienze di un vecchio educatore*, in *Liceo-Ginnasio Statale "Galileo" di Firenze. Annuario cit.*, pp. 5-33.

9) G. Carducci, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione e commento di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1959. Id., *Lettere. Volume XX (1897-1900)*, a cura di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1957; Id., *Lettere. Volume XXI (1901-1907)*, a cura di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1960.

10) Cfr. M. Valgimigli-P. Pancrazi, *Storia di un'amicizia*, scelta dal carteggio inedito a cura di M.V. Ghezzo, Milano, Quaderni dell'«Osservatore», 1968.

11) Si tratta della poetessa Annie Vivanti (1868-1942). P. Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento: lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti*, Firenze, Le Monnier, 1951. Cfr. G. Carducci-A. Vivanti, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2004.

12) Carolina Cristofori Piva (1837-1881). Vedi: G. Carducci, *Il leone e la pantera: lettere d'amore a Lidia (1872-1878)*, a cura di G. Davico Bonino, Roma, Salerno, 2010. Cfr. A. Brambilla-A. Nave, *Rovigo carducciana. Legami e corrispondenze tra Giosue Carducci, Lina Cristofori Piva, Clarice Dalla Bona Roncali, Emma Tettoni ed amici rodigini*, Rovigo, Minelliana, 2008, pp. 13-37; G. Carducci, *Il leone e la pantera. Lettere d'amore a Lidia (1872-1878)*, a cura di G. Davico Bonino, Roma, Salerno Editrice, 2010; F. Florimbii-L. Miretti (a cura di), *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, Bologna, Archetipolibri, 2011.

13) Il riferimento è alla milanese Adele May, amica dell'editore Angiolo Sommaruga.

14) Emilia Orabuona. Cfr. U. Clades, *Dall'idillio di San Miniato alla tragedia di Santa Maria a Monte*, Firenze, Sansoni, 1965; Id., *Emilia, Carducci e il cucùlo*, San Miniato al Tedesco, G. Goncada, 1985.

15) M. Saponaro, *Carducci*, Milano, Garzanti, 1944.

16) M. Valgimigli, *Carducci allegro*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1955.

17) Id., *Il nostro Carducci. Maestri e scolari della scuola bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1935.

18) Id., *La mula di don Abbondio*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1954.

19) Id., *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956.

20) Questi i titoli delle opere di Platone curate da Valgimigli per la "Piccola Biblioteca Filosofica" della Laterza: *Teeteto* (1924), *Fedone* (1924), *Eutifrone* (1924), *Apologia di Socrate* (1929), *Cratilo* (1929), *Critone* (1929). Pochi anni più tardi i sei dialoghi verranno stampati in un volume unico, nella collana dedicata ai "Filosofi antichi e medievali": Platone, *Dialoghi. Volume 1. Eutifrone; Apologia di Socrate; Critone; Fedone; Cratilo; Teeteto*, a cura di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1931.

21) G. Pascoli, *Poesie latine*, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951.

22) M. Valgimigli, *Colleviti*, Milano, Mondadori, 1959.

23) G. Fatini, *Un umanista moderno: Manara Valgimigli*, in «Nuova Antologia», XCIV, agosto 1959, pp. 483-500.

24) Allieva di Valgimigli a Padova, Maria Vittoria Ghezzo era insegnante di lettere nel liceo classico Marco Polo a Venezia. Studiosa di Eschilo, aveva affiancato il maestro nell'edizione commentata delle *Coefore* (1947), dedicando poi amorevoli cure alla figura e all'opera valgimigliana. Basti qui citare: M.V. Ghezzo, *Ricordo di Valgimigli*, in «L' Osservatore politico letterario», 1965, 10, pp. 37-46; *Opere di Manara Valgimigli: bibliografia* a cura di Maria Vittoria Ghezzo. «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti», 80 (1967/68), parte I, p. 93-98; M. Valgimigli, *Lettere a Francesca*, a cura di M.V. Ghezzo, Milano, Pan, 1972; M.V. Ghezzo *Manara Valgimigli, maestro di scuola*, in Aa.Vv., *Omaggio a Manara Valgimigli*, atti del seminario di studi, Vilminore di Scalve, 29-30 agosto 1970, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973; M.V. Ghezzo, *Manara Valgimigli, 1876-1965. Studi e ricordi*, Milazzo, Spes, 1977; *Carteggio Valeri-Valgimigli, 1928-1963*, a cura di M.V. Ghezzo, Firenze, Le Monnnier, 1984 (estr. da «Nuova Antologia», CXVII, 1984, 2149-2151). Cfr. G. Dal Canton, *Ricordo di Maria Vittoria Ghezzo*, in «Ateneo Veneto», CLXXV, 1988, pp. 360-363.

25) G. Fatini, *Il D'Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963.

26) Il riferimento è all'intervista-documentario dal titolo *Incontro con Manara Valgimigli*, curato da Italo Di Schiena per la regia di Ettore Della Giovanna, con la partecipazione di Paolo Monelli, Giuseppe Raimondi e Giovanni Ansaldo. A quel programma fanno riferimento una trascrizione dal *videotape* di quella trasmissione della R.A.I., curata da Alessandro Gnutti, con in appendice il testo di un'intervista di Sergio Zavoli allo stesso Valgimigli, conservata presso la Biblioteca Classense di Ravenna.

Leone Fortis, il *doctor veritas* "padovano"

di
Giovanni
Zannini

Autore, critico teatrale e giornalista, il triestino Fortis (1827-1898) trascorse la giovinezza a Padova dove compose alcune delle sue opere più conosciute.

"Ma chi sarà mai?" si saranno chiesti quei lettori dell'*Illustrazione italiana* che tra il 1875 e il 1890 videro comparire mensilmente nella loro rivista una rubrica intitolata *Conversazione* firmata da un misterioso Doctor Veritas. Sotto questo pseudonimo si celava lo scrittore Leone Fortis, nato a Trieste il 5 ottobre 1827 da Davide Forti e da Elena Wollemborg. Il cognome Forti divenne ben presto Fortis quando una esse finale fu aggiunta all'epoca in cui il Fortis frequentava le prime scuole, e da allora non fu più tolta. La madre del Fortis, rimasta prematuramente vedova, si trasferì a Padova col bambino, che volle educare in ambiente sensibile alla cultura, frequentato da celebrità come il Dall'Ongaro, l'Aleardi, il Prati, il Fusinato. Per questo motivo, benché non fosse padovano per nascita, Leone Fortis è stato sempre considerato un frutto della cultura padovana. Al Liceo di Padova il giovinetto triestino si portò magnificamente gareggiando in risultati con un altro precoce e brillante ingegno, Carlo Guerrieri Gonzaga, di origine mantovana, futuro garibaldino e futuro senatore.

Iscritto successivamente alla facoltà di medicina dell'Università di Padova, il Fortis non arrivò a concludere gli studi perché maggiormente attratto dalla letteratura e dal giornalismo. Collaborò in questi anni al "Giornale Euganeo" e compose, in collaborazione con Alfredo Romano, il dramma *La duchessa di Praslin* in cui non gli riuscì difficile, grazie all'esperienza goliardica vissuta in prima persona, di tratteggiare la tipica figura dello studente patavino dell'Ottocento. L'opera fu recitata a Padova dalla compagnia Pisenti e Solmi nell'autunno del 1847, ma essendo infarcita di allusioni politiche non si potè farla replicare nel Veneto a causa dei provvedimenti di censura emanati dalle autorità austriache. Trasferitasi allora la compagnia a Ferrara, i due autori pure vi si recarono per assistere clandestinamente alle rappresentazioni, ma al ritorno a Padova Fortis venne arrestato e mandato in esilio a Trieste. Di qui fece subito ritorno nel Veneto dove prese parte, nell'aprile del '48, alla battaglia di Sorio combattuta fra militari austriaci e volontari italiani, in gran parte studenti dell'Università di Padova. Nei giorni successivi alla battaglia egli fu mandato in missione a Milano da parte del governo provvisorio di Venezia. E a Milano si trattenne alcuni mesi per dirigere il foglio radicale "Il Vero Operaio". Si trasferì quindi a Firenze, dove collaborò al giornale democratico "L'Alba", e poi a Roma, dove assistette alla caduta della Repubblica.

Ottenuto nel 1850 un salvacondotto, rientrò a Padova dove scrisse il *Camoens*. Il testo, messo in scena, ebbe un discreto successo, "più pel concetto dell'indipendenza nazionale, cui s'ispirava, che pel suo merito drammatico" (così nel *Dizionario* del De Gubernatis), e circolò ampiamente tra Lombardia e Piemonte, particolarmente apprezzato dalla Compagnia Reale Sarda che nel 1852 assunse l'autore come "poeta della Compagnia con obbligo di tre lavori ogni anno". Stabilitosi a Genova, egli scrisse *Cuore ed arte* per la famosa attrice Fanny Sadowsky, la quale interpretò per la prima volta il dramma

nel dicembre 1853 al Teatro Re di Milano. Favorito da tale circostanza, nel 1854 Leone Fortis fu nominato poeta e direttore artistico della Scala. Ma dopo tale data, convinto che l'attività di drammaturgo fosse destinata ad esaurirsi con gli anni giovanili, decise di indirizzare le sue innegabili doti letterarie verso il giornalismo continuando ad esprimere, per questa via, patriottismo e sete di libertà. Per le sue qualità professionali, caratterizzate da uno stile sbrigliato, libero ed anticonformista, e per la sua vasta e varia cultura si distinse come promotore e collaboratore di testate giornalistiche in più parti d'Italia.

La fama gli derivò soprattutto dal "Pungolo", cui collaborarono anche l'Aleardi, il Nievo, il Fusinato e l'Arrighi. Fondato dal Fortis nel 1857, "Il Pungolo" si segnalò per una satira mordace, non certo gradita alla polizia austriaca che ne fece sospendere le pubblicazioni. Ma il giornale potè riprendere l'attività nel 1859 allorché la Lombardia entrò a far parte del Regno sabaudo. Un anno dopo "Il Pungolo" giunse a tirare 10.000 copie. Col passare degli anni il suo fondatore mutò però indirizzo politico ripiegando dalle giovanili posizioni liberal-progressiste e mazziniane verso un conservatorismo monarchico filo-governativo, anche motivato, si disse, dalla necessità di ottenere aiuti e sovvenzioni per la stampa. La non troppo felice gestione del periodico portò alla sua chiusura nel settembre del 1892.

A corto di quattrini, Leone Fortis era stato ben felice di cogliere al volo la proposta dell'editore Emilio Treves che gli aveva offerto la conduzione di una rubrica di politica e costume sulla "Illustrazione italiana". Fu così che, a partire dal 1875, su questa importante rivista comparve una mensile *Conversazione* a firma del Doctor Veritas. Si trattava di intere e fitte colonne ove si commentavano gli avvenimenti politici, culturali e mondani del mese, con uno stile colloquiale, vivace ed intrigante, talora aulico, che all'epoca piaceva, evidentemente, ed attirava lettori. Dalle *Conversazioni* emergeva un Fortis politicamente conservatore, favorevole al regime monarchico che, a suo parere, era il solo argine contro pericolose derive della società verso il socialismo e l'anarchia.

La cronaca dei fatti e degli avvenimenti dell'epoca appare quasi perfettamente sovrapponibile, oltre un secolo dopo, a quelli odierni. Nella *Conversazione* del 25 marzo 1877 egli critica i criteri per l'attribuzione delle cariche pubbliche prendendo ad esempio quanto avveniva al Teatro alla Scala. Fra i suoi direttori – scrive – "*ce n'è qualcuno a cui tutti riconoscono nessuna autorità né competenza in fatto d'arte, e che pure sta là imperterrito da tanti anni per diritto dinastico*.

Nella puntata dell'8 aprile 1877 osserva che "*i deputati entrano a Monte Citorio parlando quella specie di linguaggio che i candidati sogliono adoperare con i loro elettori, tutto tropi, immagini, metafore, e ne escono parlando un gergo fabbricato in casa […] che nessun altro che loro riesce a capire […] occupati a fare e disfare gruppi, gruppetti, gruppini, combinazioni e combinazioncelle, composizioni e decomposizioni di chimica parlamentare […]*

E poi la Borsa (2 aprile 1877) il cui termometro "*va soggetto ad agitazioni convulse e repentine. La colonna del suo mercurio sale e scende con una rapidità piena d'orgasmo. Ogni sua vibrazione comunica una scossa a quei capannelli che sulla piazza della Scala stanno accampati […] Ognuno fa la pace e la guerra dieci volte al giorno, tira oroscopi, fa profezie, combina alleanze, scioglie questo Stato o quello…*". Più attuale di così!

□

L'oreficeria? Un gioco d'azzardo

di
Paolo Pavan

L'opera di Renzo Pasquale, tra glittica e tecnica orafa.

Renzo Pasquale è stato studente del corso di laurea in Scienze Biologiche presso l'Università agli Studi di Padova; Ma, evidentemente, la vita aveva in serbo per lui qualcosa di molto diverso dai laboratori di biologia. Il Nostro, negli anni settanta del secolo scorso, era un giocatore di poker e, come spesso accade a questa tipologia di individui, il gusto per l'azzardo lo porta ad accumulare seri debiti. Fortuna vuole che il creditore si chiami Bruno Lucano, un importatore di pietre dal Brasile, gemmologo e tagliatore di pietre dure: una sorta di *Indiana Jones*, che gira il mondo, in cerca di quei luoghi dove le miniere di gemme e pietre dure sono ancora fuori dai circuiti del grande commercio internazionale. Lucano propone a Pasquale di lavorare presso di lui, per ripagarlo del debito maturato: ne nasce una fraterna amicizia, che permette, inoltre, a Renzo Pasquale di perfezionare le sue conoscenze sulle pietre. È proprio Bruno Lucano che, successivamente, lo presenta all'allora preside dell'Istituto d'Arte di Padova "Pietro Selvatico", Mario Pinton. Il "Selvatico" ha la cattedra del laboratorio di pietre dure vacante e Pinton pensa bene di inserire Renzo Pasquale nell'organico della scuola per la gestione di tale laboratorio. È questa la grande svolta esistenziale per Renzo; da qui comincia, infatti, la sua carriera nella professionalità dell'Arte orafa. Mario Pinton, con grande lungimiranza, aveva creato all'interno dell'Istituto d'Arte una sezione di Oreficeria. Dalla sua didattica sono maturati maestri come Francesco Pavan e Giampaolo Babetto, che, diplomati, vi insegnano. Inoltre si è formata una *seconda generazione* (Diego Piazza, Giuliano Reveane e Graziano Visintin) della quale Pasquale diventa sodale. Sono proprio questi interpreti che nei primi anni ottanta del secolo scorso, danno vita alla cosiddetta "Scuola Orafa Padovana".[1]

Il gruppo si caratterizza per le composizioni modulari e una geometria minimalista, dove i volumi sono i solidi primari di Filebo: sfera, cilindro, cono, cubo, piramide e parallelepipedo, sui quali gli artisti intervengono inserendovi contaminazioni gestaltiche e cinetiche.

In questo contesto, l'opera di Renzo Pasquale è coerente con la sua formazione e le relative competenze: un dominio compositivo della glittica, impreziosita da inserti aurei. Nessun altro della Scuola Padovana, usa le pietre dure con tanta abilità e con risultati così apprezzabili: cristallo di rocca, graniti, ardesia, crisoprasio, lapislazzuli, diaspro, turchese, quarzo…, composte secondo la buona legge della sezione aurea, stupiscono per il perfetto equilibrio nella continuità della superficie dell'oggetto orafo. Il supporto in metallo (che sia oro, argento, acciaio o altro metallo), infatti, va a "inscatolare" la pietra dura, differenziandola come tessitura cromatica di superficie e non come autonoma incastonatura, senza scarti volumetrici pietra dura /metallo. Pasquale sperimenta, in alcune composizioni, il rovesciamento sintattico del linguaggio dei materiali; la pietra dura "contiene" la lamina d'oro che viene inserita al suo interno, come se ne fosse una particolare sezione di taglio, capovolgendo, così, la tradizionale lavorazione orafa.

È questo il caso di molta produzione di Pasquale dei primi anni ottanta: la spilla *cilindro-sezione* (oro, granito nero afri-

ca), la spilla *cilindro traslato* (oro, granito nero africa), la spilla *cono trasparente* (cristallo di rocca, oro), il bracciale *tronco cono* (oro, granito nero africa).

La lettura dei testi di Attilio Marcolli, Rudolf Arnheim e Wolfgang Köhler portano l'artista a far "slittare" i piani componenti i solidi e le loro sezioni, schiacciandone le volumetrie, pur mantenendone tutta la condizione di percezione tridimensionale, prodotta dall'elemento prospettico di *rilievo stiacciato*.

Gli anni novanta per l'artista sono ricchi di nuove suggestioni, come la piegatura dei volumi, che definiscono, nella figurazione dei solidi, rotture di costanza articolandoli in superfici complesse. In progressione, i volumi si scompongono riducendosi alla bidimensionalità di piani variamente intarsiati; è il caso degli orecchini *cubi cavi* (lapislazzuli, oro), dell'*anello piega* (oro, corallo), degli orecchini *foglie* (oro, crisoprasio). Tale ricerca prosegue anche nel decennio successivo, con risultati di grande espressività: la spilla *porte* (diaspro india, argento dorato) è prodotta dallo sviluppo delle facce laterali di un parallelepipedo in piani consequenziali che si ripiegano verso l'interno, alludendo, appunto, ad una origine volumetrica. I piani in diaspro sono incorniciati da filamenti aurei che, oltre ad impreziosire la pietra e permettere l'unità della struttura, hanno la funzione di consolidare l'idea percettiva di bordo continuo, snodandosi in linea spezzata, evocando ciò che non c'è: il parallelepipedo.

A partire dagli anni novanta, la ricerca di Pasquale procede anche sull'uso delle trasparenze, delle lavorazioni a caldo dei metalli e utilizzo di materiali spuri, estranei alla creazione tradizionale di gioiello.

Il cristallo di rocca, tagliato a spessori sottili, è tra tutte le pietre, quella che il Maestro predilige. *Empty* (cristallo di rocca, gres ceramico, oro bianco, smalto acrilico) è una spilla del 2007 paradigmatica del nuovo percorso figurativo. Il cristallo di rocca è lavorato a folio e si sovrappone ad un ulteriore folio di gres ceramico, entrambi di perimetrazione quadrata, ma lasciata al grezzo e sfrangiata. Il quadrato superiore è leggermente disassato e, nella superficie interna, è posta una costruzione in prospettiva accidentale che simula due pareti di una stanza. Su una di esse, Pasquale pone, sempre prospetticamente, una foratura. Le linee di incisione assumono più forza grazie allo sfondo ceramico sul quale è applicato dello smalto scuro. L'interno della foratura è svuotato sia nel piano in cristallo di rocca che in quello in gres.

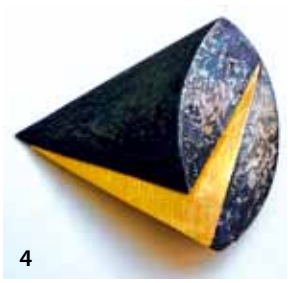
1. Ritratto di Renzo Pasquale al lavoro (foto di Antonio Lovison).

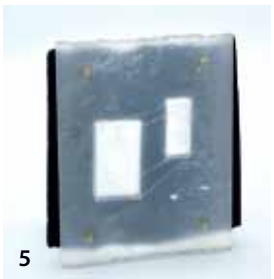
In tal modo la spilla si mette in stretta relazione con la colorazione e tessitura del vestito sulla quale viene appesa, permettendo a chi l'indossa di partecipare attivamente alla composizione finale. L'effetto di profondità è efficace, nonostante sia ora ottenuto per sequenze di piani e colorazioni.

La formazione scientifica, più che l'apprendistato in un laboratorio orafo, è visibile nell'opera di Renzo Pasquale nell'uso di tecnologie innovative. È il caso della colorazione del titanio, un metallo che si affaccia solo recentemente nella lavorazione del gioiello. Il colore del titanio può essere ottenuto con effetto termico, per farlo virare verso il blu, oppure con un bagno galvanico. È proprio qui che il maestro orafo da *alchimista* si fa *chimico*; è la scienza dei materiali che determina il tipo di lavorazione più idoneo: Renzo Pasquale ne conosce regole e modalità operative e ciò gli permette di elaborare figurazioni come la spilla *Olimpico* (argento, titanio, oro) del 2008, eseguita per celebrare i

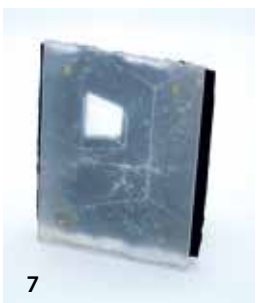
2

3


4


5

6


7

8

cinquecento anni della nascita di Andrea Palladio. Il riferimento sono le quinte del teatro Olimpico di Vicenza, dove Palladio illude di maggior profondità gli spettatori osservanti il proscenio, costruendo dietro di esso scorci viari cittadini, dove gli edifici (e la stessa strada) sono volumi in fuga prospettica. La spilla si compone di due lastre, quella in primo piano in argento e quella di fondo in titanio, sulle quali sono intagliati rispettivamente quattro archi a tutto sesto posti in scorcio prospettico. Le due lastre sono scostate, cosicché la profondità si raddoppia per la creazione delle prospettive laterali date, appunto, dallo scostamento degli archi sulle due superfici. Anche il colore e la lavorazione delle superfici hanno il compito di sviluppare profondità di campo: la lastra in argento in primo piano ben si staglia su quella del fondo scuro prodotto dalla colorazione del titanio lavorato a caldo, che vira dal blu al viola.

Il registro degli ultimi lavori si incentra soprattutto sulla scansione per piani sovrapposti e/o disassati degli elementi compositivi, con inserti di trasparenze e vuoti, dove l'autore utilizza gli elementi della scienza gestaltica per creare volumetrie virtuali. La spilla *Proiezione* è del 2008: si compone di una superficie in cristallo di rocca, tagliata a folio, che si sovrappone a gres ceramico, sempre a folio, sul quale sono intagliati due rettangoli a scalare sull'inclinata. Nel retro del folio di cristallo sono incisi quattro segmenti che uniscono i vertici corrispondenti dei due rettangoli. Ne risulta un'unità percettiva, che fa leggere i vuoti delle finestrelle come campiture piene formanti le basi di un parallelepipedo, ben delineato nella sua volumetria. Naturalmente tutto si svolge sul piano e, paradossalmente, il vuoto (le finestrelle) è percepito come un pieno emergente. La spilla *Scala d'Oro*, del 2009, si compone di una lastra rettangolare di titanio, la cui superficie è trattata a graffio, sulla quale è posta una scala d'oro in rilievo stiacciato. La scala è stilizzata ed è provvista di gradini che dichiarano scorci prospettici con fughe diverse. La scala si conclude con una foratura della stessa, che lascia visibile il fondale della lastra in titanio; la sua colorazione vira, però, nel blu, prolungando l'effetto prospettico. L'ambiguità percettiva prodotta dalla sequenza delle pedate ed alzate dei gradini, insieme alla foratura del "portale", stabilisce una instabilità visiva nella relazione dei piani orizzontali e verticali, convogliati in una esperienza dinamica letta simultaneamente. In tale esperienza scorgiamo un forte retroterra teorico di Renzo Pasquale, che muove da conoscenze scientifiche dello studio dei materiali, della percezione e della composizione. La ricerca della spazialità non è delegata ad empirismo, ma si sostanzia in formulazioni che hanno tutto il sapore di dimostrazioni matematiche, dove anche gli scarti e gli sfrangiamenti sono calcolati. Proprio come può fare un giocatore di poker. □

2. Wone, *Tronco cono*, bracciale granito nero Africa, oro, mm 110x25.

3. Wone, *Ponte*, spilla diaspro India, argento dorato, mm 120x40x20.

4. Renzo Pasquale, *Cono sezione*, spilla argento, oro, niello, mm 77x60x20.

5. Wowe, *Proiezione*, spilla cristallo di rocca, gres ceramico, oro, mm 65x65x12.

6. Renzo Pasquale, *Scala d'oro*, spilla, titanio, oro, mm 80x60x16.

7. Wowe, *Empity*, spilla cristallo di Rocca, gres ceramico, oro, mm 67x53x23.

8. Wowe, *Wankel*, anello lapis e oro, mm 23x23x8

1) Sulla nascita della "Scuola Orafa Padovana" si veda l'articolo dello scrivente: *Per la creazione di una Scuola Superiore di Oreficeria*, contenuto in "Padova e il suo territorio", n. 151, giugno 2011.

Salviamo il Seminario minore

Quindici anni fa, quando la Soprintendenza che allora dirigevo decise, con un'iniziativa inusuale, di far conoscere i migliori architetti che avevano operato in Veneto nel secondo dopoguerra, la prima mostra fu dedicata a Oscar Marchi. La scelta era dovuta non solo alla straordinaria qualità delle sue realizzazioni e alla loro diffusione in un territorio relativamente ristretto. Il fatto più rilevante era la varietà degli aspetti vitali che la sua opera aveva toccato, dal termalismo alla residenza, dalle banche ai luoghi della devozione. In questo modo era riuscito, nell'arco di mezzo secolo, a rappresentare le aspirazioni più rilevanti di una popolazione in corsa verso il benessere e, circostanza non comune, a legarne gli sviluppi con la tradizione storica. Senza ricorrere a facili mimetismi aveva riproposto archi e piazze del paesaggio veneto, ripercorrendo con grande intelligenza l'itinerario che Alvar Aalto stava tracciando nella sua Finlandia.

Fin dal primo esame della sua vasta produzione, era apparso con chiarezza il ruolo centrale ed esemplare rappresentato dal Seminario di Tencarola. La complessità dei temi che vi sono presenti e la loro sapiente composizione in un insediamento armonico ne fanno quasi una piccola città o almeno la versione contemporanea di un impianto conventuale; le previsioni di crescita erano certamente sovrastimate, e nonostante i lunghi contatti tra la diocesi padovana e il progettista, che ha confermato in una recente intervista gli scambi intercorsi, la realizzazione è stata incompleta, non ha mai funzionato a pieno regime ed è oggi inutilizzata. Eppure il sapiente inserimento nel contesto fluviale, ai margini della città, ha determinato un legame con l'ambiente ormai consolidato nella percezione della cittadinanza, oggi imprescindibile.

Risulta perciò inaccettabile l'attuale proposta di demolirlo per trasformarlo, una volta perfezionato il suo passaggio di proprietà, in un complesso residenziale e commerciale la cui configurazione ricalca un progetto studiato per tutt'altra collocazione da Renzo Piano. Anche a prescindere dalla straordinaria qualità architettonica, il perfetto inserimento dell'insieme nel contesto ne raccomanda la sostanziale conservazione. Si può osservare oltre tutto che la razionalità dell'impianto e il buono stato delle sue strutture ne consentono, senza stravolgimenti, un riadattamento ad un largo ventaglio di nuovi usi.

É quindi auspicabile, per evitare che la Soprintendenza, a cui il progetto dovrà pervenire in virtù del vincolo ambientale gravante sull'area, si opponga all'iniziativa, una radicale revisione in senso conservativo della proposta, che potrà avvenire sotto la guida dell'anziano progettista del Seminario. Appare comunque evidente, nella richiesta di demolizione, la sostanziale incomprensione del valore del complesso esistente. In omaggio a una tendenza purtroppo diffusa, l'architettura italiana del secondo dopoguerra è poco conosciuta e rispettata. È invece essenziale, se si vuole ritrovare una continuità d'azione con la cultura del passato a fondamento della qualità del presente, che si consolidi il nostro rapporto con l'opera della generazione che ci ha preceduto. Il passato prossimo è infatti il tramite per la trasmissione dell'eredità dei secoli passati. In particolare il legame con l'azione dei nostri nonni e padri è stato trascurato in Veneto, dove IUAV ha monopolizzato la valorizzazione dell'architettura contemporanea, indirizzandola verso poche figure, interne all'Istituto. Ne è risultato stravolto il profilo storico della produzione architettonica, defraudata delle personalità che hanno maggiormente inciso a livello territoriale. Uno degli intenti delle mostre organizzate dalla Soprintendenza era quello di ristabilire la realtà dei fatti, riscoprendo un'insospettata ricchezza di talenti. Ma l'obiettivo principale concerneva la salvaguardia di un patrimonio sconosciuto e destinato alla sostituzione in un'ottica consumista guidata dalla volontà speculativa. A tutt'oggi questa direzione, pur attenuata dalla crisi, è dominante e va contrastata con decisione se si vuol salvare quello che resta di un territorio già devastato.

La valorizzazione di quell'entusiasmo che ha caratterizzato lo slancio della ricostruzione postbellica, di cui Marchi è un valido rappresentate, può aiutare i giovani a ritrovare un armonico dialogo con l'esistente, quale necessaria premessa per interventi più qualificati nell'adeguamento del passato alle esigenze attuali. È una sensibilità che dovrebbe costituire la base dell'educazione architettonica in un Paese come il nostro, dotato di un patrimonio edilizio così importante da meritare una dedizione assoluta.

Guglielmo Monti

Primo piano

CULTURA, ARTE E COMMITTENZA NELLA BASILICA DI S. ANTONIO DI PADOVA NEL QUATTROCENTO
Atti del Convegno internazionale di studi, 25-26 settembre 2009
a cura di Luciano Bertazzo e Giovanna Baldissin Molli
Centro Studi Antoniani, Padova 2011, pp. 387.

Introdotto da un rapido sguardo di p. Luciano Bertazzo alla Padova Quattrocentesca, che con l'avvento del dominio veneziano cerca attraverso lo *Studium* di salvaguardare almeno il suo prestigio culturale, e concluso da una nota di Antonio Rigon, inteso a sottolineare i principali temi affrontati dalle relazioni, si snoda questo interessante percorso che, oltre ad illustrare la grande stagione artistica padovana creatasi attorno alla Basilica antoniana, tocca una serie di altri importanti fatti di cultura, di pietà, di storia religiosa e civile.

Il volume, pur mancante del saggio introduttivo al Convegno, di Silvana Collodo, sui riflessi del cambiamento istituzionale prodottosi nel 1405 con la caduta dei Carraresi, che Rigon richiama nella sua conclusione, si apre con un ampio saggio di Maria Teresa Dolso dedicato alla predicazione francescana a Padova e alle sue sfaccettature, determinate dai diversi orientamenti che durante il secolo opposero Conventuali e Osservanti: al prevalente impegno teologico dei primi, risposero i secondi con le opere di carità, di cui è un esempio l'ospedale di S. Francesco. L'intervento di Andrea Tilatti punta invece sugli scritti agiografici dell'umanista Sicco Polenton, che, con le sue biografie dei beati padovani Elena Enselmini e Antonio Pellegrino, e specialmente la *Sancti Antonii Vita*, notevole per lo sforzo di revisione e valorizzazione dei materiali ereditati dalla tradizione, intendeva rivendicare anche sul piano religioso l'orgoglio municipale della città d'adozione (era nato a Levico). Con Elda Martellozzo Forin viene gettato uno sguardo sulla vita universitaria in rapporto con il Convento del Santo. L'atteggiamento di apertura culturale dei frati, riscontrabile nella predicazione di San Bernardino, trova conferma nell'accoglienza di studenti di altre province francescane, nei prestiti bibliotecari e nella stessa copertura di cattedre dell'università artista da parte di religiosi del Santo.

Sulla vita della comunità conventuale nell'arco del secolo si intrattiene p. Antonino Poppi, che servendosi del ricco materiale archivistico raccolto dal benemerito p. Antonio Sartori prende in esame i contrasti all'interno dell'Ordine francescano sul modo di intendere e applicare la povertà evangelica, sfociati soprattutto nel Capitolo generale tenutosi a Padova nel 1443, che portò alla separazione dell'Osservanza dai Conventuali, sancita in seguito da una bolla pontificia. Nonostante queste tormentate vicende, i frati del Santo si distinsero sul piano della cultura incrementando lo Studio teologico, presente fin dal secolo precedente, continuando a sovrintendere al delicato ufficio dell'Inquisizione, ma soprattutto propugnando il ruolo centrale della Basilica nella vita cittadina attraverso opere di abbellimento, sostenute dall'Arca del Santo, e la promozione del culto antoniano, che assunse sempre più carattere di universalità.

Sulle epigrafi della Basilica e dei chiostri, dal Medioevo al 1500, si intrattiene Giulia Foladore, che già ne aveva fornito il catalogo nella tesi di dottorato, portando esempi sulla trasmigrazione di alcune dal luogo originario e sui cambiamenti nell'aspetto del monumento dovuti all'influsso della cultura umanistica, come l'uso delle lettere capitali per dare maggior risalto all'elogio del defunto, riscontrabile nelle tombe del Gattamelata e del figlio, collocate ai lati della cappella ora del Santissimo.

Si occupa della biblioteca, dotata proprio nel Quattrocento di una sede destinata a durare fino ad oggi, Nicoletta Giovè Marchioli, che per riassumere la fisionomia dei manoscritti posseduti o copiati si serve, come punto di partenza, del codice 573: un catalogo, compilato alla metà del secolo, che oltre a dimostrare, grazie al confronto con l'inventario precedente, di fine del Trecento, come il patrimonio librario si sia quasi raddoppiato nell'arco di un cinquantennio, consente di ricavare importanti notizie su quanto si scriveva, si leggeva, si produceva e si faceva circolare nell'ambito conventuale. Il patrimonio librario, conservato secondo il modello delle biblioteche degli ordini mendicanti, pur restando legato alla storia del convento e agli interessi eruditi dei frati, si arricchirà con opere provenienti da donazioni, eredità, o prodotte e copiate dai frati stessi. Sui manoscritti miniati dell'Antoniana si intrattiene Giordana Mariani Canova, che rileva come, in osservanza alla povertà francescana e alle peculiari finalità di studio, manchino codici di particolare pregio decorativo e artistico, o inclini al gusto classicheggiante. Fanno eccezione alcuni libri sacri e liturgici provenienti da elargizioni, come i codici ceduti dal vescovo Ildebrandino Conti nel 1352, il messale donato da Bianca Maria Visconti nel 1461 o la famosa Bibbia di Uguccione, del sec. XIII, ricevuta in cambio di un prestito di denaro non più sanato.

Sul ruolo della Veneranda Arca del Santo si intrattiene Donato Gallo, che ricorda l'istituzione nel 1396 di una commissione formata da quattro *boni cives* e da due religiosi del convento con l'incarico di amministrare le offerte e gli eventuali lasciti alla Basilica, a cui ben presto si aggiunse la cospicua donazione del tenimento di Anguillara, ceduto dai Carraresi in risarcimento dei preziosi sottratti alla Basilica per finanziare la guerra contro Venezia. I quattro *massari*, designati annualmente dal podestà tra gli appartenenti al ceto dirigente cittadino, erano anche addetti alla *fabrica* del Santo, ossia a provvedere al mantenimento della chiesa-santuario, che assumeva così una sempre più marcata valenza civica. Di qui il particolare rapporto tra l'Arca e la società padovana, e la rappresentatività del ruolo del *massaro*, chiamato a un servizio che era insieme distinzione di ceto ed espressione di prestigio.

Riguardano l'Arca altri due saggi: nel primo Edoardo Demo dà spazio agli aspetti economici, pubblicando il *Libro de la intrada e spesa de la fabrica de messer Santo Antonio* per l'anno 1439-1440, un inedito compilato dal *massaro* Giovanni Orsato, banchiere padovano molto in vista, che registra mensilmente le voci dei vari introiti e delle spese. Nel secondo Giorgetta Bonfiglio Dosio cerca

PADOVA, CARA SIGNORA...

di definirne la fisionomia giuridica, accostando l'Arca alle fabbricerie, per fare poi cenno alla conservazione della imponente documentazione archivistica, affrontata in passato da Roberto Cessi e da p. Giovanni Luisetto, tuttora bisognosa di un più organico generale riordino.

Antonio Lovato, col suo contributo intitolato significativamente "il silenzio della polifonia", fa notare come nel Quattrocento l'attività liturgico-musicale del Santo sia rimasta legata a prassi e repertori tradizionali, mantenendo una propria identità rispetto alle novità della polifonia franco-fiamminga. Lo evidenzia anche il confronto fra la tabella degli organici della Basilica e quelle della Cattedrale di Padova e di altre città, che vengono riprodotte. I "chantadori in coro" registrati fino al 1486, anno di istituzione della cappella polifonica del Santo, avevano il compito di insegnare ai fratini la monodia liturgica, mentre l'unico ruolo ufficialmente previsto resta quello dell'organista.

Giovanna Baldissin Molli, anticipando i risultati di una sua ricerca intorno al Gattamelata, fornisce una ricca documentazione biografica su di lui, la sua famiglia, i discendenti e gli affini, mettendo a fuoco i legami del condottiero con Beccarino Brunori da Leonessa, con Venezia, con Padova e con il Santo, e accennando alle vicende della cappella funebre fatta costruire dalla moglie Giacoma anche per il figlio.

Sul recupero di testimonianze artistiche e di tradizioni liturgiche al Santo si intrattiene Cinzia Maria Sicca, che presenta i disegni di John Talman, un antiquario inglese che nel primo settecento visitò ripetutamente la basilica antoniana

riproducendo nei suoi taccuini particolari di interni e di oggetti sacri per trasmettere una conoscenza anche visiva della cultura religiosa italiana. Attraverso questi disegni è possibile ricostruire alcuni elementi dell'arredo e del coro quattrocentesco, perduti nell'incendio del 1749.

Francesco Lucchini si occupa invece dei reliquiari prodotti in quel secolo, della traslazione e circolazione delle reliquie del Santo (prelevate durante l'unica ricognizione premoderna del corpo, del 1263), e dei problemi legati alla committenza, che comportavano una complicata fase di negoziazione fra la comunità conventuale, i sovrintendenti dell'Arca e i donatori.

Gli ultimi due interventi riguardano la storia dell'arte. Nel primo Anna Markham Schulz, parte dall'esame della tomba di Antonio Roselli (che, oltre a risentire degli esempi fiorentini di Santa Croce, recupera elementi decorativi presenti nel giovane Mantegna) per ricostruire il percorso artistico di Pietro Lombardo prospettando una sua sosta veneziana nel 1463 (lo farebbero supporre alcune formelle per il coro dei Frari), prima del viaggio a Firenze e del successivo soggiorno a Padova (1465), ospite dello stesso Roselli. Nell'altro David de Banzato si intrattiene su Bartolomeo Bellano, allievo di Donatello a Padova e poi a Firenze, soffermandosi in particolare sulla realizzazione delle dieci formelle di bronzo con scene dell'Antico Testamento per il recinto del presbiterio della Basilica, incarico ricevuto dall'Arca nel 1483 con la fideiussione di Baldassarre Olzignani. Il ciclo, interpretato con un naturalismo sciolto e tuttavia vigoroso che richiama l'ultimo Donatello e soprattutto la Porta del Paradiso, si arricchì successivamente con altre due formelle, opera di Andrea Briosco, che risentono di una visione sincretistica dell'antico propria della cultura grecizzante, imbevuta di elementi simbolici e allegorici, presente nell'ambiente padovano, ben rappresentata dal prezioso candelabro pasquale, realizzato per stare al centro del presbiterio stesso (1507). Ma col Briosco siamo entrati nel secolo successivo.

Giorgio Ronconi

Biblioteca

I DIARI DI CARLO ANTI Rettore dell'Università di Padova e Direttore Generale delle Arti della Repubblica Sociale Italiana

Trascrizione integrale a cura di Girolamo Zampieri.

Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, Verona 2011, p. 572.

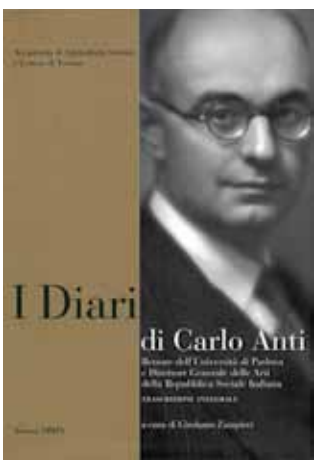
Il libro viene ad affiancarsi ai due precedenti volumi *Diari e altri scritti di Carlo Anti*, pubblicati a cura dello stesso Girolamo Zampieri e usciti nel 2009, in occasione del centoventesimo anniversario della nascita dell'illustre archeologo.

Rettore dell'Università di Padova dal 1932 al 1943, oltre ad affrontare e risolvere i molti e gravi problemi che l'amministrazione dell'Ateneo comportava, Carlo Anti s'impegnò nella sistemazione delle sedi universitarie, favorendo la conoscenza dell'arte contemporanea con l'allestimento al Bo e al Liviano di un cantiere senza precedenti, dove architetti, pittori e scultori lasciarono il segno della loro creatività.

Dopo l'8 settembre 1943, fu nominato dal governo della Repubblica Sociale di Salò Direttore generale delle Arti, incarico nel quale operò attivamente per la protezione e la salvaguardia dei beni monumentali e artistici del nostro Paese, evitando che venissero dispersi o incanalati verso la Germania nazista. Dopo la guerra, fu sottoposto al Tribunale delle Epurazioni: fu per lui un percorso umiliante e penoso che lo allontanò dall'Università fino al 1948, quando venne reintegrato nel suo ruolo di professore ordinario. Furono quelli gli anni in cui Carlo Anti decise di tenere un diario nel quale riportare gli avvenimenti più significativi del difficile e burrascoso periodo.

Anti morì nel 1961. Nel 1976 la vedova Clelia donò una cassetta di documenti al Museo di Padova, con la promessa che sarebbe stata aperta solo dopo 30 anni, confidando che il tempo avrebbe assopito i rancori e le polemiche che ancora circondavano la figura dell'insigne studioso. Scaduto il termine, la cassetta, inizialmente affidata al direttore Alessandro Prosdocimi, venne aperta nel 2006 dal suo successore, Girolamo Zampieri, conservatore della sezione archeologica del Museo stesso. I diari, insieme ad altro materiale documentario che conteneva, furono subito ordinati, studiati e analizzati dallo stesso Zampieri.

Si pensò quindi ad una loro pubblicazione, ma mentre nei primi due volumi i *Diari* non apparivano completamente, ma sotto forma di brani e stralci accompagnati dalle chiose del curatore, questo terzo volume riporta integralmente il testo, aprendo così per gli storici una nuova finestra sulla fase finale del fascismo e sul dopoguerra.



I Diari costituiscono una testimonianza oggettiva e spesso severa degli avvenimenti di quegli anni, ma dalla loro lettura emerge anche l'uomo Anti, persona di grande onestà intellettuale, oltre che studioso di rango, che, spinto forse più dalle circostanze che dalla sua volontà, si trovò ad essere consenziente agli errori politici del regime fascista.

Anti fu un fascista *sui generis*, soprattutto un idealista, contrario ad ogni forma di violenza, amico e protettore degli ebrei e tollerante con gli antifascisti. Il dovuto riconoscimento alla persona e all'opera di questo studioso, che ebbe la disgrazia di trovarsi dalla parte sbagliata, ci viene proprio dalla lettura di questi scritti dove la storia, documentata giorno per giorno, dei fatti più salienti di quel periodo si mescola, in una narrazione trasparente e sincera, agli interessi artistici del loro autore. Ne esce la figura di un uomo onesto e rigoroso, un amministratore esemplare e disinteressato, in continuo contatto con i colleghi archeologi e storici dell'arte.

Il testo integrale dei *Diari*, che vanno dal 25 marzo

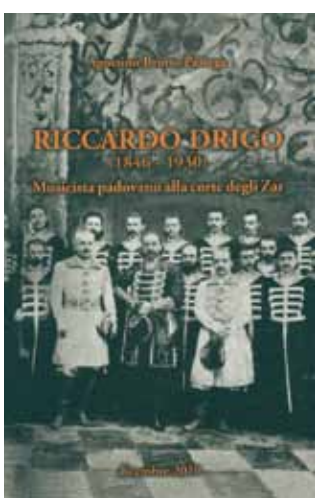
1943 al 31 dicembre 1948, è preceduto dalle prefazioni di Galeazzo Sciarretta e Nicola Bonacasa, che offrono interessanti spunti di riflessione sul contenuto della pubblicazione, e dall'introduzione di Girolamo Zampieri che, oltre a riportare le motivazioni che l'hanno spinto a cimentarsi in questo lavoro, raccoglie in un dettagliato resoconto gli avvenimenti principali di cui Anti fu testimone.

Roberta Lamon

AGOSTINO BROTTO PASTEGA
RICCARDO DRIGO (1846-1930) Musicista padovano alla corte degli Zar
Laboratorio grafico BST, Romano d'Ezzelino 2010, pp. 174.

Figlio di un avvocato e di una nobildonna polesana, Riccardo Drigo nacque a Padova nel 1846. Imparò a suonare il pianoforte col maestro ungherese Antonio Jory che si era stabilito nella città veneta nel 1850 per aprirvi una scuola di musica. Talento precocissimo, all'età di otto anni Riccardo Drigo già si esibiva in concerto col suo maestro e veniva inoltre associato, come membro onorario, all'Istituto Filarmonico Santa Cecilia. Quando lo Jory si trasferì a Venezia (1858) il giovane allievo passò sotto la guida di Pietro Bresciani che proveniva, a sua volta, dall'ottima scuola di Antonio Calegari. Intorno al 1861 iniziò a seguire a Venezia le lezioni di Antonio Buzzolla che era stato discepolo di Gaetano Donizetti e Saverio Mercadante.

Ormai sicuro dei propri mezzi, a diciotto anni Drigo scrisse una *Messa a tre voci con organo e orchestra* che



fu eseguita nella basilica del Santo, e più tardi si fece conoscere come compositore d'opera facendo rappresentare un dramma, il *Don Pedro di Portogallo*, al Teatro Nuovo di Padova per la tradizionale Fiera del Santo del 1868. Fu questo un gran successo, tanto che l'autore – così riportano le cronache dell'epoca – «fu chiamato per trentadue volte al proscenio». Raggiunta la meritata notorietà Riccardo Drigo proseguì la sua carriera artistica come direttore d'orchestra, come concertista e anche insegnante di musica. L'aver diretto in prima assoluta l'*Ero e Leandro* di Giovanni Bottesini, nel corso della stagione milanese 1878-79, gli valse la bacchetta d'argento del celebre Teatro Manzoni e i consensi della "Gazzetta musicale Ricordi". A Padova, sempre nel 1878, la sua bravura fu notata dal responsabile dei teatri imperiali di San Pietroburgo che gli fece firmare un contratto per dirigere, in quella metropoli, l'Opera imperiale italiana. Ad un primo accordo, che prevedeva un soggiorno di soli sei mesi in Russia, seguirono ulteriori ingaggi che prolungarono i suoi impegni all'estero fino al 1920 (salvo consistenti intervalli durante i quali egli tornò più volte in patria per non perdere i contatti con la famiglia e con l'ambiente musicale italiano).

A partire dal 1886 Riccardo Drigo ebbe il compito di dirigere i balletti del teatro Mariinskij di San Pietroburgo con l'impegno di creare anche nuove partiture e di adattare le più vecchie al gusto corrente. Per il suo talento musicale e per il suo dominio della scena l'artista padovano si conquistò la stima della corte imperiale fino a ricevere, nel 1896, l'incarico di comporre le musiche di un ballo fantastico (*Le Perle* di Marius Petipa) da rappresentare a Mosca nella serata di gala indetta per festeggiare l'incoronazione dello zar Nicola II. Ma il vero culmine della sua carriera fu un lavoro ideato per il carnevale del 1900. Memore della sua cultura d'origine, egli si dedicò a comporre *Les millions d'Arlequin*, opera di sapore veneziano destinata a trionfare nei maggiori teatri russi dell'epoca e ad accrescere, ancor più, la già discreta

fama dell'autore nelle terre dei Romanov.

Quando scoppiò la rivoluzione d'ottobre Riccardo Drigo, ultrasettantenne, fu nominato direttore del Teatro di Stato in una situazione d'improvvisa povertà di mezzi, costretto a dirigere "la sparuta orchestra in una sala ghiacciata, non più animata da imperatori e da imperatrici sfavillanti di gioielli, ma da contadini e operai imbacuccati". Egli stesso – come racconta Agostino Brotto a cui è riuscita con questo libro una mirabile e documentata ricostruzione del personaggio – viveva assai poveramente procurandosi il vitto quotidiano "con una tessera concessa dal Comitato bolscevico" dato che la maggior parte dei suoi beni era stata requisita dal nuovo regime. Il 25 aprile 1920 andò comunque in scena a San Pietroburgo il suo spettacolo di addio, *Le Roman d'un Bouton de Rose*.

Nello stesso anno Drigo fece ritorno definitivo in Italia, dopo un viaggio lungo e travagliato, per ricongiungersi a Padova con la sorella Beatrice che abitava nella vecchia casa di famiglia nelle vicinanze del duomo. Nei suoi ultimi dieci anni di vita a Riccardo Drigo non mancarono tuttavia nuove gioie e nuove soddisfazioni: come la visita personale che gli fece Arturo Toscanini quando seppe del suo rimpatrio; il primo premio (nel 1923) al Concorso per la rinascita della canzonetta veneziana; la serata in suo onore tenutasi nel '29 al Teatro Verdi, durante la quale fu messa in scena l'operetta lirica *Il garofano bianco* che fu una delle ultime creazioni di un'avventura artistica che potremmo considerare quasi leggendaria.

Il grande musicista morì nella clinica privata del professor Tessaro il primo ottobre 1930. Aveva già compiuto 84 anni. Nel 1950 la città di Padova gli intitolò una via nel quartiere dell'Arcella.

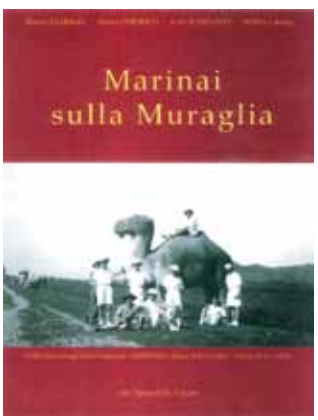
Paolo Maggiolo

MARCO MARIGO,
MARIA OMODEO
EZIO RASPANTI, SONG LIMING
MARINAI SULLA MURAGLIA
Arti Tip. Toscane, Cortona 2008, pp. 156.

Unità di fanteria di marina, variamente denominata sin dal Settecento, ebbero una prima importante risonanza quando furono impiegate nell'operazione internazionale nel 1900 contro la rivolta dei Boxer, alla quale conseguì la concessione diplomatica-commerciale di Tien Tsin in prossimità di Pechino.

Dopo l'impiego di reparti di fanteria della Regia Marina nella difesa del Basso Piave, nel 1919 nacque ufficialmente "il San Marco", con un suo battaglione destinato in Cina a presidiare la concessione di Tien Tsin, fino alla seconda guerra mondiale.

Marinai italiani, in divisa grigioverde ma con i loro segni distintivi, furono pertanto



presenti e protagonisti nelle vicende che segnavano il percorso storico della Cina e del Giappone di quel tempo.

Questo volume di ampia dimensione, è nato sulla base di due collezioni fotografiche raccolte dai sottoufficiali della Marina Giuseppe Arbitrio e Remo Gennari, dal 1936 al 1939, nei luoghi ove operavano con regolare avvicendamento i "Marinai sulla Muraglia".

Queste ed altre fotografie recuperano i vari momenti della vita di concessione e i

tanti aspetti di interesse paesaggistico e dell'edilizia italiana trapiantata in quel mondo sconfinato, quando una minuscola rappresentanza militare suscitava in patria, nei giovani di allora, curiosità e suggestioni.

La vita militare nella caserma, le esercitazioni, le parate, le vestigia di uno straordinario impero, sono qui rappresentate con rare ma espressive immagini della drammatica documentazione degli inizi della guerra cinogiapponese.

Il volume è peraltro sostenuto da una relazione storica sugli avvenimenti del periodo precedente la seconda guerra mondiale, con rara competenza degli autori, i quali sviluppano i vari momenti dei rapporti tra Mussolini con il governo nazionalista cinese, tanto buoni inizialmente da aver condotto Chang Kai-shek nel 1932 alla designazione di Galeazzo Ciano di console generale di Shangai: rapporti in seguito deteriorati fino alla firma nel settembre 1940 del "Patto tripartito" tra Germania, Italia e Giappone; un'alleanza ampiamente documentata dalle foto.

Con la perdita della concessione di Tien Tsin, concessione semicoloniale cinese, avverrà in Italia una quasi totale rimozione, conscia o inconscia, di questa vicenda storica, "come se la politica coloniale non lo riguardasse".

Il libro ha dunque il merito di tramandare episodi e singolari avvenimenti relativi alle forze armate, trasmessi finora, ma non si sa per quanto ancora, dalle istituzioni combattentistiche e d'arma, oggi in crisi numerica e forse in via di estinzione dopo l'abolizione della ferma obbligatoria.

Si tratta peraltro di una storia non prettamente militare, ma tanto legata alle memorie di singoli familiari in eventi che raffigurano la nostra identità nazionale.

Giuliano Lenci

MARILLA BATTILANA
DANNY BOY
Ibiskos editrice Risolo, Empoli (Firenze) 2012, pp. 508.

Un po' Edipo, un po' Ulisse il personaggio protagonista dell'ultimo romanzo di Marilla Battilana, che si cimenta con i grandi temi della coscienza e della storia contemporanea. Romanzo d'ampio respiro, di formazione e, insieme, un thrilling psicologico.

La narrazione si svolge dall'una all'altra riva dell'Atlantico e mette in scena, insieme, un viaggio interiore ed un itinerario *on the road*. In cui storia, cultura, psicologia e spiritualità si intersecano secondo un ordine tanto apparentemente casuale quanto sapientemente necessario, fino all'imprevedibile scioglimento finale. Al centro lui, Daniele, con i suoi tanti appellativi: dal tenero Din Din degli anni dell'infanzia, ai confidenziali Danny, o Dan, degli anni successivi. La sua è una vicenda complessa , che si dipana in anni difficili e s'intreccia ad una storia nazionale di cui il romanzo insegue il tragico crescendo di eventi che, a cavallo degli anni di piombo, segnarono a lettere di sangue la scena nazionale e quella internazionale. Il romanzo ne registra l'eco, filtrata attraverso la coscienza dei personaggi che animano la scena e restituiscono, di quegli anni, il colore aspro, ma velato dalle lagunari inquietudini della terra veneta. Avvertibili nel timbro dei caratteri, soprattutto dei personaggi più giovani, che sciamano tra gli ori di Venezia ed il complice sussurrio dei campielli. Su tutti spicca Daniele, con la sua sensibilità acuta, la sua giovinezza vulnerabile, la sua coscienza assediata dal ricordo di un errore, un episodio di adolescenza che, forse, altro non fu se non eccesso d'amore per una madre che la separazione dal marito sembrava rendere inerme, apparentemente indifesa. Quello che pareva, alle prime battute, un brillante romanzo di formazione si tramuta, insensibilmente, in un raffinatissimo thrilling psicologico che accompagna il lettore attraverso un gioco di ambienti e di caratteri in cui l'autrice, anglista e pittrice di gran talento, scorcia, indaga, affresca con rara sapienza paesaggi e personaggi che si susseguono, a ritmo serrato, attraverso le cinquecento pagine del romanzo. La cui vicenda si snoda dal cicaleccio di un paesino dell'entroterra veneto, alle calli di una Venezia inquieta, dall'allegria delle strade di Londra, agli spazi immensi di un'America di cui il lettore scopre, tra viaggi ed incontri, i mille volti che si offrono alla vista di chi la percorra perché "non esiste l'America. Esistono molte Americhe". Si incontrano artisti esuberanti ed eccentrici, saggi docenti di intensa umanità, giovani talvolta sconsiderati, più spesso generosi e ribelli, fanciulle e giovani donne cui sarà affidata, con alterne vicende, la non facile educazione sentimentale di un protagonista in fuga da un segreto intorno a cui si stringe l'intera trama narrativa del romanzo. A costruire la quale collaboreranno, accanto ai molti amici che Daniele sa conquistare a sé, un pastore metodista di grande dottrina ed uno sciamano di vasta cultura, sensitivo di grande intuito: figure, a diverso titolo, di una conoscenza e di un'esperienza della psiche e dell'anima che, sembra suggerire l'autrice, non sono patrimonio esclusivo di una scienza o di una spiritualità specifiche. Forse, al contrario, sono il luogo in cui le culture e le religioni trovano, al di là delle distanze storico-geografiche, il solo possibile spazio d'intesa. Il viaggio del protagonista diviene, così, un viaggio all'interno della coscienza americana ed un viaggio all'interno di se stesso. Un modernissimo ritorno ad Itaca, che Daniele compirà giorno per giorno con amore, curiosità, intelligenza di cose e di persone che l'autrice delinea con mano sicura e stile impeccabile, fino all'imprevedibile catarsi.

Maristella Mazzocca

FRANCESCA FAVARO
LUCI
Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2011, pp. 69.

Dalla scrittura saggistica Francesca Favaro si è progressivamente avvicinata a quella poetica fino al presente approdo. La tappa intermedia è costituita da un libro di racconti, *Il ciliegio e altri racconti* del 2009, che presenta una prosa già poetica, e dal precedente lavoro, *Studi e sogni di letteratura* (2010), il cui titolo indicava il territorio ibrido lungo il quale l'autrice si stava muovendo: i sogni letterari cosa sono se non la materia della poesia? In quelle pagine, però, la voce poetica nasceva dal contatto diretto con la tradizione letteraria, in particolare quella classica, che è il costante riferimento anche della Favaro studiosa.

Ora ogni indugio è stato rotto, la Favaro ha decisamente imboccato la via della poesia, ma quel legame con la classicità non è stato reciso. I riferimenti agli amati poeti latini e greci sono numerosi nelle liriche della raccolta al pari di quelli con la lirica italiana che più si è nutrita del patrimonio classico (Angelo Poliziano, la poesia pastorale, Vincenzo Monti, il Foscolo più classicista). Qualche esempio: la natura tutta, fiori piante acque stelle, è percepita come un tutto vitale; la presenza del divino in essa è costante cosicché ogni elemento naturale si anima e prende vita fino alla rivelazione che "Tutto, è in una rosa. / Anche noi"; l'idea che la compostezza della forma espressiva e del verso traducano in un equilibrio armonico la contemplazione della molteplicità del reale.

Da questo punto di vista la poesia della Favaro è estranea non solo al linguaggio sperimentale, franto e spesso oscuro, di tanta poesia contemporanea, ma anche – almeno così può sembrare di prima acchito – a quella frattura tra io e realtà che è una caratteristica specifica della contemporaneità. *Si parva licet*, nel paesaggio della Favaro non trovano cittadinanza né la tensione oscura e problematica né, conseguentemente, l'ardua vertigine linguistica di quello, per fare un esempio, di Andrea Zanzotto. È più facile ritrovare in esso la sovrana compostezza del Virgilio delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* o dell'Orazio delle *Odi*.

Eppure il dato tradizionale non rimane inerte, non si esaurisce in un richiamo erudito a un passato guardato con nostalgia (anche se quest'ultima non manca) né ne consegue un'immagine pacifica e serena – ingenuamente serena – del reale. Intendiamoci: la poesia della Favaro suona inattuale, ma questa inattualità diventa la sua forza, il motivo stesso della sua originalità.

Consideriamo una lirica che fin dal titolo potrebbe sembrare una fuga verso una dimensione letteraria che è al tempo stesso fuga e riparo dalla ansia del presente: *Sogno virgiliano*. Il titolo è esplicito e non abbisogna di spiegazioni. Ma le immagini presenti e il paesaggio cui si allude non sono propriamente virgiliani in senso stretto. L'autrice evoca il Mincio per alludere alla terra natale del poeta latino, parla di nebbie e di canneti: nelle *Bucoliche* queste determinazioni paesaggistiche e geografiche sono pressoché assenti perché lasciano il posto a una Arcadia frutto dell'invenzione. Titiro, Melibeo, il poeta Gallo non abitano certo in Lombardia. In *Sogno virgiliano* c'è anche un termine pregnante del poeta latino, *pietas* (come sa qualsiasi studente liceale Enea è *pius*), ma il sentimento rivelato alla fine della lirica è moderno: "impotente stupefazione / di sentirsi uomo". Solo l'uomo moderno è impotente di fronte a se stesso e al mondo, e non mi sembra si possa a questo proposito nemmeno citare la *"strenua inertia"* oraziana, perché mancano la "stupefazione" e la conquista difficile e incerta di una identità umana.

Questa osservazione può trovare qualche altra conferma in *Nascite* (con evidente filtro foscoliano) e *Un uovo, solo un uovo* (con il motivo tutto romantico di amore o morte o, se si preferisce, di nascita e morte).

Questo, dunque, mi sembra essere il carattere più intimo della poesia della Favaro: guardare alla natura con gli occhi degli antichi, ma lasciare intendere, tra le pieghe dei versi, sotto una partecipazione sentimentale immediata ed estatica, la presenza di un enigma, di un vuoto per esprimere il quale non ci sono parole che proprio per questo non si dicono.

E allora la poesia della Favaro, almeno queste sue poesie, possono essere l'occasione di una riflessione non superficiale sull'antico, con i suoi miti e le sue forme letterarie, nel nostro tempo. Per lei, se ho ben capito, i miti classici e la classicità tutta come mito culturale sono l'unica forma possibile per contenere e capire (cioè prendere e trattenere) il presente. L'eredità poetica del classico è mezzo di interpretazione del presente; senza questa eredità ciò che ci circonda si trasforma in oggetto, in qualcosa che è, per l'appunto, gettato davanti a noi, ma che non sappiamo vedere. I fiori o il cielo delle poesie di questa raccolta non sarebbero niente, mere cose tra le altre, senza la parola che li evoca (il prezzo da pagare è che la presenza umana è qui quasi del tutto assente: io e tu sono pure forme grammaticali).

La Favaro nutre ancora fiducia nel valore della letterarietà, fiducia nella parola poetica.

Mirco Zago

Vincenzo De Cunzolo
L'OROLOGIO SEGNA TEMPO PERSO
Overview Editore, Padova 2012.

Un piccolo mondo di suoni ed immagini contenuto in brevi composizioni. Dopo "Versi Lucani" e "Suoni Rovesci", editi dalla stessa casa editrice, Vincenzo De Cunzolo, medico di creativa eleganza, in questa nuova silloge poetica si frappone quale ponte tra un passato, esuberante risorsa di esperienze adolescenziali in armonia con le fragranze e le consuetudini della terra lucana, e un futuro animato da tematiche attuali e concitate che conservano, anzi

arricchiscono, la grazia del verseggiatore. La "fragile terra" lucana, protagonista nella prima raccolta di versi, si accompagna a una più matura e dilatata narrazione del mondo in cui, attraverso giochi allegorici e dissonanze, il poeta rivela il segreto canto della notte, la vitalità dell'acqua, il suono "ambrato" del dolore. Il libro, presentato il 23 giugno nella Sala del Romanino nei Musei Civici patavini, descrive, con palpabile aderenza al quotidiano, azioni, viaggi, in parte enfatizzati, temi in cui ricorre il raffronto con la cultura storica e religiosa, memore di racconti narrati. Strade inedite in cui ingredienti antichi si fondono a interpretazioni contemporanee. Non un criterio razionale accompagna la scelta d'insieme di queste poesie ma un unico ingrediente: il sentimento che, addolcito, si adagia e contagia il lettore. Sentimento espresso nelle sue molteplici forme, dal vincolo familiare percepito attraverso luoghi e ricordi d'infanzia custoditi nella memoria (*Madonna Glicofilusa, San Michele, Ricerca di madre*), al misurato scorrere del tempo e al mutare delle stagioni, combinazioni che il poeta adotta per rivelare propri stati d'animo, fino alla rappresentazione del dolore, forte e concitato (*Soldato, Lotta impari*), che si anima di una ricercata serenità (*Pace, Giovane fiore, Annunciazione*). Parole che disegnano, nelle seppur fugaci composizioni, paesaggi e figure, luoghi in cui il poeta si immerge trascinando con sè sofisticate emozioni che divengono espressione e voce di un personale sentire, di un naturale rapporto con gli altri. Uno sguardo che con nitore narrativo coglie distinte sfumature, capace di integrare dolori e gioie, melanconie ed eccedenze creative.

Chiara Zanellato

CHE PIÙ DI TERRA, CHE DI VILLA, IL NOME SI MERITA
Mostra fotografica sul paesaggio rurale di Abano Terme, Testi di Pier Giovanni Zanetti.
Cierre Grafica, Sommacampagna (Verona) 2010, pp. 195.

Troppo spesso l'attenzione degli amministratori e dei cittadini si concentra uni-

camente sulle aree urbane e sul loro patrimonio artistico e culturale, mentre il paesaggio rurale, espressione di una civiltà contadina ormai in via d'estinzione, richiama l'interesse solo quando vi si prospetta una possibilità edificatoria; c'è infatti chi lo vede con gli occhi della speculazione e dell'interesse personale ed è pronto a far terra bruciata di un retaggio culturale vecchio di secoli e chi, al contrario, lo guarda attraverso le lenti del sentimento e lo difende gelosamente, conscio della necessità di salvaguardare un mondo fatto di storia, di tradizioni e di antichi saperi.

Questa consapevolezza ha animato i curatori della mostra fotografica *Che più di Terra, che di Villa, il nome si merita*, tenutasi ad Abano Terme dal 17 ottobre 2010 al 12 giugno 2011, tra i quali Pier Giovanni Zanetti che ha realizzato anche il catalogo che l'accompagnava.

Sfogliandone le pagine e guardando le foto che restituiscono un quadro del paesaggio circostante la città di Abano di notevole bellezza e poesia, il libro suscita interesse già al primo approccio; le belle immagini di questa terra, con i suoi sentieri, i filari di viti, gli argini dei fiumi, i campi di messi, ci accompagnano nel riscoprire una cultura contadina da sempre legata alla fatica dei campi, al ritmo dei raccolti e alle incertezze del tempo, nella tenace speranza di un domani migliore.

Il testo, articolato in due parti, inizia con l'analisi del territorio e degli elementi costitutivi del paesaggio che, pur limitata entro una ristretta geografia locale, ha permesso di dimostrare come la storia, l'economia e la distribuzione dei suoli abbiano profondamente inciso sull'assetto dell'ambiente campestre e sugli insediamenti rurali.

La seconda parte è dedicata alla descrizione e allo studio dei fabbricati rurali che sorgono nella campagna at-

torno ad Abano. Queste case rustiche, ampiamente analizzate nelle loro caratteristiche funzionali e costruttive, costituiscono una lezione di dignità non solo architettonica, ma anche di assoluto rispetto per l'ambiente che le circonda. Esse venivano concepite e realizzate in rapporto alle esigenze produttive agricole, secondo metodi edificatori e criteri distributivi che si sono tramandati nel tempo, di generazione in generazione, impiegando elementi architettonici caratterizzanti, quali i camini sporgenti, il portico, le imposte "alla veneta", il tetto a due falde e la scala interna in legno.

Un'attenzione particolare è rivolta poi a evidenziare i caratteri distintivi e le peculiarità che tradizionalmente differenziano gli edifici e i suoli rurali padovani da quelli delle zone limitrofe. Alla fine del volume, un glossario aiuta il lettore nella comprensione dei termini tecnici e dialettali presenti nel testo.

Roberta Lamon

Luciano Archieo
UNA TERRA CHIAMATA GIARE
Proget Edizioni, Albignasego 2012, pp. 80.

"Si può sradicare un uomo dalla propria terra, ma non si può sradicare questa terra dal cuore dell'uomo". Se c'è una persona per la quale l'assioma calza a pennello, questi è Luciano Gasparato. Si firma Archieo evocando una antichissima genia a cavallo tra leggende storiche e parto della fantasia e da sempre si fa umile, appassionato cantore della fedeltà che la popolazione insediata nei Colli Euganei ha testimoniato, da epoche lontane fino ai tempi nostri, ai valori tradizionali della genuina cultura contadina. Fatta di una dignitosa povertà, eppure ricca di stupori, fucina di mestieri ingegnosi, soffocati ma non cancellati dalle conquiste tecnologiche e da tanti altri elementi portati dalle incalzanti rivoluzioni industriali e artigianali.

Al di là di questi fondamentali dati concreti, nel mondo del contado si formò una civiltà di rispetto tra le persone e per la natura che divenne patrimonio da salvaguardare, conoscere e divulgare. Invece, più scorrono gli anni nel fiume della storia, e più tale eredità pare svanisca nella comune considerazione. Eppure non è giusto relegare nell'oblio un lascito tanto importante. Sarebbe auspicabile tener sveglio almeno il flusso dei ricordi: rammentare soprattutto alle ultime generazioni un mondo di protagonisti e di comparse che costruirono appunto una cultura nell'anonimato quotidiano fatto da una lotta infinita contro il tempo, dando senso al dolore, all'indigenza, alle ingiustizie con la compensazione degli affetti familiari e parentali, con una solidarietà diffusa e, comunque, con una devozione al lavoro divenuta motore di speranza ed elemento di pace interiore.

Pure in quest'ultima breve opera "Una terra chiamata Giare" si ritrova il panorama sentimentale di Gasparato, che nulla fa per nascondere la sua nostalgia del passato, legato all'ambiente in cui egli è cresciuto a cavallo di tanti e velocissimi rivolgimenti sociali ed economici. C'è sicuramente rincorsa dolente di elementi spirituali non più riscontrabili nella realtà attuale. Ma nei ricordi ancorati alle viscere più intime di una terra dal nome quasi mitico, "Giare" appunto, non ritroviamo una scenografia locale limitata. Piuttosto un paradigma valido per tutti i luoghi dove ci furono (e in modesta misura ci sono ancora) contadini che lavorano la terra, volti che si riconoscono in tutto il mondo perché hanno gli stessi profili e comunicano le medesime esperienze. Archieo non si stanca mai di narrare i lineamenti del tradizionale mondo agricolo nella sua dimensione soprattutto umana, perché non si estingua una circolazione d'affetti e di memorie tra passato e presente.

Angelo Augello

Glauco Dinelli
LONTANI ANNI VERDI
Ricordi di un "muleto polesan"
A & P Editrice, Piove di Sacco 2012, pp. 146 (seconda ed.).

In età avanzata i ricordi della fanciullezza e dell'adolescenza riaffiorano, probabilmente, con maggior vivezza, con tocchi, non di rado, di vera poesia. È così capita di sentire viva l'esigenza di doverli narrare anche agli altri. È quanto ha fatto lo stesso Glauco Dinelli che, lasciato il lavoro di tutta un'esistenza, ha voluto vergare sulla carta e quindi dare alle stampe tanti fatti e immagini inerenti agli anni trascorsi a Pola, la città che, dopo avergli dato i natali, gli ha fatto assaporare le prime gioie della vita e che gli ha fatto conoscere i primi rapporti sociali e umani con il mondo. È una narrazione stilata a guisa di cronaca ma che va ben oltre il resoconto formale, perché compilata basandosi l'autore su esperienze personali, su vita vissuta in prima persona. Fanno da sfondo agli episodi riportati una città carica di fascino quale si presentava all'epoca Pola, il drammatico secondo conflitto mondiale e il triste esodo giuliano-fiumano-dalmata verso le più disparate parti del Paese, verso l'Italia. Episodi sperimentati dapprima con il candido animo di un ragazzetto e considerati più tardi con l'ottica di una persona adulta, matura, che, dopo aver abbandonato casa, parenti e amici cari, si trova a dover vivere in un'altra realtà, in un ambiente scevro, a livello personale, di storia e di affetti, di tradizioni e di costumi. Per questo Dinelli non si limita alla pura descrizione di fatti accaduti, già per se stessi pregni di emotività e di suggestioni, ma puntualizza in continuazione le sofferenze morali di chi, abbandonando la terra d'origine, ha perso definitivamente parte di se stesso.

Interessante e coinvolgente appare anche il corredo fotografico costituito per la massima parte da foto d'epoca, vale a dire da immagini di settanta-ottanta anni fa, riproducenti ora scorci vedutistici quali il mare, i giardini, le piazze di Pola e dei suoi dintorni, e altre volte persone colte sia a mezzo busto sia per intero, singole e a gruppi. Particolarmente curiose sono quindi le fotografie con gli stabilimenti balneari e le altre

attività lavorative come quella che mostra la "Minè" e le sue otto allieve-collaboratrici intente a rifinire cappelli e camicette per raffinate signore, per persone della città.

Un tuffo nel passato, con i colori d'altro ambiente, con un pizzico di rimpianto, con tanto amore per un territorio che non si ha più, che si è perduto per sempre.

Paolo Tieto

SAN FILIPPO NERI
e la sua presenza nella chiesa di San Tomaso Becket in Padova
a cura di Luigi Faggin e Ilario Tolomio
Parrocchia di San Tomaso Becket, Padova 2011, pp. 180, ill.

L'antica chiesa di San Tomaso, fondata già nel dodicesimo secolo a pochi anni di distanza dalla morte e canonizzazione dell'arcivescovo di Canterbury, risulta, a partire dai primi decenni del secolo XVII, fortemente legata al culto di san Filippo Neri, il consolatore dei malati e dei morenti vissuto fra il 1515 e il 1595. Ai padri filippini (detti anche padri dell'Oratorio), introdotti a Padova dal sacerdote Antonio Cortivo de' Santis, fu affidata la parrocchia di San Tomaso nel 1624 dal vescovo di allora, Marco Cornaro. Fra il 1636 e il 1640 i religiosi eressero una nuova chiesa in sostituzione della precedente, divenuta troppo angusta per le esigenze dei fedeli, ed operarono una serie di ulteriori interventi edilizi al fine di dotare la Congregazione di una sede stabile. Questo è il motivo principale per cui le "memorie" di san Filippo Neri si manifestano, fra le mura del tempio, con un'abbondanza

insolita rispetto alle reliquie e ai monumenti espressamente dedicati al santo titolare.

La prima parte di questo volume, pregevolmente realizzato anche sotto l'aspetto tipografico, prende in considerazione uno dei "pezzi" meno noti delle collezioni d'arte custodite in San Tomaso, cioè una raccolta di sessanta tavole in rame che adornano l'ambulacro dell'edificio religioso. Sono le tavole estratte da un'edizione veneziana del 1793, la *Vita di s. Filippo Neri institutore della Congregazione dell'Oratorio*, che del santo fiorentino ricostruisce una biografia fatta soprattutto di immagini. Le sessanta illustrazioni, dovute ai disegni di Pietro Antonio Novelli impressi in rame da Innocente Alessandri, sono tutte accompagnate da un commento in rima di autore anonimo, basato sulla *Vita* di san Filippo Neri di Pier Antonio Bacci (1624).

La seconda parte del nostro libro racconta invece la storia dell'immagine miracolosa di san Filippo, un episodio che non tutti i padovani conoscono. Nella tarda primavera del 1632 la sacra icona, che si trovava in un piccolo oratorio contiguo alla chiesa, fu vista sudare e lacrimare infinite volte. Il quadro prodigioso, posto oggi in chiesa sopra l'altare del santo, è opera del veronese Giambattista Pellizzari che l'aveva copiato da un precedente ritratto, di mano ignota, che si trova nella sacrestia di San Tomaso. Dell'evento si occupò, all'epoca, un famoso erudito del Seicento, il monsignore padovano Giacomo Filippo Tomasini che nel '54 pubblicò la *Relazione del sudore che mirabilmente per molti giorni mandò fuori l'immagine di s. Filippo Nerio in Padova l'anno MDCXXXII*. Il testo del Tomasini ebbe larga fortuna. Fu più volte ristampato dai tipografi padovani e successivamente tradotto in latino dai padri bollandisti che inserirono la cronaca nella solenne raccolta degli *Acta sanctorum*.

La terza parte del volume è dedicata alle restanti opere d'arte aventi per soggetto, ancora una volta, la figura di san Filippo Neri. Si tratta di una collezione che include ben nove dipinti tutti eseguiti da quello stesso Giambattista Pellizzari che perciò meriterebbe il titolo di "ritrattista ufficiale" di san Filippo. Altri nomi di artisti, presenti in quest'ultima sezione, sono quelli dei pittori Francesco Maffei, Matteo Ghidoni, Luca Ferrari e Saverio Dalla Rosa. Chiude la preziosa galleria filippina il busto settecentesco del santo collocato sul portale della vicina casa canonica, per il quale si ipotizza l'intervento di Giovanni Bonazza, capostipite della celebre famiglia di scultori.

Paolo Maggiolo

CLAUDIO BELLINATI, IVONE CACCIAVILLANI, ADRIANO CESTRONE, GIANFRANCO NATOLI, MONICA PANETTO, GAETANO THIENE, GIORGIO ZANCHIN

NICOLÒ ANTONIO GIUSTINIANI VESCOVO DI PADOVA
Nel terzo centenario dalla nascita (1712-2012)

Grafica Veneta, Trebaseleghe (Padova) 2012, pp. 255.

Con la pubblicazione del volume *Nicolò Antonio Giustiniani, vescovo di Padova*, Azienda Ospedaliera, Università degli Studi, Comune e Diocesi di Padova hanno voluto far conoscere e ricordare la figura e l'operato di questo illustre uomo di fede e di cultura che, con la realizzazione del nuovo ospedale, ha contribuito in modo determinante a dare a Padova il volto, che ancor oggi presenta, di città della scienza e della medicina d'eccellenza. L'uscita del libro coincide con le celebrazioni per il tricentenario della nascita dell'insigne prelato, avvenuta a Venezia il 21 giugno 1712.

Vescovo della Diocesi di Padova dal 1772 fino

alla morte nel 1796, Nicolò Antonio Giustiniani si adoperò strenuamente per la realizzazione dello storico edificio, oggi detto comunemente "ospedale vecchio", ma noto ufficialmente come "Giustinianeo": una struttura di cura e ricovero in cui tutti, indipendentemente dalle proprie possibilità economiche, potessero ricevere assistenza per ritrovare la salute e lenire le sofferenze del corpo.

La realizzazione del nuovo ospedale, resa necessaria dall'obsolescenza e dalle ristrettezze del vecchio ospedale di S. Francesco, che il provveditore Andrea Memmo era arrivato a definire *orribile a vedersi, più orribile a provarsi da poveri infermi*, rappresentò per il vescovo Giustiniani una vera e propria missione, nella quale, oltre a mettere a disposizione il proprio patrimonio personale – si calcola che abbia sostenuto di tasca propria più di un terzo delle spese necessarie per la costruzione – giunse anche a escogitare una lotteria finalizzata esclusivamente al finanziamento dell'opera. Merito del vescovo fu anche quello di aver stimolato con l'esempio personale sia la generosità di tanti cittadini padovani, ricordati nelle lapidi poste nell'atrio dell'ospedale, sia l'iniziativa dei Rettori civici, tra i quali il provveditore Alvise Contarini che inviò i carcerati come operai addetti alla costruzione e destinò le pene pecuniarie a favore della fabbrica.

Nel promuovere la fondazione del nuovo ospedale, il vescovo si avvalse di una circostanza favorevole, presentatasi subito dopo il suo insediamento a Padova. Con la soppressione della Compagnia di Gesù, decretata da papa Clemente XIV con la bolla del 21 luglio 1773, e la conseguente confisca del fondo e della fabbrica che i Gesuiti occupavano in città, si rese disponibile uno spazio che fu giudicato il più adatto ad accogliere il nuovo nosocomio, per la salubrità del luogo e per la sua vicinanza a un corso d'acqua. Il progetto venne affidato all'abate Domenico Cerato che privilegiò un'impostazione razionale dell'edificio, secondo i principi di funzionalità e decoro propri della cultura illuministica.

Così il 4 marzo 1778 iniziò la demolizione della vecchia struttura, mentre il successivo 20 dicembre Giustiniani pose la prima pietra del nuovo ospedale. Il vecchio vescovo non riuscì però a vedere ultimata la sua opera, morì infatti il 24 novembre 1796, mentre l'ospedale fu aperto due anni dopo, quando anche la Repubblica di Venezia aveva cessato d'esistere, dopo quattro secoli di dominio su Padova.

Delineare la figura di Nicolò Antonio Giustiniani nella sua instancabile opera di fede e carità ha significato anche gettare uno sguardo sull'intera situazione sanitaria a Padova nella seconda metà del Settecento e sul modo di concepire l'attività medica, per rileggere il cammino della medicina padovana attraverso la storia del suo ospedale.

Il volume è composto da sette capitoli, frutto del lavoro compiuto da altrettanti appassionati ricercatori. I primi due capitoli sono dedicati alla vita di Nicolò Antonio Giustiniani, iniziata nel cuore di Venezia e continuata poi nelle numerose esperienze legate al suo ministero pastorale. Nella seconda parte si parla invece dell'ospedale Giustinianeo, della sua costruzione e dei benefattori che hanno contribuito alla sua realizzazione. Negli ultimi tre capitoli si trova il passato, il presente e il futuro della nostra medicina e della Scuola Medica che ha contribuito alla sua affermazione a livello internazionale.

In questo particolare momento storico, in cui si sta delineando il futuro ospedaliero di Padova attraverso la realizzazione di una nuova struttura, è sembrato quanto mai rilevante porre l'accento sul passato, con la speranza di riuscire a trarre dall'esempio di Giustiniani la determinazione necessaria per mantenere alla città il suo prima-

to nella cura dei pazienti e nella ricerca medica.

Padova si trova infatti oggi di fronte a una sfida affascinante che vede nella realizzazione del nuovo complesso ospedaliero la possibilità di mantenere le sue caratteristiche di città ospitale, dove la medicina è al servizio di tutti, e allo stesso tempo di rispondere alle esigenze di cura più moderne e avanzate.

Roberta Lamon

PAOLO LIGUORI
ESERCIZI DI STILE
Cleup, Padova 2012, pp. 90.

Un libro di poesia o un libro di poesie? Il secondo genitivo sembrerebbe più appropriato, trattandosi di una raccolta che percorre ambiti e usi stilistici differenti, come viene enunciato, con tono apparentemente umile, nel titolo. In realtà l'autore, non più giovanissimo, ha voluto riunire a distanza d'anni esercizi di composizione prodotti in tempi e per occasioni diverse, applicando le misure metriche più confacenti ai modelli a cui si voleva riferire. Nella prefazione al libretto egli spiega infatti come è avvenuto questo rapporto, citando alcuni autori del passato, anche più recente, che hanno lasciato un segno nella storia della poesia. Ciò che conta, egli ci dice, è sì la parola, nel suo doppio valore di bellezza e verità (la famosa citazione di Keats è infatti premessa ai suoi versi) , ma anche intesa come ritmo, come musica dell'anima, che ogni poeta rivive dentro di sé e traduce in una determinata forma, come direbbe il De Sanctis. A questo modo di intendere il rapporto tra motivi ispiratori e ritmo interiore si rifanno gli esempi o, meglio, gli "esercizi" di Paolo Liguori, che spaziano dal verso libero al sonetto, dall'idillio ai ritmi tirtaici, dai *jeux de mots* dei francesi agli schemi *haiku* e *tanka* della poesia giapponese. Tutto questo potrebbe veramente sembrare soltanto un esercizio. Ma, a leggere i testi, ci si accorge che c'è molto di più, che dietro il poliedrico impegno formale si nasconde il proposito di comunicare la propria verità, di cercare uno spazio proprio per la bellezza. La" ricerca di stile" vuol farsi insomma "ricerca di vita".

Giorgio Ronconi

Musica

VENETO FESTIVAL 2012 A PADOVA con i Solisti Veneti e Claudio Scimone

Venerdì 18 maggio ha avuto luogo nella Chiesa degli Eremitani la prima tappa padovana del Veneto Festival 2012, con interpreti i Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone. Ventidue appuntamenti che toccheranno, oltre Padova, diciotto sedi, non solo venete.

Per l'esordio patavino Scimone ha messo in programma una rarità: la prima esecuzione italiana della *Missa Sanctae Ceciliae* per soli coro e orchestra, del musicista brasiliano José Mauricio Nunes Garcia, organista, direttore d'orchestra, compositore e maestro di cappella vissuto a Rio de Janeiro fra il 1767 e il 1830. Talento musicale precoce, Nunes Garcia mostrò di possedere una memoria musicale prodigiosa, che gli consentiva di eseguire al clavicembalo o alla chitarra qualsiasi melodia avesse udito anche una sola volta. Uomo dalla profonda cultura umanistica – studiò in seminario latino, greco, storia, filosofia, retorica e geografia – fu in grado di assimilare egregiamente anche la cultura musicale europea frequentando i musicisti portoghesi che si recavano in Brasile alla corte reale del principe di Portogallo.

La Messa dedicata a Santa Cecilia è considerata il suo massimo capolavoro e rivela la conoscenza del classicismo viennese di Haydn e di Mozart (di quest'ultimo diresse egregiamente nel 1826 la prima esecuzione brasiliana del Requiem), dell'opera italiana e del 'belcanto'.

L'influenza tedesca si può ben individuare nell'eleganza dell'orchestrazione e nell'intensità dei bei momenti corali, come il luminoso *Gloria* che i Solisti Veneti hanno replicato in chiusura di serata. Qui si discoprono appieno la maestria compositiva e l'ispirazione profonda di Nunes Garcia, la cui forza espressiva è resa con grande efficacia dai Solisti Veneti e dal Coro «Lege Artis» di San Pietroburgo diretto da Boris Abalyan.

Si contrappongono ai brani corali le arie solistiche, di chiara impronta teatrale, vicine ai generi di musica profana (un po' come nella *Petite messe solennelle* di Rossini). Le quattro voci sole sono qui chiamate a gorgheggi e vocalizzi impervi e di grande impegno virtuosistico, che gli interpreti chiamati da Scimone hanno affrontato in modo egregio. Il soprano canadese-tedesco Teresa Sedlmair, di soli ventiquattro anni, vincitrice nel 2011 del Concorso internazionale di canto Renata Tebaldi, ha 'svettato' in un'aria che ricorda la Rosina del *Barbiere di Siviglia* rossiniano e la Regina della notte del *Flauto magico* di Mozart. Il contralto veneziano Sara Mingardo non ha in questa partitura un'aria solistica che le dia l'occasione di utilizzare al meglio la sua voce calda ed espressiva, mentre il tenore Aldo Caputo e il baritono Federico Longhi sono chiamati ad eseguire lunghe e faticose frasi musicali in una 'tessitura' vocale molto acuta per i rispettivi registri. Il pubblico, accorso numerosissimo, ha apprezzato molto la singolare proposta, realizzata con il patrocinio dell'Ambasciata del Brasile e con il sostegno di Friuladria, e ha tributato agli esecutori applausi entusiastici e calorosissimi.

Vitale Fano

LA MUSICA FA SCUOLA: IL BARBARIGO ALL'OPERA

Collegio vescovile Barbarigo, gennaio-maggio 2012.

"La musica fa scuola". Questo, e non solo questo, il progetto di carattere culturale promosso dall'International Inner Wheel Club Padova. L'iniziativa ha avuto lo scopo di promuovere la diffusione e la conoscenza del bel canto e della musica lirica fra i giovani attraverso un vero e proprio laboratorio di canto affiancato da una serie di lezioni-concerto realizzate in ambito scolastico. Il laboratorio, effettuato presso il liceo musicale " C. Marchesi" di Padova, ha coinvolto una dozzina di allievi sotto la guida della cantante lirica Alessandra Borin che è riuscita ad individuare, in alcuni di loro, capacità e potenzialità vocali che andrebbero opportunamente incoraggiate. Il corso si è concluso con un soddisfacente quanto applaudito saggio finale che ha premiato la professionalità dell'insegnante, l'impegno degli allievi e la partecipazione della scuola. L'altra parte del progetto, costituita dalle lezioni-concerto, è stata attuata con la collaborazione dell'Istituto Barbarigo. La forte vocazione musicale del Collegio ha massimanente favorito l'iniziativa dell'Inner Wheel. Ricordiamo infatti che all'interno dell'Istituto, grazie all'apporto fondamentale di don Floriano Riondato, la musica riveste un ruolo di primissimo piano ed è oltretutto attiva la più grande scuola d'arpe italiana, l'Ensemble Floriana diretta dalla prof Maria Chiara Bassi.

Le lezioni-concerto del corso *"La musica fa scuola: il Barbarigo all'opera"*, destinate agli studenti, erano aperte anche ad un pubblico più vasto. Accurata e sapiente la direzione artistica di Giulia Vazzoler, giovane e valente pianista di Treviso che si è anche esibita in quattro degli incontri previsti. Assolutamente interessante l'alternarsi sulla scena di musicisti e di cantanti liriche di notevole bravura. Indovinata infine la formula della lezione-concerto, perché questa, collegando le conversazioni ai brani musicali a cui si riferivano, ha contribuito ad avvicinare e a coinvolgere i più, in particolare i giovani, al mondo della lirica. In special modo, l'esecuzione di ogni brano in programma, preceduta da un rapido ma esauriente approfondimento storico-culturale, ha consentito di comprendere la struttura musicale e i motivi ispiratori dell'opera prescelta.

Il percorso musicale, che ha visto una partecipazione di alunni, di docenti e spettatori, anche esterni, appassionati e competenti, ha individuato ed evidenziato momenti fondamentali e significativi della musica lirica italiana e internazionale. Il primo degli incontri, di carattere introduttivo, ha presentato arie di Carissimi, Scarlatti, Mozart, Rossini e Puccini. L'incontro di febbraio ha trattato la lirica barocca. Il terzo appuntamento è stato dedicato a Mozart e al teatro classico, mentre il quarto ha presentato il melodramma dell'ottocento fino a Verdi e Puccini. L'incontro conclusivo ha avuto come periodo di riferimento il '900 con musiche di Tchaikovsky, Rachmaninov e Rimsky-Korsakov. Insomma, il *service* dell'Inner Wheel di Padova a favore delle scuole, grazie al riscontro positivo ottenuto oltre ogni aspettativa, ha pienamente raggiunto l'obiettivo per il quale era stato ideato.

Nadia Sassano

CONCORSO INTERNAZIONALE PIANISTICO "FAUSTO ZADRA"
Proiezione del documentario

Montegrotto Terme, Palazzo del Turismo, 2 giugno 2012.

Il Concorso pianistico "Fausto Zadra", promosso dal Club Amici della Musica di Abano Terme (CLAMAT) e dal Rotary Club Abano-Montegrotto, ha avuto un séguito piacevole e interessante con la proiezione di un documentario nel corso di una serata indetta dall'Associazione Euganea Terme e Benessere (ATEB).

Il prof. Achille Gallo, organizzatore ed anima del Concorso, ed il prof. Giovanni Ponchio intervenuto a nome dell'ATEB, hanno ricordato ai presenti la storia di tale manifestazione e gli ottimi risultati da essa conseguiti negli anni. È stato quindi proiettato un documentario realizzato nell'autunno 2011 da Adriana Riondato: un film che, oltre a tracciare il profilo del grande pianista e didatta Fausto Zadra, ha mostrato alcune fasi salienti di quest'ultima edizione del Concorso che è stata caratterizzata da un largo successo di critica e di pubblico.

Si è successivamente parlato della vincitrice, quell'Alessandra Giunti a cui è andata in premio la pubblicazione di un CD con una nota casa editrice musicale, la Velut Luna. È stato anche sottolineato come il premio al vincitore sia una grande opportunità di promozione anche a livello internazionale: cosa non facile per artisti ancora giovani. E tutto ciò è stato reso possibile grazie al concreto apporto del Rotary Club Abano-Montegrotto.

Nel corso del 2012, per iniziativa di ATEB e di CLAMAT, sono pure annunciate altre serate di musica che vedranno esibirsi, oltre alla pianista vincitrice, alcuni dei finalisti apparsi in gara lo scorso anno. Il Premio Zadra, oltre a sostenere l'obiettivo del Concorso internazionale, ha dunque aperto un nuovo scenario di iniziative che contribuirà a rendere sempre più valido e più ricco il grado di offerta culturale del territorio euganeo.

Giuseppe Ferraris De Gaspare

Incontri

PREMIAZIONE DEL CONCORSO FEDERICO VISCIDI

Sala Rossini, Stabilimento Pedrocchi, 19 aprile 2012.

Per la serata conclusiva della sua ventiquattresima edizione il Concorso intitolato a Federico Viscidi (1915-1987), fervido educatore e appassionato studioso dell'antichità classica, è tornato ad animare le magnifiche stanze del Caffè Pedrocchi che già più volte, negli anni passati, avevano ospitato la manifestazione. Promotore e sommo artefice di tale Concorso è stato, come sempre, Giuliano Pisani, che aveva organizzato e presieduto, nella mattinata di domenica 18 marzo al Liceo Tito Livio, le due prove di traduzione dal greco e dal latino previste dal regolamento.

Un gruppetto selezionato di studenti, iscritti all'ultimo anno di corso dei licei classici e scientifici di Padova e provincia, aveva dato luogo in quella sede ad una gara letteraria che li aveva visti impegnati nell'esercizio di traduzione e di commento di un particolare brano della tradizione classica caratterizzato da un adeguato livello di difficoltà. Dall'esame degli elaborati, affidato a una commissione composta dai professori Filippo Franciosi, Rita Spadavecchia, Silvia Campana e Antonella Ventrone, sono risultati vincitori Giulia Zabarella del Liceo "Tito Livio" (prova dal greco) e Stefano Gallinaro del Liceo "Ippolito Nievo" (prova dal latino).

La cerimonia di premiazione dei due primi classificati è stata preceduta, il 19 aprile al Pedrocchi, da un recital condotto da Filippo Crispo sul tema *Vivere per la poesia,* dedicato a due insigni figure delle lettere italiane: Giovanni Pascoli (1855-1912) e Enzo Mandruzzato (1924-2012).

Paolo Maggiolo

UNIVERSITÀ POPOLARE DI PADOVA
Attività programmate per l'Anno Accademico 2012-2013

Concerti

I tradizionali concerti di musica da camera saranno tenuti nel salone di rappresentanza del Circolo Unificato dell'Esercito di Padova (Palazzo Zacco in Prato della Valle n. 82) con inizio alle ore 17.00 nelle date seguenti (previa conferma della Direzione del C.U.E.):

- martedì 16 ottobre 2012: *concerto inaugurale dell'anno accademico 2012-2013*;
- martedì 18 dicembre 2012: *concerto degli auguri natalizi*;
- martedì 28 maggio 2013: *concerto di chiusura dell'anno accademico.*

I concerti sono svolti sotto la direzione del Maestro Luca Paccagnella.

Corsi

- *Collezionisti e collezioni* (Pier Luigi Fantelli);
- *Il piacere di leggere* (D. Valentini);
- *Segreti per un invecchiamento di successo* (E. Frizzarin;
- *Cultura musicale* (L. Paccagnella);
- *Dante Alighieri e i Canti che non possiamo conoscere* (E. Mazzucato);
- *Cicerone: un'avvocato in carriera. Le Verrine* (E. Mazzucato);
- *Luca: il Vangelo della misericordia* (R. Zanoni);
- *L'hamman: dai balnea romani alle sbluzioni ottomane* (A.R. Lisella);
- *Donne famose del mito e della storia (2ª parte)* (M. Franceschi).

Viaggi

Sono in programma per il prossimo anno accademico i seguenti viaggi:

- *Tolosa, Bordeaux e il Perigord* (2-7 ottobre 2012);
- *Londra* (metà novembre 2012);
- *Roma imperiale* (11-14 marzo 2013);
- *Andalusia* (aprile 2013);
- *Uzbekistan* (maggio 2013);
- *Irlanda del nord, isole Aran* (giugno 2013);
- *Cammino di Santiago da Compostela* (ottobre 2013);
- *New York* (novembre 2013).

"LA SPECOLA": INIZIATIVE CULTURALI DEL 2012

Il gruppo "La Specola" del C.T.G. (Centro Turistico Giovanile), associazione culturale presente a Padova dal 1982, opera per diffondere e approfondire la conoscenza della città e del suo territorio, con particolare attenzione per le giovani generazioni, perché possano apprezzare la bellezza della propria terra e la sua ricchezza culturale e artistica. Per attuare questo si avvale dei suoi animatori culturali e ambientali (ACA), che mettono a disposizione la loro preparazione in ambito storico e artistico con lezioni, visite nel territorio e altre iniziative, tra cui quelle svolte in collaborazione con il comune di Padova, con altri comuni della Provincia, e con la Sezione Didattica dei Musei Civici.

Negli ultimi anni il gruppo ha ulteriormente ampliato la sfera della sua attività: in collaborazione con la diocesi di Padova organizza corsi di formazione di volontari, spesso collaboratori parrocchiali o iscritti ad associazioni di promozione artistica e culturale, che vogliano approfondire o aggiornarsi nella conoscenza dei beni culturali ecclesiastici e che intendano impegnarsi nell'apertura e nella custodia di chiese della diocesi,

altrimenti poco conosciute perché chiuse al pubblico per l'impossibilità di garantire un servizio di apertura e di tutela. Il corso "Chiese e oratori aperti", giunto quest'anno alla III edizione, si è svolto dal 20 marzo al 19 maggio. Le lezioni sulla ricchezza dei beni ecclesiastici della diocesi di Padova, sulla loro conservazione e sicurezza sono state via via accompagnate da visite didattiche a chiese e oratori particolarmente significativi, ad esempio, la chiesa di S. Gaetano, l'oratorio del Redentore, la Scuola della Carità.

Altra iniziativa particolarmente significativa promossa annualmente è il corso "Conosci la tua città", ormai giunto alla 28ª edizione, che tratta tematiche attinenti alla storia civile, culturale, artistica e religiosa di Padova. Docenti universitari e personalità che ricoprono importanti ruoli nel campo della cultura vi intervengono come oratori.

Per il 2012 è stato scelto come argomento "La cappella degli Scrovegni: un tesoro padovano".

Il corso, tenutosi nella Sala Anziani del palazzo comunale di Padova, è iniziato il 26 gennaio con la presentazione degli argomenti, la proiezione di due filmati d'arte di Luciano Emmer, ed è proseguito con nove conferenze di grande successo. Gli oratori sono stati: Silvana Collodo *(La famiglia Scrovegni nella società padovana tra il '200 e '300)*, Elda Martellozzo Forin (*Rinaldo Scrovegni fu un usuraio? La parola all'archivio!),* Anna Maria Spiazzi (*La lunga storia della Cappella, le vicende conservative, il recente restauro),* Antonio Lovato (*La festa dell'Annunciazione: processione, dramma liturgico e devozione popolare tra il '200 e il '300*), Davide Banzato (*Aspetti innovativi della pittura di Giotto nel ciclo pittorico giottesco),* Francesca Marcellan (*Le figurazioni allegoriche nella Cappella degli Scrovegni: Vizi, Virtù e altre allegorie),* Giuliano Pisani (*La storia della salvezza e le nuove interpretazioni all'interno del ciclo giottesco),* Giovanna Valenzano (*Iconografia del Giudizio universale)* e Giovanna Baldissin Molli (*Manufatti di uso liturgico presenti in Cappella e manufatti dipinti nel ciclo giottesco).*

Una visita alla Cappella degli Scrovegni, cui hanno partecipato 150 iscritti, e una gita ad Assisi, alla fine del corso, hanno consentito di ammirare ancora la magnificenza dell'arte di Giotto.

A ottobre, dopo la pausa estiva, l'attività culturale del gruppo "La Specola" riprenderà con iniziative di vario tipo e con incontri a livello locale e provinciale, tra cui il consueto mini corso autunnale di lezioni. Quest'anno avrà per tema "*La Serenissima a Padova"* e consisterà in tre conferenze: *L'Orto Botanico* (prof. Luigino Curti), *La peste a Padova* (Elisa Fugaro), *L'ambiente letterario nel '700 padovano e i giornali* (Antonia Dalla Costa).

È già stato preparato il 29° corso "Conosci la tua città".

Si svolgerà dal 31 gennaio 2013 all'11 aprile con incontri che si terranno nella Sala Anziani, il giovedì alle ore 17,15. Il tema, "Dopo Giotto: gli altri tesori del Trecento padovano", si può considerare la prosecuzione ideale di quello del corso precedente con approfondimenti sulla importanza della lezione di Giotto e sulla sua influenza nelle manifestazioni artistiche dell'epoca a lui successiva. Oggetto delle conferenze saranno: *Chiesa e Società nella Padova del Trecento* (Antonio Rigon); *Le cappelle funerarie a Padova* (Piera Ferraro); *La lezione di Giotto e i Riminesi a Padova (*Alessandro Volpe); *Guariento di Arpo* (Davide Banzato); *Giusto de' Menabuoi al Battistero e al Santo* (Anna Maria Spiazzi); *Altichiero da Zevio e Jacopo Avanzo* (Luca Baggio); *Jacopo da Verona e altri frescanti giotteschi a Padova* (Giovanna Mori); *L'influenza di Giotto nella miniatura* (Giordana Mariani Canova); *L'influenza di Giotto nelle arti applicate* (Giovanna Baldissin Molli).

A conclusione del corso, a cura degli animatori culturali e ambientali della "Specola", si effettueranno le visite alla chiesa degli Eremitani, alla basilica del Santo e alla cappella di S. Michele, e le gite a Venezia e a Verona, che potranno diventare momenti di piacevole aggregazione e occasione di ulteriori approfondimenti sulla conoscenza dei pittori Guariento, Altichiero da Zevio e di altri giotteschi che lasciarono nel nostro territorio testimonianza della loro grandezza.

Marilena Xausa

Mostre

L'ARTE ITALIANA DEL NOVECENTO A PALAZZO DELLA RAGIONE.

Si chiude in questi giorni l'esposizione "*De Chirico, Fontana e i grandi maestri del '900 - Un secolo tra realtà e immaginario*" allestita nello splendido Salone del Palazzo della Ragione di Padova e realizzata grazie ad una proficua collaborazione tra la Pubblica Amministrazione e l'agenzia Gruppo Icat di Padova.

Le opere esposte in mostra fanno parte della Collezione Simonetti-Mazzolini di Piacenza, recentemente confluita nelle raccolte della diocesi di Piacenza-Bobbio, la cui storia vede i propri albori nel secondo dopoguerra del secolo scorso.

All'epoca Giovanni Battista Ettore Simonetti e la sorella Fede, entrambi medici milanesi, si avvicinano all'ambiente artistico cittadino, supportati dalle indicazioni dell'amica Domenica Rosa Mazzolini, infermiera di origine piacentina e appassionata d'arte.

Il contatto con alcune tra le più prestigiose gallerie di Milano, tra cui la Galleria delle Ore, la Galleria Pater e la Galleria del Naviglio, favorisce i due medici nella conoscenza, e successiva frequentazione, di alcuni tra i più importanti artisti dell'epoca tra i quali Massimo Campigli, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Amilcare Rambelli, Giò Pomodoro, Ottone Rosai e Fiorenzo Tomea.

Di lì alla nascita della collezione il passo è breve e nel giro di pochi decenni i due medici danno vita ad una raccolta d'arte cospicua, che si avvale di un gran numero di opere di pittura, scultura e grafica dei maggiori protagonisti della contemporaneità italiana.

I nomi presenti – Giorgio De Chirico, Mario Sironi, Filippo De Pisis, Enrico Bay, Agostino Bonalumi, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Achille Funi, Lucio Fontana, Piero Marussig, Emilio Scanavino e molti altri ancora – sono infatti tra quelli che hanno delineato l'identità nazionale in ambito visivo nel corso del secolo scorso e si motivano in rappresentanza, se pur parziale, di una molteplicità di linguaggio diversificata mediante momenti di tradizione e sperimentazione, vicendevoli o complementari tra loro.

Uno spiacevole episodio di furto, risalente alla fine degli anni settanta, priva purtroppo la collezione di alcuni tra i suoi pezzi più significativi: vengono infatti rubate diverse opere di Filippo De Pisis, Lucio Fontana e Mario Sironi, ma l'episodio, fortunatamente, non compromette il carattere di sistematicità che la raccolta, nella sua eterogeneità linguistica, possiede.

A metà anni novanta, in seguito alla morte di Ettore e Fede, la collezione confluisce nella raccolta personale di Domenica Rosa Mazzolini e, più recentemente, all'interno del patrimonio della comunità ecclesiale di Piacenza-Bobbio.

L'esposizione allestita a Palazzo della Ragione di Padova, che vede per la prima volta in Veneto la presenza della collezione piacentina, propone una selezione di un centinaio di opere circa delle quasi novecento originarie, vagliate dal curatore Lorenzo Respi secondo un criterio qualificativo fondato sulla doppia dimensione *realtà-immaginario*.

Le opere esibite rimandano infatti alle due prospettive filosofiche al fine di delineare, pur senza intenti di ordine totalitario, processi creativi emblematici, tangenze e contraddizioni rintracciabili all'interno della storia dell'arte italiana del secolo scorso.

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

PORTA SAN GIOVANNI

Progetto porta aperta 2012
9 giugno-2 agosto

Tele su tela - Patchwork di Giorgia Marcato e altre socie di Passione Patchwork: 9-21 giugno

Artefatti&immaginazioni
Design di Virgilio Barison: 23 giugno-5 luglio

Arte dentro - Dipinti di M. Pia Camporese: 7-19 luglio

La forza della natura - Dipinti di Antonia Vittadello: 21 luglio-2 agosto

GALLERIA LARINASCENTE Piazza Garibaldi

Città di Padova
Presenze dell'arte contemporanea nel triveneto
16 giugno – 25 agosto

Artcibò con l'arte si mangia
15 settembre – 13 ottobre 2012

CENTRO CULTURALE ALTINATE Via Altinate, 71

Metamorfosi negate
Progetti non realizzati per Padova di Giuseppe Jappelli
29 giugno-5 agosto

XIV Biennale Arte della Saccisica
6 luglio-5 agosto

Lo sport nell'arte attraverso lo sguardo delle donne
7 luglio – 5 agosto

Luigi Ferro - La luce di Padova
6-30 settembre

GALLERIA CAVOUR Piazza Cavour

Luciano Bonello - *L'infinito paesaggio*
30 giugno-29 luglio

PALAZZO ZUCKERMANN Corso Garibaldi, 33

Flangini & Minnelli. Il cinema dipinto
6 luglio - 25 agosto

GALLERIA SAMONÀ Via Roma

Franco Trevisan
20 luglio-26 agosto

EX MACELLO Via Cornaro, 1/b

Viaggio - dentro-fuori-attraverso
28 luglio - 26 agosto

Paolo del Giudice
7 settembre - 7 ottobre

GALLERIA SOTTOPASSO DELLA STUA Largo Europa

Liquidi mondi
14 settembre-14 ottobre 2012

PORTE E BASTIONI DI PADOVA

Passaggi artistici - *Il contemporaneo nei luoghi storici*
22 settembre – 14 ottobre 2012

PORTA PORTELLO
Appunti di viaggio e-vento - *Progetto di sostenibilità estetica urbana di: Alessio Brugnoli, Donatella Edini*
Inaugurazione 27 settembre, ore 18.30

PORTA SAVONAROLA
Viaggi - a cura dell'Associazione "A&T design"
Inaugurazione 22 settembre, ore 18.00

Lunedì 24 settembre ore 16: "Segni"
Installazione-laboratorio di ceramica raku. Realizzata da Giovanni Omodeo, Viviana Zorzato, Ibrahim Al Khalil.

Giovedì 27 settembre alle ore 21:
Presentazione del libro Nel Cammino di Santiago, la bestia e il mistero della madre, di Giannino Scanferla.

Venerdì 5 ottobre alle ore 16:
Laboratorio di scultura "Viaggio nel tempo" Dimostrazione pratica per la realizzazione di semplici opere in legno.

Venerdì 5 ottobre alle ore 21:
"Mito, storia, attualità nella poesia di Alessandro Cabianca".

BASTIONE ALICORNO
Sabato 22 settembre ore 21
"In Viaggio con Garcia Lorca" - Tra Poesia e Flamenco, con la compagnia di Flamenco DUENDARTE e il Teatro Laterale

Mercoledì 26 settembre alle ore 20.30
"La media commedia", spettacolo teatrale degli alunni della scuola media Copernico del Quinto Istituto Comprensivo di Padova, opera liberamente ispirata alla Divina Commedia di Dante Alighieri.

Significative, a tal proposito, le osservazioni di Respi riportate nel catalogo della mostra, in cui il curatore chiarisce il significato intrinseco alla dicotomia presente tra "rappresentazione realistica" e "interpretazione soggettiva", da non intendersi in termini di antagonismo tra espressioni in attrito tra loro, quanto piuttosto identificabile come una sorta di *pulsione evidentemente sottotraccia che investe la definizione stessa del "fare arte"*, essendo *la dicotomia tra realtà e immaginario superata implicitamente, perché l'artista rielaborando interiormente il vissuto e riproponendolo per mezzo di una tecnica e di uno stile personali, rimane sempre e comunque legato ad un mondo tangibile e sensibile. I due modelli complementari possono addirittura convivere e combinarsi all'interno della medesima opera d'arte.*

Di fatto il ventesimo secolo, definito dallo storico britannico Eric J. Hobsbawm "secolo breve" – si legga in catalogo un interessante approfondimento storico di Cristina Chinello – vede, a livello internazionale, momenti di grandi accelerazioni economiche e sociali, in seno alle quali si modificano velocemente le condizioni e le aspettative di vita della collettività.

Sul piano dell'arte, e nello specifico in ambito italiano, intervengono gli stessi moti di acceleramento e stasi, lungo un percorso che vede coesistere linguaggi più energicamente progressisti accanto ad espressioni che ratificano le forme "più chiare" della tradizione.

Sono decenni irripetibili, qualificati dalla presenza di individualità prorompenti e dalla formazione di numerosi movimenti artistici – tra i più influenti si ricordano: Novecento, Corrente, Fronte Nuovo delle Arti, Scuola romana, Forma 1, Spazialismo e Movimento Arte Concreta – spesso collegati tra loro da corrispondenze e complementarietà sommesse, sulle quali primeggiano, per l'appunto, i due versanti del "reale" e dell'"immaginario".

Sorretta da questa consapevolezza, la mostra di Palazzo della Ragione offre una visione che si dirama lungo l'intero asse cronologico del secolo scorso, con un'attenzione particolare rivolta alle esperienze artistiche che vanno dagli anni Cinquanta ai Novanta del novecento, ciò nondimeno rivolta alla lezione dei grandi maestri e dei rinnovatori più significativi, come testimoniano le opere di Giorgio De Chirico, Lucio Fontana, Mario Sironi, Massimo Campigli, Filippo De Pisis, Piero Manzoni e Giò Pomodoro.

Elisabetta Vanzelli

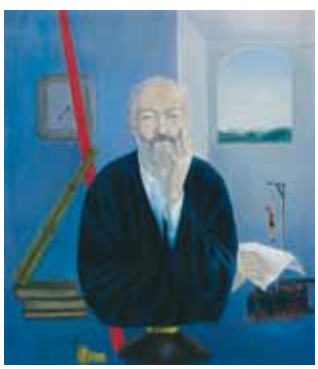
PAOLO ZATTI
Desiderio di pittura
Scuderie di Palazzo Moroni

A leggere il curriculum vitae di Paolo Zatti (Padova, 1943), ci si fa l'idea di uno spirito *calvinista*, imbrigliato in un intenso impegno civile che si snoda tra docenza universitaria, pubblicazioni e partecipazioni a dibattiti. In sostanza rimane occultata quella parte della sua personalità ironica, autocritica e, per certi versi, estatica, che si evidenzia nella sua pittura.

Desiderio di Pittura, la prima esposizione della sua produzione artistica tenutasi nel mese di giugno, è un piacevole, quanto sagace, inoltrarsi nella pittura *come espressione*. Nessun intento di professionismo; la volontà è, invece, quella di parlare degli affetti, dell'onirico e dello scherzo, della contemplazione e del paesaggio cittadino.

La condizione sostanzialmente *privata* è trasmutata in linguaggio *pubblico*, anche ad effetto dei soggetti rappresentati: almeno per la serie dei *ritratti*, noti giuristi, ricollocati all'interno di scene classiciste. L'*aura* della storia dell'arte determina una certa *rispettabilità* della rappresentazione, anche quando l'autore, ironicamente, raffigura Gianni Iudica, nei panni di Carlo Gesualdo, inginocchiato al suo fianco, ritratto con i caratteri di San Carlo Borromeo che intercede per il perdono del primo, usando a scena il dipinto della "Pala del Perdono" di Giovanni Balducci.

Le tecniche rappresentative usate si snodano utilizzando la molteplicità dei linguaggi pittorici dall'Umanesimo ai giorni nostri, in una sorta di moderno *Manierismo*, a volte con analisi acute della spazialità e del colore delle opere dei grandi autori della pittura. Opere ricostruite in figurazioni che ne amplificano un dettaglio, oppure ne decontestualizzano un altro, o, ancora, ne deformano la composizione. Come nelle *Spoglie del dolore*, dove Zatti riprende la *Deposizione* di Rosso Fiorentino. In tale dipinto l'autore usa il dettaglio della veste della Maddalena, svuotata del corpo della stessa, che si contrappone alla verticale del palo della croce di Cristo. Il palo, privo del corpo di Cristo, si proietta in alzato *senza limite*: dove Rosso Fiorentino compone una scena schiacciata senza centro, Zatti pone il centro compositivo fuori dal quadro.



Dobbiamo quindi concludere che per il Nostro il *Desiderio di Pittura* sia sustruzione del *suo* essere; sistema ordinato sul quale poggiare l'indagine del reale, dello spazio e dei sentimenti e non "evasione" al pari, almeno, della sua professionalità di giurista.

Paolo Pavan

LUCIANO BONELLO
L'infinito paesaggio
Galleria Civica di Palazzo Cavour

Dal 30 giugno al 29 luglio 2012, negli spazi della Galleria Civica di piazza Cavour è ospitata la retrospettiva *L'infinito paesaggio* con opere di Luciano Bonello (Arzergrande 1936 - Padova, 2010), un sarto stilista creatore di moda maschile e di interessanti soluzioni pittoriche. La mostra rappresenta il compimento di un desiderio e di un sogno dell'artista di raccogliere i traguardi del cammino intrapreso nella sua vita, di offrire al pubblico il frutto del suo lavoro dagli anni '80 al 2003, anno in cui iniziò un periodo difficile segnato dalla depressione che lo aveva colpito e alleviata dalla notizia che il Comune di Padova gli aveva dedicato una personale. Sono intervenuti all'inaugurazione amici e critici come Virginia Baradel che lo conosceva dall'esposizione del 1991 alla Galleria La Chiocciola di Sandra Leoni, la giornalista Maria Irma Mariotti, la curatrice della mostra Maria Luisa Biancotto; Giancarlo Murer

era partecipe anche con un video che documenta l'attività dell'artista, la cui proiezione è quindi disponibile alla visione del pubblico. Le loro testimonianze sono presenti nel catalogo insieme a quelle di altri critici e artisti, e dello stesso Bonello. Per l'occasione sono stati anche recitati alcuni suoi versi su un sottofondo musicale.

In mostra sono presenti sei abiti dell'artista e del suo allievo veneziano Franco Puppato a testimonianza della continuità nel presente dell'eredità lasciata dal maestro.

Le oltre quaranta opere sono state disposte in ordine cronologico e definiscono tre fasi principali: da quella più notturna, cupa e tormentata, alla registrazione di immagini di luce e, in fine, al distacco dalla rappresentazione mimetica per proiettarsi nell'astrazione. Un'evoluzione articolata dalla materialità più densa alla luminosità e leggerezza della trascendenza secondo la lettura offertaci dalla curatrice stessa dell'esposizione.

Una mostra che rappresenta dunque un omaggio ad un uomo che ha voluto e scelto di esprimere il proprio essere con il linguaggio dell'arte, considerandola come sublime atto finale della sua più umana esistenza.

Carla Chiara Frigo

CITTÀ DI PADOVA
Presenze dell'arte contemporanea nel Triveneto
Galleria "La Rinascente"
15 giugno - 26 agosto 2012.

La mostra di pittura e scultura, aperta al pubblico nella Galleria d'Arte della Rinascente di Padova dal mese di giugno ad agosto 2012, è stata inaugurata dall'assessore alla Cultura del Comune di Padova, Andrea Colasio, che ha sottolineato come, nello spirito e negli intenti, essa si rifaccia alla Biennale Triveneta di anni addietro, promossa dal compianto maestro Fulvio Pendini assieme ad altri artisti padovani, allo scopo di evidenziare i fermenti di creatività artistica presenti in Padova al momento della manifestazione stessa. Ventidue artisti di tre province – Padova, Treviso, Venezia – in rappresentanza del Veneto tutto con lo scopo di esibire al pubblico i nuovi orientamenti attuativi nei campi della pittura e della scultura degli artisti veneti e in particolar modo dei giovani, ovvero di coloro che aspirano a dare un personale contributo per il raggiungimento di nuovi traguardi nel settore della creatività plastico-figurativa. Lavori, per lo più, di tendenza informale e astratta, effettuati facendo uso di mezzi diversi e adottando tecniche varie, assemblando, non di rado, oggetti curiosi quale supporto ad una concettualità

talora di non facile accezione. Ma lavori anche del tutto nuovi, inediti, nel tentativo di scoprire altri percorsi, di trovare forme di dialogo con l'appassionato d'arte fin qui mai sperimentate e pertanto in grado di incuriosire e di stupire.

Vi è inoltre in questa rassegna, come è stato sottolineato alla inaugurazione dal presidente della "Associazione culturale artistica Città di Padova", Luigi Marotti, una punta di provocazione nell'aspirazione di riportare in vita, in maniera vigorosa

e continuativa, quella che è stata la biennale storica di tanti anni fa, di modo che la città del Santo torni ad essere degna sede e protagonista di una manifestazione che si prefigge come scopo prioritario la crescita e l'affermazione della cultura.

Impresa piuttosto ardita e ambiziosa, che potrà trovare attuazione qualora sussistano almeno due condizioni fondamentali: un serio impegno dapprima da parte degli artisti nel tentativo di rinnovamento e nella garanzia di reale valenza dei lavori che si proporranno di effettuare, quindi la certezza di un aiuto concreto sia delle autorità pubbliche sia di eventuali enti privati, al fine di poter superare i costi di organizzazione che una tale manifestazione, qualora dovesse essere attuata, comporterebbe.

Paolo Tieto

I lettori ci scrivono

COME UN ARTISTA IMMAGINA IL CARCERE

Invio alcune mie riflessioni sul tema: Riuso a "carcere" *dell'ex Seminario di Selvazzano, a seguito del dibattito cittadino del 16 giugno nelle sale comunali.*

Viviamo in una società disciplinare che assegna a ciascuno il suo posto, che controlla ogni mutamento, che aspira ad esercitare la sorveglianza, una società carcere.

Anche l'arte è messa sotto sorveglianza, diventa anche essa una prigione: le grandi opere d'arte vengono custodite, assicurate, alloggiate, circondate da cancellate, diventano forma puramente speculativa nei musei, nelle gallerie d'arte, nelle biblioteche, nelle cineteche, nel mercato dell'arte e nell'industria di oggetti d'arte.

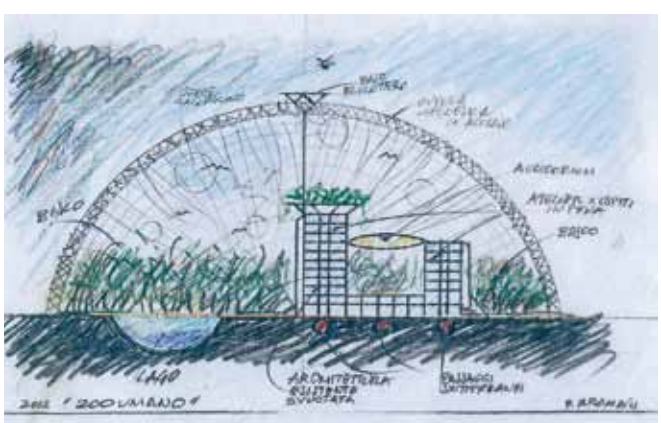
Solo mettendo in pratica le teorie *situazioniste* la società disciplinare si trasformerà in una società comunista (nel senso proprio del termine), sarà una società senza carceri, bisogna immaginare un universo a-carcerario…

La caotica raffinatezza organizzativa della civiltà contemporanea ricorre all'espressione "Giungla di cemento": al contrario la moderna metropoli più che una giungla di cemento è piuttosto uno *Zoo umano*, nella vita associata l'animale umano moderno una "*scimmia vestita*" ha scatenato i suoi impulsi creativi assieme a quelli distruttivi e autodistruttivi.

Lo *Zoo umano*, una gigantesca architettura che protegge e fornisce cibo e bevande, riparo, cure mediche e igieniche, istruzione, riduce i problemi fondamentali della sopravvivenza.

Il sistema carcerario non è mai stato funzionale agli scopi per il quale è stato creato: la rieducazione del condannato, il vero scopo della prigione, è la produzione della delinquenza.

Nell'Arte: le famose carceri del Piranesi dove la punizione è la messa in mostra dei supplizi, uno spettacolo per i visitatori che dall'alto dei ponti e delle arcate possono assistere alle atrocità che sono compiute sui corpi dei condannati, un immane laboratorio di distruzione dei corpi. Così le prigioni piranesiane mi suggeriscono una visione metaforica della restrizione.



Il pubblico potrà vedere gli ospiti in un ambiente personale da loro stessi creato e autogestito in una partecipazione artistica collettiva che vince sul dolore e supera il male fisico. L'architettura esistente viene liberata da tutte le quinte che ne limitano gli spazi, deve rimanere solo la struttura portante in cemento armato e i solai dei piani. La nuova perimetrazione della struttura sarà di vetro trasparente. I vari piani colorati con i colori dell'arcobaleno. Le celle arredate secondo il gusto personale diventano "atelier" ad uso individuale o di gruppo. Il parco-giardino-orto, con la creazione di un lago, piantumazione di alberi ad alto fusto a formare un grande bosco, abitato da animali liberati dai laboratori sperimentali.

Tutta l'area e la parte architettonica viene inglobata da una cupola metallica di acciaio, un'enorme "*voliera*" che di notte diventerà una bolla luminosa che sussurra una musica che ricordi la vita.

Piero Brombin

Spigolature

I BUCHI

La seta bemberg era un filato artificiale; come tessuto veniva usato per le fodere delle giacche o dei cappotti, come filo si usava per le calze delle signore, prima di essere sostituito dal naylon dopo la fine della guerra. Una merceria di un certo nome era il "Disco rosso", all'angolo del gallo, dove calze e calzini si potevano trovare a prezzo conveniente.

Oggi i tempi sono cambiati, è finito il "Disco rosso", è sparita la bemberg e soprattutto sono scomparsi i buchi nelle punte e nei talloni dei calzini e lungo le gambe delle calze. Scomparsi, perché oggi un calzino o una calza appena bucati si buttano. Ma un tempo i buchi si turavano a mano.

Calzini e calzettoni si riparavano in casa, fruendo di un uovo di legno, atto alla bisogna, e che non mancava mai in ogni famiglia. Le calze da donna venivano invece rammendate nelle mercerie che le vendevano; non c'era negozio che non avesse quella macchinetta costituita da un piccolo tubo su cui passava la calza, mentre un ago dotato di uncino "tirava su i punti", cioè riusciva a risanare la calza senza che il rammendo si vedesse.

A dire il vero i buchi esistono ancora, solo che costerebbe più richiuderli che comprare un paio di calze nuove. Ci sono poi anche i buchi nei conti ma per quelli non ci sono macchinette. E poi sembra che non diano fastidio.

Toto La Rosa

LA "VENETA"

Oggi via Morgagni e via Jappelli sembrano un'unica strada divisa da un bel filare di alberi, ma fino agli anni sessanta le due strade erano separate da una vera e propria stazione, quella di S. Sofia, o della "Veneta", come si diceva, che costituiva la fermata principale di tram che arrivavano fino a Fusine, o a Piove di Sacco, o a Bagnoli. Erano vetture con una certa dimensione che del tram vero e proprio avevano poco a che fare, sembravano vagoni ferroviari; e infatti correvano su rotaie non a scartamento ridotto, tant'è che in certi periodi dell'anno passavano anche carri delle ferrovie di stato, magari fino a Cagnola, per portare barbabietole o trasportare zucchero.

Partito da S. Sofia, il tram percorreva via Morgagni, arrivava a Pontecorvo e poi, sempre costeggiando la strada – che allora non preoccupava che fosse stretta, raggiungeva il Bassanello, la Guizza – allora di poche case, Albignasego e via via fino a Bagnoli. Quello per Piove correva invece in via Facciolati, poi attraversava il ponte sullo Scaricatore (che esiste ancora) e da lì andava a Ponte San Nicolò, Legnaro, ecc. Per Fusine non era molto diverso, c'era la Riviera del Brenta e la strada che la costeggiava.

Poi le rotaie dettero fastidio, perchè bisognava far posto alle auto e tutto parve andare per il meglio, salvo accorgersi (cinquant'anni dopo) che le rotaie – almeno in centro – era meglio rimetterle.

Toto La Rosa

1908 BEDESCHI PADOVA

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

REGIONE DEL VENETO

Villa Contarini
FONDAZIONE G.E.GHIRARDI

Con il concorso di

Gruppo Euromobil

29 aprile
30 settembre 2012

Villa Contarini
Piazzola sul Brenta
(Padova)

Mostra
a cura di Michele Beraldo

Aperto tutti i giorni
escluso il mercoledì
dalle ore 10.00 alle ore 18.00.
Ingresso gratuito

Per informazioni e prenotazioni:
www.villacontarini.eu
villacontarini@regione.veneto.it
Tel. 049 8778272/3

Grafiche Antiga spa - Crocetta del Montello (TV)

SAVERIO BARBARO

ESPOSIZIONE ANTOLOGICA | OPERE DAL 1949 AL 2011

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

Camera di Commercio
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

PADVA