

PADOVA

e il suo territorio



VREIS FERRET OPVS FVNDATAQ MOENIA SVRGVNT

ANNO XXII

127

GIUGNO 2007

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

www.garangola.it/padova

3

Editoriale

4

Un ciclo di affreschi sulla fondazione di Padova

Silvia Gullì

9

Un progetto per lo sviluppo della Storia della Medicina a Padova

Alessandro Bruni, Menotti Midrio, Vito Terribile Wiel Marin

131

Il soggiorno di Querini ad Altichiero e la polemica sul "taglio" della Brenta

Franco De Checchi

18

Sindaci e Podestà a Padova dal 1866 ai nostri giorni

Giuliano Lenci

21

La stagione di prosa al Verdi

Giorgio Pullini

26

Edoardo Visentin pilota e scrittore

Oddone Longo

30

Fulvio Pendini: i volti di Padova

Virginia Baradel

33

Antiche tavolette votive nell'oratorio di S. Maria del Zocco ad Arlesega

Valeria Motta

36

Il Ponte della Cagna

Franco Marcuzzi

39

Parole Padovane

a cura di Manlio Cortellazzo

40

Antichi edifici padovani

a cura di Andrea Calore

43

Rubriche

Treviso, 18 aprile ore 13.10. In pieno centro abitato, un incendio di vaste proporzioni scoppia nello stabilimento della De Longhi, azienda leader nel settore elettrodomestici e condizionatori. Sulla città si leva altissima una minacciosa nube nera visibile fino a Venezia e oltre. Le fiamme invadono il magazzino dove era stoccata fra l'altro un'enorme quantità di polistirolo. Gli ultimi focolai d'incendio verranno spenti solo alla fine del giorno seguente. Non si sa se il fumo abbia lasciato ricadere sulla città, fra gli altri veleni, anche la micidiale diossina. Una nuova Seveso? Disinformazione, improvvisazione: la popolazione viene tranquillizzata, pur con la raccomandazione di tener ben chiuse le finestre di casa e di non mandare i figli a scuola. Dopo due mesi, dell'incendio si è persa la memoria: secondo le ferree regole mediatiche, un evento può far notizia solo per pochi giorni (con eccezioni insigne quale Cogne).

Ma perché parlare qui di Treviso, non siamo forse a Padova? Sì, certo – ammesso che nei dintorni della nostra città, con la costellazione diffusa di medie, piccole e piccolissime aziende, non sussistano rischi analoghi. Intanto, Legambiente segnala la presenza, solo entro i confini del comune, di sette aziende potenzialmente pericolose sia per i lavoratori che per i cittadini. Lavorazioni che vanno dall'ossigeno liquido ai derivati del petrolio, ai vapori d'ammoniaca, al metanolo, ai cianuri. Sei gestori su sette ipotizzano probabili scenari d'incendio; sei aziende su sette ritengono possibile il rilascio accidentale di sostanze pericolose. Tre aziende hanno dichiarato la possibilità di eventi di esplosione, con il coinvolgimento di sostanze quali benzina e n-pentano. E si tratta solo del comune; per la provincia non abbiamo dati attendibili. Ma due eventi recentissimi appaiono allarmanti: a Piombino Dese il 29 aprile incendio del capannone della Service Box-imbballaggi (scatole in cartone ondulato): crollo della copertura in amianto, che va a fuoco anch'essa. La Service-Box, di recente ristrutturata, non era dotata di efficienti impianti d'allarme né di pronto intervento. 29 maggio: a Pernumia incendio alla famigerata C&C, in un capannone di 7000 m² in cui erano accumulati gli scarti tossici che l'azienda utilizzava per produrre cemento da costruzione, ora sotto sequestro della Magistratura. Intervento dei VV. FF. con maschere d'ossigeno e tute speciali di protezione da sostanze chimiche. Qua e là per la campagna, incendi in aziende agricole: uno per tutti, quello di un capannone andato a fuoco nel bovolentano, in cui era ammonticchiato gran numero di cassette di plastica destinate alla movimentazione dei prodotti: anche qui, emissione di fumi avvelenati (diossina?), ma per fortuna, "all'aria aperta".

Il quadro è dunque tutt'altro che confortante. Situazioni di per sé a rischio, improvvisa omissione di strumenti di difesa dal fuoco, disinteresse da parte delle autorità che dovrebbero prevenire, e non già intervenire a bubbone esploso. È troppo chiedersi perché nel "bel Paese" tutto questo debba accadere con ritmi così frequenti?

Oddone Longo

UN CICLO DI AFFRESCHI SULLA FONDAZIONE DI PADOVA

SILVIA GULLÌ

*L'impresa di Antenore, eroe troiano fondatore della città,
è narrata in sedici riquadri nell'affresco conservato
nella biblioteca dell'ex convento di S. Maria dei Servi.*

All'incrocio di via Marsala e via Rialto si erge, imponente quasi come una fortezza, un palazzo in mattoni faccia a vista (Fig. 1), unica testimonianza sopravvissuta – insieme alla chiesa che si estende col suo porticato lungo via Roma – dell'antico convento cittadino di S. Maria dei Servi. Il complesso conventuale era compreso fra le odierne vie Marsala e Rialto, il vicolo Servi e via Roma. Esso formava un quadrilatero quasi regolare di vaste dimensioni, il cui primitivo ingresso si trovava all'inizio di vicolo Servi. A seguito dei decreti napoleonici del 1806, il convento venne demanializzato e venduto alla pubblica asta. Passando in mano a privati, il cenobio iniziò ad essere smembrato perdendo, con le sue funzioni, anche la forma originale¹.

Al primo piano dell'edificio, in una sala di quella che oggi è una residenza privata², si conserva un fregio ad affresco che, in sedici riquadri, narra nel suo complesso svolgimento e con abbondanza di particolari la leggendaria vicenda della fondazione di Padova ad opera di Antenore. Ritenuta per molto tempo la sala capitolare del convento³, oggi si è invece propensi a credere che in questo ambiente, situato nell'angolo nord-ovest del cenobio, fosse situata la biblioteca dei religiosi.

Il palazzo si salvò dallo scempio operato in questa zona nel corso degli anni '60 del Novecento, grazie al provvidenziale intervento della Soprintendenza ai Monumenti che impose sull'immobile il vincolo monumentale. Rodolfo Pallucchini era già intervenuto, con una lettera del 9 dicembre 1960 all'architetto Mario Guiotto della Soprintendenza, segnalando i pericoli che minacciavano l'edificio, "di imminente interesse storico e artistico"⁴. Il Guiotto, a seguito di questa lettera, dettò le disposizioni del caso per impedirne la demolizione. Anche il presidente di Italia Nostra, senatore Umberto Zanotti Bianco, si era interessato per evitare l'abbattimento del palazzo.

Sul lato retrostante dell'edificio si apriva una loggia con finestre ad arcate inframmezzate da piccole colonne con capitello semplice, costituito da quattro volute a foglia con una piccola rosa stilizzata al centro. Uno scalone cinquecentesco demolito era collocato al di sotto della loggia, e consentiva verosimilmente l'accesso diretto alla biblioteca. All'interno, le pareti della sala sono percorse da un fregio dipinto ad affresco che si snoda, appena sotto il soffitto, lungo tutti e quattro i lati; il soffitto presenta oggi una copertura a travatura lignea dipinta, mentre all'epoca la copertura era a cassettoni. La sala venne ripristinata dagli attuali proprie-

tari, che curarono anche il restauro del ciclo pittorico affidandolo, nel 1989, a Vanni Tiozzo, la cui opera rese il ciclo nuovamente visibile⁵. Durante il ripristino della sala vennero alla luce degli anelli di ferro infissi nelle pareti, destinati verosimilmente a tenere agganciate le librerie collocate nella parte inferiore della sala, il che conferma l'ipotesi che questa fosse la biblioteca, e non la sala capitolare del convento, come un tempo si riteneva⁶.

Il fregio è costituito, come si è detto, da sedici riquadri, all'interno di ciascuno dei quali è raffigurato un episodio della leggenda di Antenore. Paraste ornate in alto da mascheroni, e al centro da targhe con ovali decorati con sottili figure a monocromo a simulare un cammeo, dividono i vari riquadri. Sotto ad ogni riquadro, un esametro latino, il metro classico dell'epica, descriveva l'episodio soprastante; attualmente l'iscrizione è completamente evanida nei riquadri n. 3 e 6, ed è seriamente lacunosa ai n. 8 e 10; altrove le iscrizioni sono facilmente integrabili. Durante le operazioni di restauro, si è notato che le scene furono dipinte a buon fresco, con un segno tracciato da mano sicura soprattutto nella definizione dei paesaggi e dello sfondo. Si è anche rilevato che le giornate di lavoro cominciarono con l'esecuzione di ciascuna scena, per cui la finitura dell'intonaco si ritma ad ogni composizione, ed è mascherata nella lesena. La cornice con le iscrizioni è stata eseguita a mezzo di stampini⁷.

Il "librettista" della storia di Antenore può forse essere individuato in fra' Girolamo Quaino, all'epoca priore del convento, nato a Padova nel 1524 e ivi morto il 21 gennaio 1582, eruditissimo ed insigne predicatore⁸. Il soggetto, la narrazione della fondazione di una nuova città (Padova in questo caso), e quindi delle sue origini mitiche, non è un tema solitamente presente nelle biblioteche, ma appare adatto piuttosto a cicli decorativi svolti all'interno di palazzi privati. Sicuramente l'autore era al corrente dei cicli decorativi pittorici esistenti all'epoca in altri palazzi della città, il cui modello è da ravvisare nel complesso decorativo della Sala dei Giganti⁹. Il soggetto ha indotto a dubitare che la sala fosse la biblioteca dei religiosi, e non piuttosto una sala di rappresentanza, ma il ritrovamento dei ganci reggi-libreria induce a scartare questa seconda ipotesi.

Un altro spinoso problema è l'attribuzione degli affreschi: non esistono infatti documenti che attestino la paternità dell'opera. Il Grossato in un primo momento attribuì gli affreschi ad un pittore tardo-cinquecentesco prossimo alla maniera del Bissoni¹⁰, ma rivide in



Padova, già convento di S. Maria dei Servi, palazzo sito all'angolo fra Via Marsala e via Rialto, un tempo ospitante al primo piano la biblioteca dei frati Serviti.

seguito tale attribuzione per assegnare il ciclo a Gualtiero, pittore padovano della prima metà del Cinquecento¹¹. Franca Pellegrini ritenne a sua volta che il ciclo potesse attribuirsi ad un pittore dell'ambito padovano, al corrente delle novità della cultura manieristica, con riferimenti alla pittura di Ludovico Pozzoserrato, quando la visuale dei paesaggi si apre in lontananze evanescenti giungendo a dissimulare la linea di separazione fra cielo, acqua e terra. Allo Schiavone rimanderebbe invece il modo di dipingere i personaggi, posti in atteggiamenti alquanto enfatici, e il modo di trattare il rigonfiamento degli avambracci¹². Vincenzo Mancini propone a sua volta di attribuire il ciclo a Gasparo Giona, personalità artistica di punta della scena padovana fra Cinque- e Seicento¹³. Quanto alla datazione, si è propensi a situare il ciclo alla fine del Cinquecento o ai primi anni del Seicento.

Gli affreschi illustrano episodi leggendari del ciclo troiano e preromano, a partire dall'introduzione in Troia del famoso cavallo, con la conseguente distruzione della città e la fuga di Antenore e dei Frigi, che, giunti per mare alle coste venete e risaliti i fiumi, approdano alla terra degli Euganei. Sconfitto il re Veleso e cacciati gli Euganei, Antenore fonda la città di Padova. Le fonti della leggenda vanno cercate in autori greci e romani di età augustea: in Strabone, in Livio che tratta dell'approdo di Antenore nella terra degli Euganei; in Virgilio che narra la navigazione di Antenore oltrepassando le foci del Timavo e la successiva fondazione di Padova. Un altro poeta che narrò le vicende di Antenore è Largo, contemporaneo di Ovidio, che ne fa menzione affermando che oggetto del poema di questi (per noi perduto) fu appunto la migrazione di Antenore dalla Troade all'Italia padana. Si può, inoltre, intuire il contenuto del poema di Largo attraverso un'annotazione di Servio che narra come Antenore, dopo la distruzione di Troia, giunga in Illiria, venga in seguito accolto con ostilità dagli Euganei di re Veleso e, una volta sconfitti questi, fonda la città di Padova¹⁴.

Facciamo seguire la descrizione dei sedici riquadri, riproducendo le relative iscrizioni:

Fig. 1 - *Incendio di Troia*: TROIA RVIT FLAMMIS FATISQ(VE) VRGET IN NOVIS. Sullo sfondo si nota la città in preda alle fiamme, sulla destra il cavallo dal quale sono usciti gli Achei che, in massa, si stanno dirigendo verso le mura di Troia. In primo piano, un gruppo di uomini e soldati, forse i primi fuggitivi troiani. Viene così costituito l'antefatto mitico dell'iter dell'eroe che, al pari di Enea, dovrà compiere un lungo viaggio fino ad arrivare in Italia.

Fig. 2 - *Sacrificio al dio Nettuno*: NAVIGIVM INSTRVITVR SVPERIQ(VE) IN VOTA VOCANTVR. Prima di partire, gli esuli traggono i voti per un viaggio propizio. Antenore appare per la prima volta, vestito all'antica e con un berretto dogale che sormonta una corona¹⁵; accanto a lui la moglie, la sacerdotessa Theanò, che regge fra le mani una statuetta di Pallade. Al seguito, i figli e gli Eneti della Paflagonia, già alleati dei Troiani. Al centro della scena l'ara con il fuoco acceso; sulla destra la flotta è in procinto di partire. Notevole il motivo dell'ara che si allarga verso l'alto, decorata al centro da un festone, motivo diffuso in ambito veneto fin dai tempi di Giorgione¹⁶.

Fig. 3 - *Partenza della flotta* (manca l'iscrizione). Le navi partono per i lidi fenici sotto la protezione di Minerva, che campeggia al centro della scena, sopra una nuvola, con scudo ed elmo dalle forme pienamente classiche. Sulla sinistra una Vittoria alata con gli attributi della corona di alloro e della palma fra le mani. In basso due tritoni, in atto di suonare nella buccina, partecipano alla scena. Sulla destra, le navi hanno iniziato il loro viaggio.

Fig. 4 - *Antenore col seguito giungono alla Focide del Parnaso*: EXCIPIIT HOSPITIO FESSOS PARNASSIA PHOCIS. Le navi troiane, con le prore a forma di delfino rovesciato, disegnano la diagonale della composizione perdendosi in lontananze evanescenti colorate di grigio, azzurro e rosa. In primo piano, sulla destra, Antenore sbarca nella Focide seguito dalla moglie che tiene sempre in mano il palladio. L'episodio è forse collegabile al fatto che Antenore, durante la guerra di Troia, aveva offerto ospitalità ai Greci, che qui lo ricambiano¹⁷.

Fig. 5 - *L'offerta del pugnale da parte del giovane Licaone, figlio di Antenore, nel tempio di Apollo a Delfi*: PVGIO PHOEBE TIBI VETERES SACRATVR AD ARAS. La composizione è divisa in due parti, segnate distintamente da due gruppi di figure: sulla destra è il seguito di Antenore con donne in mezzo ai soldati intente ad osservare la scena dell'offerta, mentre sulla sinistra Antenore è inginocchiato ad osservare l'offerta di Licaone. L'episodio spiega il precedente, con l'arrivo nella Focide, di cui Delfi è il luogo più conosciuto e dove, tradizionalmente, ci si recava per prendere gli auspici.

Fig. 6 - *Giunone scatena una tempesta* (manca l'iscrizione). La dea appare seduta su di una nuvola dalla quale fuoriescono personificazioni dei venti chiamati dalla stessa ad ostacolare il viaggio della flotta¹⁸.

Fig. 7 - *Antenore alle foci del Timavo*: TRAIKERE ALTA NOVI A<E>QVOREI DATVR ORA TIMAVI. Le piccole figure si perdono nel vasto paesaggio, mentre Antenore è raffigurato a cavallo, in primo piano, sulla sinistra.

Fig. 8 *Antenore compie la libagione al dio Nettuno*. Iscrizione parzialmente evanida. Dona profondità alla scena la diagonale delle navi troiane raffigurate con la vela spiegata. In primo piano, al centro, su di un coc-





chio a forma di conchiglia trainato da cavalli marini, sta in piedi Nettuno che impugna il tridente. A destra, sulla prora della nave, Antenore compie la libagione.

Fig. 9 - *I Frigi giungono nella terra degli Euganei*. LITTVS IN EVGAN<EVM> PHRYGV<M> MANVS EMIC<AT> ARDE<N>S. Sulla destra un personaggio in primo piano si accinge a impiantare il primo palo del campo fortificato su indicazione di Antenore, raffigurato a sinistra mentre mostra ad un soldato il luogo del nuovo insediamento.

Fig. 10 - *Antenore vincitore*. Iscrizione pressoché scomparsa. L'eroe è posto in primo piano, a cavallo, al centro della composizione; al suo fianco ci sono due suonatori di buccina. Il paesaggio retrostante si perde in lontananze evanescenti, fino a dissimulare la linea di demarcazione fra cielo e terra.

Fig. 11 - *Scena di battaglia*. DECERNVNT BELLO DVRO SVB MARTE CADENTES. Tutta la composizione è occupata dal groviglio di soldati e cavalli in lotta, con Antenore che spicca al centro della composizione: siamo nel pieno della battaglia fra le due schiere nemiche.

Fig. 12 - *Duello fra i due re*. HIC ODIIS ACTI SVBEVNT BELLA ASPERA REGES. Veleso sulla sinistra, che brandisce una mazza, Antenore sulla destra, che impugna la spada; dietro di loro soldati armati di lance e uomini con fiaccole accese assistono al duello.

Fig. 13 - *Vittoria di Antenore*. ANTENOR VELESI SPOLIIS EXVLTAT OPIMIS. La scena segna la fine del duello: un'aquila è sospesa sopra il capo di Antenore, portando nel becco una corona di alloro e nelle zampe le due palme della vittoria. Veleso sta per cadere dal cavallo, mentre i suoi si volgono in fuga.

Fig. 14 - *Antenore traccia i confini della nuova città*. HIC SOCHS VRBEM VICTOR DESIGNAT ARATRO. In primo piano, la coppia di bovi, l'uno bianco e l'altro nero, che tirano l'aratro a due ruote, retto da Antenore col capo incappucciato. Nello sfondo, in un paesaggio che si perde in lontananza, è visibile ancora l'ara con il fuoco acceso. Sulla destra è rappresentata una divinità fluviale con il capo ornato di pampini e grano, simbolo di fertilità.

Fig. 15 - *Costruzione della città di Padova*. VRBIS FERVET OPVS FVNDATAQ(VE) MOENIA SVRGVNT. In primo piano uomini intenti a sollevare i grandi blocchi di pietre che servono ad innalzare le mura della città, che si ergono sullo sfondo. A destra della composizione Antenore, con il seguito di soldati, assiste alla costruzione.

Fig. 16 - *Antenore in trionfo*. MOENIA SVB <CVRRV> INVEHITVR PATAVINA TRIVMPHO. L'eroe entra in scena sul cocchio trionfale tirato da quattro cavalli e sormontato da un baldachino; accanto a lui la moglie che tiene ancora in mano il palladio. Precedono il cocchio alcuni soldati a cavallo con corone trionfali e un suonatore di buccina. Sullo sfondo, in lontananza, le mura turrite, e un'alta torre civica che svetta - un Patavium "medievale".

Questo dell'ex-convento dei Servi è il ciclo più completo su Antenore e la fondazione di Padova: l'eroe viene peraltro raffigurato anche negli affreschi di Villa Selvatico a Battaglia Terme dove, nel 1650, Luca Ferrari da Reggio, certo ispirandosi agli affreschi da noi descritti, illustrò quattro episodi del ciclo: *La fuga di Antenore da Troia - Licaone, figlio di Antenore, consacra il pugnale ad Apollo in Delfi - La vittoria di*

Antenore su Valesio re degli Illiri e La fondazione di Padova. Infine, nel 1667 Pietro Antonio Torri, all'interno del ciclo di affreschi della Loggia del Consiglio di Padova, eseguiva un'immagine della fondazione di Padova da parte di Antenore²⁰. Naturalmente, Antenore non poteva mancare fra le statue degli uomini illustri che circondano l'Isola Memmia in Prato della Valle: tributo ed omaggio della città al suo leggendario fondatore.

□

1) Per le vicende del convento cfr. S. Gullì, *La chiesa e il convento di Santa Maria dei Servi di Padova*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova (Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica) a. a. 1999-2000, rel. prof. G. Valenzano.

2) Ringrazio gli attuali proprietari della sala per la cortese disponibilità dimostratami nel corso delle mie ricerche.

3) A. Barzon, *La chiesa dei Servi. Cenni storici-artistici e religiosi*, Padova 1926, p. 17.

4) Gullì, *La chiesa e il convento...*, p. 214.

5) La sala versava, infatti, in condizioni deprecabili: era stata adibita dapprima a magazzino, quindi utilizzata come sede di uffici; l'impianto di riscaldamento aveva annerito gli affreschi con una spessa patina superficiale scura, al punto da far pensare ad una perdita degli stessi. Si veda in proposito, L. Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, p. 211.

6) Tradizionalmente l'uso conventuale voleva la sala capitolare collocata dietro la sagrestia, con un'apertura sul chiostro, oppure posta fra la sagrestia e le celle dei frati. La sala, data l'ubicazione, non poteva pertanto essere il capitolo dell'antico cenobio.

7) F. Pellegrini, "La fortuna del mito di Antenore nella cultura figurativa padovana dal Cinquecento all'Ottocento", in *Padova per Antenore. Atti della giornata di studio tenutasi il 14 dicembre 1989, presso il Museo Civico Archeologico agli Eremitani*, a cura di G. Zampieri, Padova 1990, pp. 251-277, in part. p. 257.

8) Sul quadro si vedano: A. Portenari, *Della felicità di Padova*, rist. anast. 1973, p. 461 e F.A. Dal Pino - L. Mulato, "Santa Maria dei Servi di Padova. Storia", in *Padova. La Chiesa di S. Maria dei Servi - Restauro del polittico*, Padova 1996, p. 27, n. 33.

9) Sulla cultura figurativa padovana dell'epoca v. E. Saccomani, "Padova 1540-1570", in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento*, tomo II, Milano 1998, pp. 555-616, e V. Mancini, "Padova 1570-1600", ivi, pp. 617-638. L'autrice ringrazia entrambi gli studiosi per i loro preziosi suggerimenti.

10) M. Checchi, L. Gaudenzi, L. Grossato, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, p. 603.

11) Grossato, *Affreschi del Cinquecento...*, p. 211.

12) Pellegrini, "La fortuna del mito...", pp. 257-258.

13) Mancini, "Padova 1570-1600", p. 633.

14) L. Braccesi, *La leggenda di Antenore. Dalla Troade al Veneto*, Venezia 1997, pp. 108-111.

15) La presenza del corno dogale, ripetuta in tutti i riquadri in cui figura Antenore, non è da intendersi semplicemente come insegna del potere: essa nasconde infatti le persistenti ambizioni padovane di indipendenza dal governo della Serenissima. Il corno, associato alla corona regale, significa che Padova e non Venezia era l'erede di Roma, e poteva contare su di una tradizione mitica assai più antica.

16) Pellegrini, "La fortuna del mito", p. 259.

17) Pellegrini, "La fortuna del mito", p. 261.

18) L'episodio della tempesta non è narrato nel viaggio di Antenore, ma in quello di Enea: secondo il Pellegrini (*art.cit.* p. 261) l'ideatore del programma decorativo si concesse una licenza motivata dalla scelta di creare un parallelismo nelle vicende dei due Eroi.

19) Per questo ciclo decorativo si veda: D. Banzato, "Padova 1600-1650", in *La pittura nel Veneto, il Seicento*, tomo I, Milano 2000, pp. 120-154, in part. pp. 144-145.

20) P.L. Fantelli, "Padova 1650-1700", in *La pittura nel Veneto...*, pp. 155-182, in part. 163.

UN PROGETTO PER LO SVILUPPO DELLA STORIA DELLA MEDICINA A PADOVA

ALESSANDRO BRUNI, MENOTTI MIDRIO,
VITO TERRIBILE WIEL MARIN

Proposta di istituzione di un Centro Interdipartimentale di Storia della Medicina che superi l'attuale crisi di questa disciplina.

Poche Università possono vantare la tradizione storica di quella padovana. Pochissime possono vantare un contributo allo sviluppo della Medicina che dura ininterrottamente da sette secoli, scandito da conquiste memorabili. A Padova, Pietro d'Abano, agli inizi del 1300, pose le basi per l'inizio della medicina sperimentale. Seguirono la fondazione della Scuola di Anatomia, l'inizio degli studi di Fisiologia e poi quelli di Anatomia Patologica, fino ad arrivare ai tempi recenti marcati dal primo trapianto di cuore eseguito in Italia e dalla attività di primo piano dei centri di Medicina e Biologia molecolare. Per valorizzare questa lunga tradizione una cattedra di Storia della Medicina è stata istituita a Padova fin dal 1815 ed affidata a Giuseppe Montesanto (1779-1839). L'insegnamento venne soppresso dopo due anni, ma seguirono due tentativi di ripresa: una prima volta nel 1867 (Bernardino Panizza) ed una seconda nel 1924 (Arturo Castiglioni). L'insegnamento della Storia della Medicina divenne, infine, stabile ed ininterrotto a partire dal 1954 (Loris Premuda).

L'alto contributo dell'Università di Padova alla Storia della Medicina dovrebbe, anche oggi, suscitare un legittimo e diffuso orgoglio nella Scuola medica dell'Ateneo. Coerentemente, ci si attenderebbe un impegno continuo volto a mantenere una posizione di preminenza nella Storia della Medicina, sia in ambito nazionale che internazionale. Sarebbe del tutto naturale, ad esempio, che nella rete Internet ci fossero pagine e pagine che illustrino l'attività di un affermato centro padovano di Storia della Medicina e le iniziative culturali che dovrebbero ruotargli attorno (corsi, conferenze, mostre). Al contrario, Padova sembra preferire il silenzio, o quasi. Ciò non può non generare stupore, soprattutto quando si nota che molte istituzioni, anche se possono vantare una storia più modesta di quella padovana, si impegnano a magnificare la loro attività nel campo della Storia della Medicina. In Italia si distinguono l'Istituto e Museo fiorentino della Storia della Scienza, che ha un'ampia sezione dedicata alla Storia della Medicina, e la Sezione di Storia della Medicina del Dipartimento di Medicina Sperimentale e Patologia dell'Università "la Sapienza" di Roma. Tra le sedi estere si nota l'impegno della Johns Hopkins University, della Yale University, dell'Istituto di Storia della Medicina di Ginevra, di quelli di Heidelberg ed Erlangen-Nürnberg, e di numerose Università del Regno Unito (Cambridge, Durham,

Warwick, Newcastle). Tutte queste istituzioni descrivono sul web anche le loro Biblioteche, sottolineandone il contenuto e l'attività in favore degli utenti. Inoltre, vi sono esposti dettagliatamente i progetti didattici e quelli di ricerca.

Per mancanza di un adeguato numero di docenti, non è stato finora possibile convertire l'Istituto di Storia della Medicina dell'Università in un Dipartimento, come previsto dallo Statuto e dal Regolamento generale dell'Ateneo. Il benemerito Istituto, fondato nel 1956 da Loris Premuda, è stato di recente disattivato, e non esiste più. La Biblioteca Medica Antica V. Pinali, autentico gioiello dell'Università di Padova, che custodisce opere che risalgono fino al quattordicesimo secolo, è passata dall'Istituto di Storia della Medicina alla Presidenza della Facoltà Medico-Chirurgica. Per mancanza di personale specializzato essa è attualmente chiusa. Il concorso, bandito ancora nel 2001 dall'Università di Padova per dare un titolare alla cattedra di Storia della Medicina, non si è ancora concluso per diverse disavventure. Il risultato di tutto questo è che la Storia della Medicina padovana non ha, attualmente, un cattedratico che la possa rilanciare, e non ha una sede che incorpori l'antica Biblioteca che formava la sua principale fonte di studio. La Storia della Medicina a Padova sopravvive solo come incarico d'insegnamento.

La gravità di questa situazione ha giustamente allarmato l'Università e, in generale, gli ambienti culturali cittadini¹. La crisi della Storia della Medicina arriva in un momento delicato perchè, proprio in questi anni, si è pensato di realizzare, nell'area dell'antico Ospedale S. Francesco Grande (Via S. Francesco, Padova), un Museo della Storia della Medicina e della Salute. Il progetto si deve alla lodevole collaborazione dell'Università, del Comune, della Provincia e dell'Azienda Ospedaliera di Padova, che intendono dare alla città una palpabile testimonianza del suo glorioso passato. In questo progetto sarebbe prevista anche l'assegnazione di alcuni locali alla Biblioteca Medica Pinali Antica. Sarebbe, quindi, urgente che la Facoltà Medico-Chirurgica aprisse un dibattito su questa iniziativa, valorizzandola ai fini di ottenere un rilancio della Storia della Medicina, sia sotto il profilo della didattica che della ricerca storica, artistica, biomedica.

Nel meritorio tentativo di avviare una tanto auspicata ripresa, l'attuale Presidenza della Facoltà Medico-

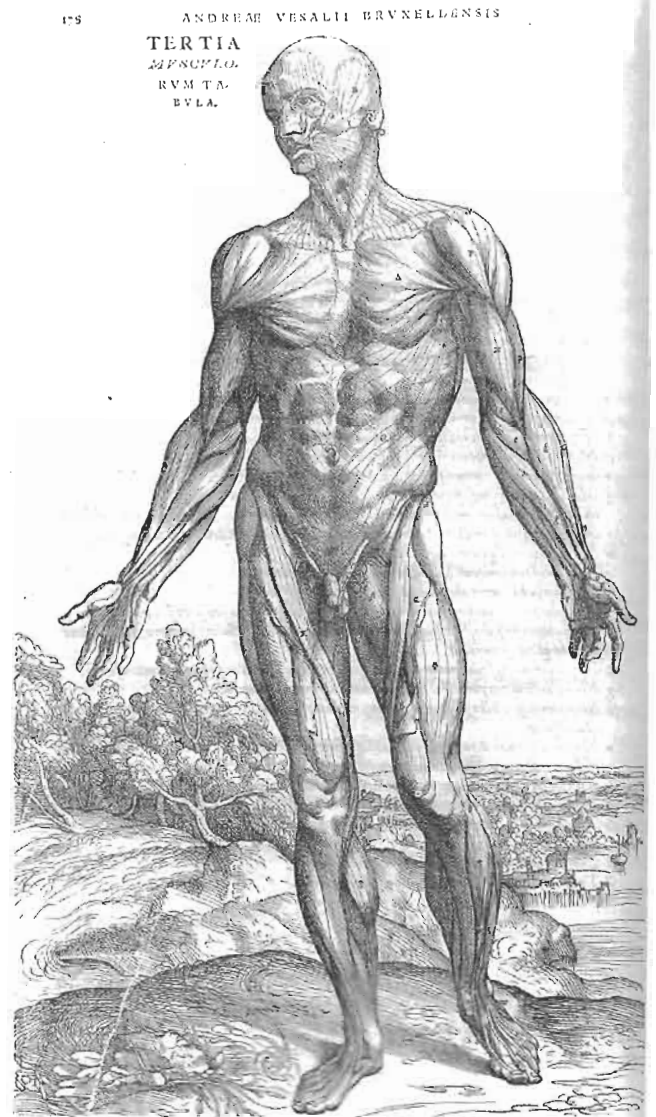


1. Ritratto di Andrea Vesalio. A testimonianza dell'ampiezza degli interessi che ruotano attorno alla Biblioteca Pinali Antica, parlano gli stretti legami che esistono tra le opere custodite nella Biblioteca ed il mondo delle arti figurative (M. Ripa Bonati *L'Anatomia "teatrale" nelle descrizioni e nell'iconografia*, in *Il Teatro Anatomico, Storia e Restauri*, a cura di C. Semenzato, Università degli Studi di Padova, 1994, pp. 55-81). Già nel manoscritto di Squarcialupi da Piombino le figure hanno evidenti legami con quelle disegnate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (cfr. nota 3). Tuttavia, i legami più evidenti si osservano nelle illustrazioni dell'opera di Vesalio "De humani corporis fabrica", Basilea 1543. Il Vesalio, dotato di elevata sensibilità artistica, volle che le immagini della sua opera, oltreché informative, fossero anche delle autentiche opere d'arte. Per ottenere questo si rivolse alla scuola di Tiziano che, molto probabilmente, incaricò un suo allievo, Jan Stephan van Calcar (Giovanni di Calcar, secondo il Vasari), per l'esecuzione di molte delle illustrazioni. Il ritratto di Andrea Vesalio è una delle testimonianze più eloquenti del livello di questa collaborazione.

Chirurgica ha dato l'incarico ad una Commissione di Facoltà di elaborare un piano di rilancio della Storia della Medicina che tenesse in debito conto tutte queste esigenze. La Commissione, al termine dei suoi lavori, ha presentato le sue conclusioni al Consiglio di Facoltà, che le ha approvate. Nel contempo, però, la Commissione - con la pubblicazione del presente articolo - ha ritenuto utile portare il suo progetto a conoscenza di un pubblico più vasto, considerato che il problema della Storia della Medicina riguarda gli interessi ed il prestigio di tutta la città.

Il progetto si basa sulla valorizzazione della Biblioteca Pinali Antica, autentico tesoro e peculiarità della Scuola medica padovana². Questa Biblioteca è nata nel 1875 per volontà di Vincenzo Pinali, che donò l'intero suo patrimonio librario e 100.000 lire dell'epoca all'Università di Padova per la istituzione di una biblioteca per la Facoltà di Medicina e Chirurgia. Nella sezione più antica la biblioteca custodisce circa 5000

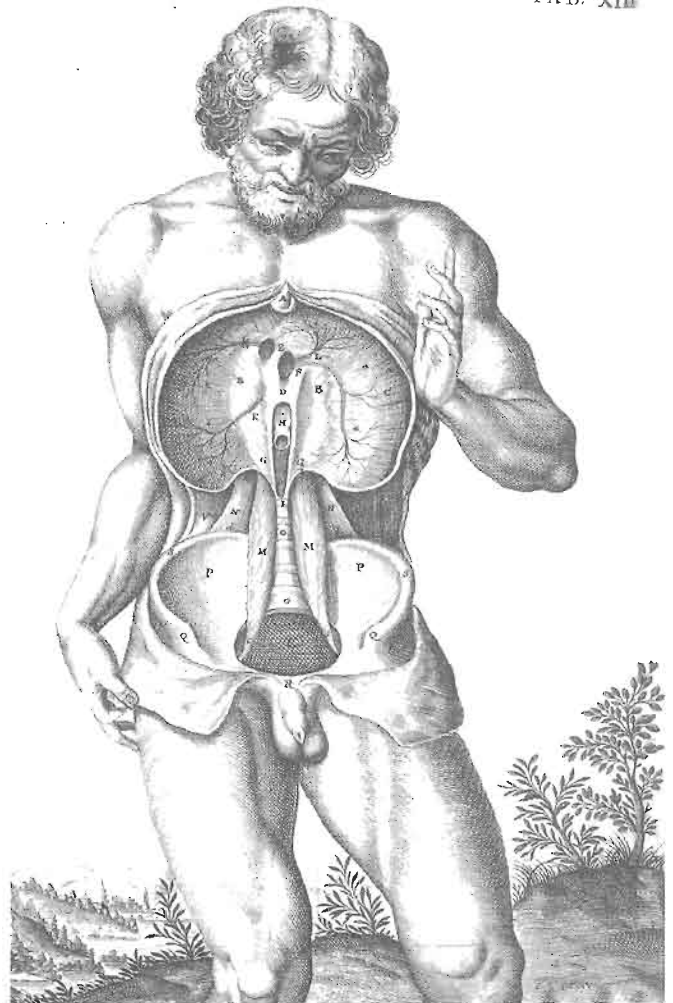
opere pubblicate tra il XIV e il XIX secolo. Tra le più antiche il manoscritto di Bartolomeo Squarcialupi da Piombino (fine secolo XIV-inizi secolo XV) *Libro de le experienze che fa el cauterio del fuoco ne corpi umani*, con relative tavole originali³. Di particolare valore, un incunabolo recante scritti di Pietro d'Abano, e tre esemplari dell'opera di Andrea Vesalio *De humani corporis fabrica*, stampati nel 1543 e nel 1568 e corredati di illustrazioni di eminente valore artistico. Nel 1962 la Biblioteca fu divisa in due sezioni, moderna e antica. Quella moderna ha formato e forma il supporto culturale della attuale ricerca scientifica che si svolge nei Dipartimenti biomedici; quella antica, arricchita da altre numerose ed illustri donazioni, entrò a far parte dell'Istituto di Storia della Medicina, e ne ha formato fino a ieri la principale sorgente di studio.



2. Studio della muscolatura umana. Questo capolavoro, presente nell'opera di Vesalio, documenta compiutamente la partecipazione di un illustre artista rinascimentale all'illustrazione dell'opera. L'armonia delle proporzioni, la naturalezza della postura, la plasticità del chiaroscuro sono proprie della scuola del Tiziano e sono generalmente attribuite a van Calcar. Si noti il paesaggio che fa da sfondo e che riproduce con ogni probabilità la pianura attorno a Padova - città dove Vesalio ha insegnato per lunghi anni, e dove ha realizzato l'opera - e la vegetazione dei colli Euganei. Per queste illustrazioni è stata usata l'incisione su legno sotto la diretta supervisione del Vesalio. I blocchi incisi furono poi stampati in Svizzera.

Per continuare questa tradizione, il progetto qui illustrato fa perno sull'idea che i cultori della Storia della Medicina di tutta l'Università di Padova si aggregino attorno alla Biblioteca Pinali Antica, formando un Centro di studi in grado di proiettarsi in campo nazionale ed internazionale. Questa idea è sostenuta dalla constatazione che la Pinali Antica contiene un materiale di livello tale da stimolare e dare contenuto a studi storici, letterari, linguistici, filologici, paleografici, artistici oltreché medici. Questo orientamento, volutamente interdisciplinare, consentirebbe al Centro di far conoscere e di mettere a disposizione di un vasto pubblico il contenuto della Biblioteca. Su questa base si potrebbero promuovere incontri, congressi, conferenze, mostre e scambi di ogni tipo tra studiosi di tutto il mondo. Il primo passo sarebbe quello di predisporre una struttura organizzativa all'interno della quale i cultori di Storia della Medicina trovino l'ambiente idoneo alla loro attività. La struttura organizzativa che la Commissione ritiene più adatta è quella di un Centro universitario di ricerca e servizi interdipartimentali di Storia della Medicina, promosso, se possibile, da tutti i Dipartimenti tradizionalmente legati alla Facoltà Medico-Chirurgica, ma aperto ad ogni altro Dipartimento o studioso dell'Università, così da assicurare al Centro il più ampio spettro di competenze. La partecipazione di tutti i Dipartimenti a carattere medico e biomedico consentirebbe di mantenere quel legame preferenziale tra Biblioteca Pinali Antica e Facoltà Medico-Chirurgica, affermato nel legato testamentario di Vincenzo Pinali. Questo progetto riprenderebbe una proposta fatta in passato alla Facoltà, e sarebbe in armonia con la impostazione che Loris Premuda (fondatore dell'Istituto di Storia della Medicina a Padova) aveva dato alla Storia della Medicina, unendo strettamente la Biblioteca Pinali Antica all'Istituto. In sede internazionale centri di questo tipo si trovano nel Regno Unito nell'Università di Durham ed in quella di Warwick. Nella prima il Centro è stato denominato Centre for the History of Medicine and Diseases (www.dur.ac.uk/chmd/) ed unisce docenti e studenti del Dipartimento di Filosofia e della Scuola Medica. Il Centro ha stabilito legami con istituzioni di Archeologia e Geografia. Insieme con la Storia della Medicina dell'Università di Newcastle, il Centro di Durham ha formato il Northern Centre for the History of Medicine (NCHM). Per seguire lo stesso percorso il Centro padovano dovrebbe espandersi, assumendo rapporti con strutture simili in campo nazionale ed internazionale. Nell'ambito dell'Università di Padova contatti sono possibili con il Centro Interdipartimentale di Ricerca in Storia e Filosofia delle Scienze (CIRSFIS) che è già operativo da qualche anno. Prestigiose istituzioni europee che potrebbero formare utili punti di riferimento sono il Wellcome Trust Center for the History of Medicine (Londra), l'Institut für Geschichte der Medizin (Heidelberg), l'Institut d'Histoire de la Médecine (Ginevra). Con la loro collaborazione il Centro padovano potrebbe accedere ai numerosi progetti di ricerca attivati in sede europea e godere dei relativi finanziamenti.

In una fase ulteriore del suo sviluppo il Centro interdipartimentale padovano di Storia della Medicina dovrebbe prendere in considerazione l'idea di associarsi al progetto del Museo di Storia della Medicina e della Salute, che, come sopra ricordato, si



3. *Tavola anatomica del Casseri.* Il piacentino Giulio Cesare Casseri (1552-1616), anatomico attivo in Padova come allievo, prima, ed avversario, poi, di Fabrici d'Acquapendente, ci ha lasciato delle bellissime tavole anatomiche che, purtroppo, non sono più a Padova. Un paragone con le tavole di van Calcar fa vedere una maggiore precisione dei dettagli, dovuta all'introduzione del bulino al posto dell'incisione su legno.

pensa di realizzare nell'area dell'antico Ospedale S. Francesco Grande. In quella sede il Centro avrebbe il suo naturale sbocco, raccogliendo in una sintesi ideale docenti, studiosi, libri e oggetti museali, tutti strumenti preziosi per un autentico laboratorio didattico. Con questa soluzione si avvierebbe, anche, la possibilità di valorizzare i numerosi, piccoli musei di Storia della Medicina che attualmente sono sparsi nei Dipartimenti medici e biomedici dell'Università, e che sono largamente ignorati e inutilizzati. Una trattativa tra il Centro e gli Enti promotori del Museo di Storia della Medicina e della Salute appare necessaria perché un eventuale trasferimento della Biblioteca Pinali Antica in quella sede avrebbe un senso solo se la nuova sistemazione risultasse più conveniente di quella attuale, in termini di spazio e attrezzature. Il progetto di via S. Francesco dovrà quindi essere adeguato a questa nuova prospettiva, tenendo presente che la Biblioteca Pinali Antica non rimarrà nella attuale dimensione, ma è prevedibile che abbia in futuro un ulteriore sviluppo. L'istituzione di un Centro attivo e vitale inevitabilmente comporterà l'avvio di scambi internazionali, con relativa frequenza di studenti e docenti ospiti. È da prevedere

che le autorità cittadine saranno molto favorevoli a questo sviluppo, perchè, con il trasferimento del Centro interdipartimentale di Storia della Medicina nell'antico Ospedale, si rinnoverebbe quel rapporto tra questo e lo Studio universitario padovano che fu tanto fruttuoso nei secoli passati.

L'Ospedale di S. Francesco, fondato fin dal 1414 da Baldo dei Bonafari da Piombino e da Sibilla dei Cetto da Padova, gradualmente stabilì rapporti di collaborazione con lo Studio universitario padovano. La collaborazione, documentata fin dagli ultimi anni del XVI secolo⁴, portò ad un'attività comune tra i medici universitari e quelli ospedalieri sia sul piano assistenziale che su quello clinico⁵. Nel progettare una integrazione tra il Centro Interdipartimentale di Storia della Medicina ed il Museo della Storia della Medicina e della Salute, sarebbe anche disponibile un modello organizzativo collaudato e prestigioso: l'Istituto e Museo della Storia della Scienza di Firenze (www.imss.fi.it). Questa istituzione, che l'Università di Firenze, con ammirevole preveggenza, ha iniziato a realizzare fin dal 1927, non solo ha un ricco museo, ma dispone anche di una vasta Biblioteca, con pregevoli collezioni di manoscritti e volumi antichi. L'attività

culturale, orientata verso molteplici argomenti, si svolge in sede nazionale ed internazionale. □

1) O. Longo *Come si scrive la storia (della medicina)*, "Belfagor", LIX (2004), 1, pp. 102-106. O. Longo *Quale sorte attende la biblioteca di Storia della Medicina dell'Università?*, "Padova e il suo territorio", XXI (2006), 122, pp. 21-23.

2) G. Federspil, *Vincenzo Pinali e la Biblioteca medica dell'Università di Padova*, in *Il futuro alle spalle*, Atti del Convegno del 4 ottobre 1993, a cura di P. Giuliani Smania, Padova, 1994, pp. 49-58; G. Zanchin, *La biblioteca medica "Vincenzo Pinali" - Sezione antica. Il fondatore, il lascito, il patrimonio librario*. Atti della XXXVI tornata dello Studio Firmiano per la storia dell'Arte medica e della Scienza, Fermo, 16-18 maggio 2002, a cura di A. Serrani, Fermo, 2002, pp. 1-16 dell'estratto.

3) M. Ripa Bonati e M. Rinaldi in *Parole dipinte. La Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*. Progetto e coordinamento scientifico di G. Canova Mariani. Catalogo a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo. Padova, Palazzo della Ragione e Palazzo del Monte. Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999. F. C. Panini, Modena, 1999, pp. 188-189.

4) G. Ongaro, *L'insegnamento clinico di Giovan Battista Da Monte (1489-1551). Una revisione critica*, "Physis" N.S. vol. XXXI, (1994), fasc. 2, pp. 357-369.

5) L. Cima e F. Liguori, *Girolamo Trevisan "primo medico fisico e chirurgo" nell'ospedale di San Francesco*, "Padova e il suo territorio", XIX (2004), 109, pp. 37-43.



4. Teatro anatomico dell'Università di Padova. Il teatro, progettato da Fabrici d'Acquapendente e Fra' Paolo Sarpi è uno dei simboli dell'Università padovana. Inaugurato nel gennaio 1595, riflette perfettamente l'altissimo livello raggiunto dalla scuola anatomica padovana del tempo. Scrive il Semenzato, descrivendo l'ingresso nel teatro del corpo umano da sezionare: "Quando la vecchia campana del Bo, quella che aveva il tono più basso e profondo rispetto a tutte le altre della città, scandiva l'inizio della lezione di anatomia, il normale andamento dell'anno accademico si arrestava di fronte a quell'ingresso solenne della morte..." (C. Semenzato *Valore e Significato*, in *Il Teatro Anatomico*, cit., pp. 115-133). Sul teatro i progettisti vollero "far cadere anche una goccia di bellezza, implicita nella funzionalità perfetta, nel disegno audace e nelle decorazioni delle balaustre".

IL SOGGIORNO DI ANGELO QUERINI AD ALTICHIERO E LA POLEMICA SUL “TAGLIO” DELLA BRENTA

FRANCO DE CHECCHI

La villa di Altichiero rappresentò per il patrizio veneziano il rifugio dove coltivare i propri multiformi interessi storico-scientifici, turbati negli ultimi anni del suo soggiorno dai paventati progetti di sistemazione idraulica della Brenta che minacciavano l'amata dimora padovana.

Immaginate una pianura senza colline, senza sorgenti d'acqua e senza fontane, priva dei presupposti naturali che invece caratterizzano l'amabile varietà del paesaggio di questo luogo, che altro merito non ha che non dovere il suo merito al caso". Con queste parole Giustiniana Wynne contessa di Rosemberg esordiva nel suo "Altichiero" (Padova 1787)¹, opera dedicata all'accurata descrizione della residenza campestre padovana del senatore veneziano Angelo Querini, a voler rendere imperituro merito al nobile amico per aver saputo creare un complesso armonico ed ammirato malgrado la natura del luogo prescelto fosse priva di particolari delizie. In effetti, la fama di Altichiero aveva ormai da tempo valicato i confini nazionali quale splendido esempio di giardino filosofico, basato su composizioni allegoriche, che ben sintetizzava il carattere e l'immagine del committente, il suo amore per la cultura classica e moderna, i suoi interessi per l'archeologia, la politica, la filosofia e le scienze agrarie, il credo illuminista e la fede massonica. La realizzazione del parco fu curata dall'architetto vicentino Domenico Cerato tra il 1774 e il 1778, su strette indicazioni dello stesso Querini², il quale seguendo i principi lodoliani suggerì la complessa dislocazione dei vari elementi inserendoli in un incantevole susseguirsi d'aiole fiorite, boschetti, pergolati, tempietti e viali delimitati da carpini e tigli, disseminati di busti, sculture e iscrizioni. In altri settori del giardino erano collocate voliere, colombaie e padiglioni circondati da siepi, ai quali si aggiungevano un labirinto, il frutteto, l'orto, la ghiacciaia, il giardino botanico e dei semplici, e i grandi riquadri destinati alle sperimentazioni agricole. Al centro del complesso era situata l'abitazione, con annessi foresteria ed oratorio, edificata in forme più sobrie rispetto alle sfarzose residenze nobiliari rivierasche, ma pur sempre dotata "di gusto raffinato e degna di curiosità quanto colui che la abita", come osservava il La Lande nel suo *Voyage en Italie*. Il significato filosofico ed allegorico del giardino, già ampiamente trattato nelle opere citate in nota³, non è oggetto del presente lavoro, che desidera invece focalizzare l'attenzione sui multiformi interessi scientifici sviluppati da Angelo Querini nella quiete di Altichiero e sulla sua mai sopita vis polemica che gli cagionerà pesanti conseguenze sul piano personale, ma grazie alla quale conseguirà anche importanti affermazioni.

Angelo Costantino Querini era nato a Venezia il 31

luglio 1721, ultimogenito del senatore Lauro e di Camilla Nicolosi, e rampollo di una nobile stirpe con leggendarie ascendenze nell'antica Roma, dalla quale alcuni antenati sarebbero giunti profughi sul litorale di Eraclea, dove si affermarono al punto che Quirino IV avrebbe partecipato come tribuno all'elezione del primo doge veneziano⁴. In gioventù Angelo ricevette un'istruzione di prim'ordine potendo contare fra i suoi educatori sul contributo di padre Ferdinando Poretti, insigne teologo e latinista, che dedicherà all'illustre allievo la sua grammatica della lingua latina. Vestita la toga, fu iscritto al Maggior Consiglio, dove fornì prova del suo carattere forte ed energico, della sua indipendenza di pensiero, del suo spirito libero ed arguto e della vivacità del suo ingegno. Nominato *avogadore di Comun* nel 1758, si distinse subito presentando un progetto di riforma antioligarchica per limitare l'ingerenza del Consiglio dei Dieci e degli Inquisitori sull'attività degli avogadori e restituire a quest'antica carica la funzione originaria di vigilanza sull'esecuzione delle leggi e di tutela dei diritti del popolo di fronte alle magistrature. Nel suo disegno Querini mirava a ridar voce alla nobiltà minore e a riqualificare un'istituzione ormai delegittimata, senza per questo voler sovvertire gli antichi ordinamenti, ma semplicemente ripristinando i limiti di competenza di alcune magistrature fissati *ab antiquo*. I continui attriti con gli Inquisitori e la vasta eco suscitata dalla controversia negli ambienti di governo, gli spalancarono le porte del carcere veronese di S. Felice (13 agosto 1761), dove fu rinchiuso con l'accusa ufficiale di sovversione contro lo Stato, dietro la quale si celava in realtà la volontà politica di colpire uno dei più illustri propalatori delle prime idee illuministiche nel Veneto. A nulla valsero i tentativi d'influenti amici e parenti per reclamarne la liberazione, avvenuta soltanto due anni più tardi (10 ottobre 1763), senza che il periodo di detenzione ne avesse scalfito lo spirito o moderato il carattere, anche se, salvo rare incursioni, preferì disimpegnarsi dalla politica attiva pur continuando a ricoprire cariche pubbliche (nel 1765 entrò in Senato come consigliere ducale) e ad assumere incarichi nelle magistrature locali (Governatore al *Sal*, alle *Intrade*, Deputato all'Agricoltura, Censore)⁵. I nuovi interessi di Angelo erano ormai orientati in misura sempre crescente allo studio della storia, dell'archeologia e delle scienze naturali, e il suo tempo assorbito dalla ristrutturazione della proprietà di Altichiero, ereditata in pessime condizioni nel 1765 dal fratello Vincenzo (1695-1765) e costituita da una casa "la più parte ruinosa et mal in ordine" e da un brolo sterile ed abbandonato.

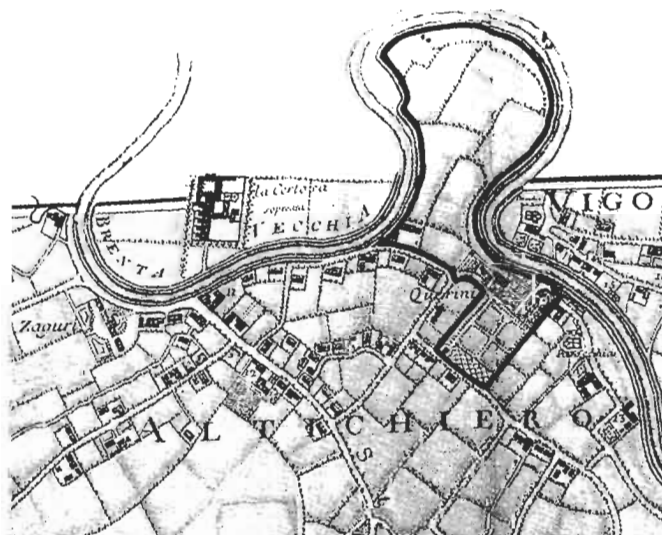
L'insediamento della famiglia Querini ad Altichiero risaliva, tuttavia, agli inizi del XVII secolo; nel 1618, infatti, Lauro q. Vincenzo dichiarava di possedere "in villa d'Altichier, campi 80 compresa casa domenicale, stalle, teze, cortivo, horto et bruolo" ed ancora "in ditta villa campi 14 con due casette da braccianti con suo cortivo et un poco di ortesello per comodo di abitatori"⁶. Qualche anno prima (14 marzo 1614) la moglie Diedo Diedo, tra le proprie volontà testamentarie aveva ordinato l'istituzione presso la chiesa di Altichiero di una mansioneria per la celebrazione di tre messe settimanali a suffragio della propria anima; disposizione eseguita soltanto nel 1649 dal nipote Vincenzo (nonno di Angelo), che aggiunse un contributo di 12 ducati annui per un'ulteriore messa quotidiana in ricordo dei propri genitori⁷. Nel 1682 lo stesso Vincenzo dichiarava nel proprio testamento di voler essere sepolto nella chiesa di Altichiero, in attesa del trasferimento della salma a Venezia entro sei mesi sotto pena di un legato di 200 ducati, ma due anni più tardi il parroco di S. Eufemia lamentava di non aver ancora incassato il risarcimento previsto a fronte della mancata traslazione del defunto⁸. Ad ulteriore consolidamento del legame dei Querini con Altichiero ed in esecuzione di un legato del Senato, il 29 ottobre 1729 Lauro otteneva dalla curia padovana l'autorizzazione ad erigere nei pressi della villa un oratorio pubblico dedicato all'Assunzione di Maria, che fu provvisto di un altare e di un'abbondante dotazione di paramenti sacri e suppellettili per la celebrazione della messa⁹.

Ereditati gli immobili, Angelo Querini non tardò ad avviare un'opera di profonda ristrutturazione del complesso edilizio di Altichiero, nel quale, ultimati i lavori, si ritirerà nell'operosa tranquillità agreste, allontanandosi di rado e per brevi periodi, dedicandosi allo studio, alla sperimentazione agraria e alla sua innata passione per le belle donne, e ricevendo le gradite visite di amici, intellettuali e capi di Stato, tra i quali Pietro Leopoldo I di Toscana (1785) e il re di Napoli Ferdinando IV (1791)¹⁰. L'interno della casa presentava al piano terra un corridoio a crociera, in asse con i viali del giardino, che recava al centro una statua marmorea della Flora e in bella mostra appese alle pareti le tavole ornitologiche del Brisson ed alcune carte geografiche e cosmologiche alternate a mensole recanti busti di filosofi e letterati, tra i quali risaltavano le figure di Voltaire e Rousseau, opera dell'Houdon. Dal corridoio si aprivano quattro stanze arredate con mobili non particolarmente raffinati e splendide tappezzerie: la *camera di conversazione* era decorata da una carta di Parigi a volo d'uccello ed altre vedute della capitale francese, il tinello era dominato dalla pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari e da panorami di Roma e Napoli, la *camera dei papaveri* ospitava stampe del Piranesi con vedute di Firenze e dei castelli reali di Francia, mentre la *camera del bigliardo* sfoggiava trenta vedute di Roma, l'attrezzatura da gioco ed una vasca da bagno interrata. Al primo piano, superato il corridoio ornato dalle stampe esotiche del Picart, si giungeva alla biblioteca, impreziosita da due globi e dal busto di Bacon, che accoglieva un'ampia selezione di classici greci e latini e la ricchissima collezione di testi d'agricoltura, filosofia e teologia. Nell'adiacente *camera di storia naturale* era custodito un piccolo museo archeologico che raccoglieva reperti provenienti da vari scavi, frutto delle accurate ricerche del Querini durante i suoi viaggi in Italia. Al gabinetto filosofico era invece riservata l'ultima e più

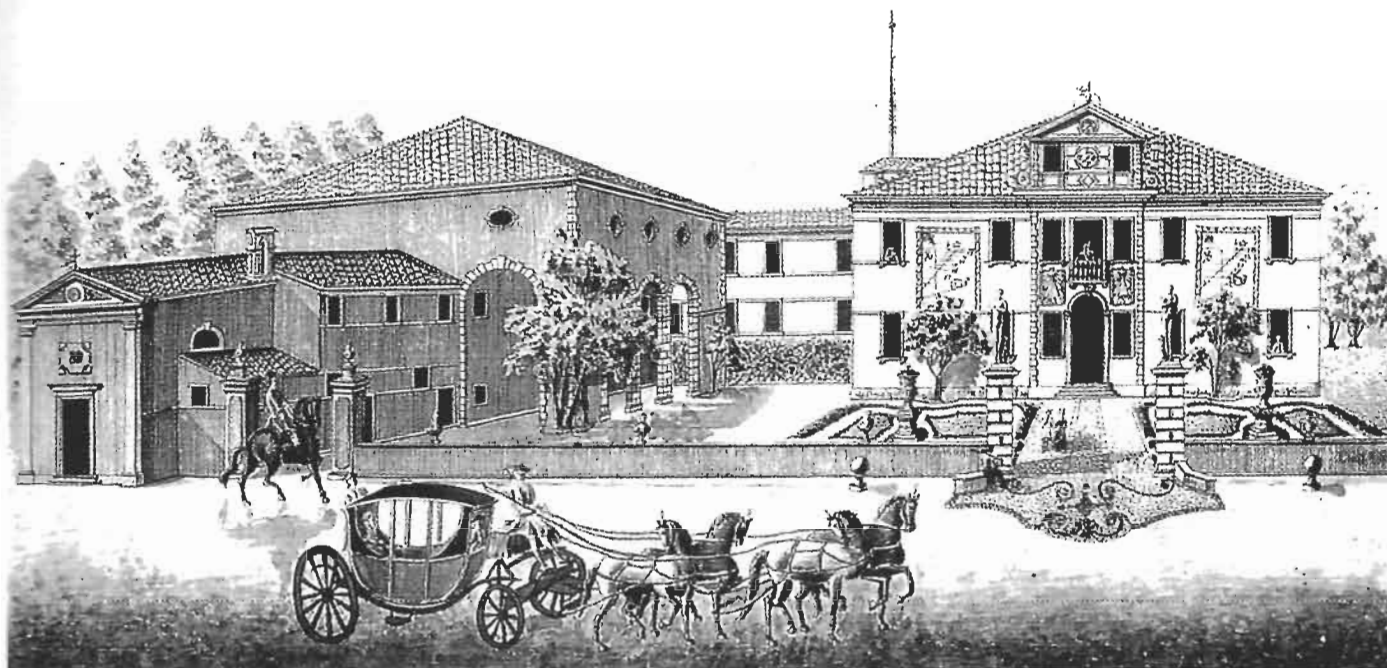
importante stanza, dal cui ingresso si dominava tutto il piano, mentre dalle due piccole finestre si scorgevano la campagna, la strada e tutto l'orizzonte animato e soave affollato di piante, greggi, pastori e viandanti, il cui lento scorrere stemperava i pensieri del Querini durante i momenti di pausa. All'interno dello studio, sulle cui pareti spiccavano stampe con rovine romane e ripiani densi di bronzi e terrecotte, troneggiava un paravento a sei elementi con la raffigurazione di una carta a grande scala della Repubblica di Venezia¹¹. Nei locali contigui trovavano collocazione la camera del gastaldo e la cucina, riccamente fornita di attrezzi e utensili, mentre un edificio porticato accoglieva la *caneva*, con botti, *tinazzi*, *carratelli* e *follador*, e la scuderia, che ospitava due cavalli, una carrozza coperta a due posti ed un *saltafossi* (sandalo)¹².

Se l'interno della villa rappresentava il fulcro delle idee e del pensiero queriniano sul piano teorico, le adiacenze esterne costituivano il banco di prova della sperimentazione scientifica di nuove tecniche, la cui applicazione pratica egli amava verificare di persona¹³. Così, oltre a strumenti semplici come le due meridiane solari affrescate sulla facciata principale dell'abitazione e la banderuola del vento collocata sul vertice del timpano anteriore, fin dal 1769 Querini aveva fatto installare un idrometro all'interno della golena della Brenta, posta a breve distanza dalla villa. Tale strumento, menzionato e lodato dalla letteratura idraulica dell'epoca, era stato piazzato per misurare il livello delle piene del fiume dopo la realizzazione dello sciagurato progetto di sistemazione idraulica ideato dal Rossi (1762), che aveva disposto l'abbattimento dei vecchi argini a nord di Limena per sostituirli con terrapieni ritirati, in modo da creare vaste aree per lo sfogo delle acque eccedenti. Inoltre, lo stesso ingegnere aveva ordinato l'odioso rialzo delle arginature frontali tra Vigodarzere e Altichiero, e ciò infastidiva non poco il senatore, al quale rimaneva in tal modo occultata la visione del fiume dalla villa¹⁴.

Gli interessi scientifici del Querini erano tuttavia multiformi e proprio in quell'epoca si stava rapidamente sviluppando una nuova disciplina, l'elettrologia, dalla quale egli si sentiva irresistibilmente attratto, essendo rimasto così affascinato dalle esperienze sviluppate da Benjamin Franklin sulle applicazioni della conduzione elettrica, da far sistemare sul tetto della propria casa uno dei primi esemplari di parafulmine esistenti in Italia, installato dai



Delimitazione delle proprietà di Angelo Querini in prossimità dell'ansa di Brenta ad Altichiero (part. carta del Rizzi Zannoni, 1780).



Prospetto del fronte principale della villa dopo la realizzazione del giardino, tratta da un'incisione di Pietro Danielelli (ca. 1780). Si notino le due meridiane, il parafulmine, la banderuola e, discosti dall'abitazione, l'oratorio e la foresteria.

tecniche dello Studio padovano presumibilmente dopo il suo rientro dal viaggio in Svizzera, avvenuto nel dicembre 1777. Sotto tale aspetto l'escursione in terra elvetica si rivelò illuminante, avendo egli avuto l'insolito privilegio d'essere ammesso a seguire personalmente alcuni esperimenti condotti da illustri scienziati: a Torino discusse della teoria frankliniana con il fisico Giovanni Battista Beccaria, a Berna incontrò Alessandro Volta intento alle sperimentazioni con l'elettroforo perpetuo, mentre a Ginevra poté osservare in casa del professor Horace Benedict de Saussure un modello di "spranga contro l'attacco dei fulmini", la cui valida efficacia lo convinse probabilmente a dotarne anche la propria abitazione. Angelo Querini ebbe modo in seguito di sperimentare personalmente ad Altichiero gli effetti della conduzione elettrica nei vegetali, osservando che le piante di gelsomino a contatto con il parafulmine crescevano più rapidamente delle altre ed avevano rami più grossi e fioriture più precoci e durature. Confidando d'ottenere effetti analoghi, aveva pensato di estendere l'esperimento ad alcuni alberi da frutto, tra i quali un pruno sterile, tendendo dei fili di ferro tra l'asta e le piante, ma l'esito di tale tentativo non è documentato.

Tra i vari personaggi illustri incontrati in Svizzera, Querini ricordava con particolare piacere la conversazione con Voltaire nel castello di Ferney (21 settembre 1777), dove fu ospite a pranzo, e i colloqui intercorsi a Ginevra con il pittore e naturalista Jean Huber, al quale sarà poi dedicato l'Altichiero della Wynne. I quattro mesi trascorsi in terra elvetica in compagnia dell'abate Alberto Fortis (Padova 1741 - Bologna 1803) e di Girolamo Festari (Valdagno 1738-1801), medico sovrintendente alla fonte di Recoaro ed appassionato orittologo, rappresentarono una svolta fondamentale nell'evoluzione del pensiero queriniano, che poté arricchirsi di conferme, verifiche e nuove idee da sviluppare ed applicare in ambito scientifico e soprattutto agronomico¹⁵. Sull'Isola Bella Querini poté osservare come

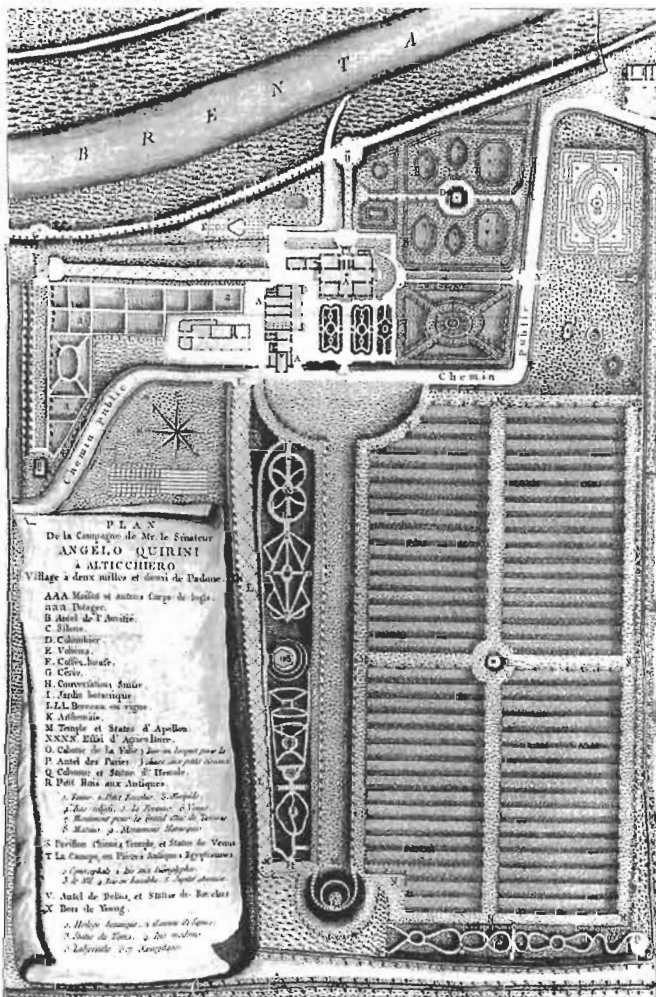
le piante di fichi, viti e rose, innestate sugli aranci, giungessero a regolare maturazione; a Torino constatò la resistenza ai parassiti del gelso della Virginia, che riteneva utile importare per rivitalizzare la bachicoltura nostrana; a Berna discusse con il Kleinjogg sull'istruzione agraria ai contadini e dibatté col Kirchberger sull'ingrasso dei terreni e l'utilità del gesso come coadiuvante per la concimazione, mentre nel giardino botanico di Zurigo fu incuriosito dal settore dedicato alle sperimentazioni agricole. L'inestimabile bagaglio d'esperienze accumulato conferì ulteriore slancio al già illuminato e fecondo animo del Querini, che confortato dal successo di tali pratiche all'estero pensò d'applicarle nella propria tenuta di Altichiero, dove riservò una superficie di quattro campi padovani, suddivisa in altrettanti riquadri ben delimitati, per la sperimentazione delle più recenti teorie agricole. Per consentire un utilizzo più razionale e redditizio dei campi, egli teneva in preventiva considerazione la qualità del suolo, il clima e le condizioni dei terreni, quindi procedeva praticando profonde arature per aerare la terra, alle quali seguivano un'adeguata concimazione e la semina con l'ausilio dello spargimenti meccanico Duhamel-Giacomello, ed infine sottoponeva i terreni a periodiche rotazioni delle colture alternate a raccolti intercalari di trifoglio, in modo da garantire un miglior ingrasso e surrogare l'antieconomico maggese. Intorno ai riquadri coltivati Querini aveva approntato una larga striscia prativa che ospitava filari di viti maritate ad alberi vivi, disposti in modo da evitare di ombreggiare le altre colture, riservando i margini esterni dell'area alla coltivazione combinata di gelsi e viti, mentre una vegetazione sparsa di pioppi, salici ed altri arbusti occupava gli spazi più periferici bordati da una siepe di gelsi dedicati alla bachicoltura.

Due settori del parco adiacente all'abitazione erano riservati alle ordinate airole dell'orto botanico, che abbondava d'erbe e fiori dai quali lo stesso Querini

amava ricavare profumi, essenze e liquori, e al giardino dei semplici, suddiviso in venti comparti che presentavano un'ampia selezione di piante officinali il cui utilizzo terapeutico era esteso gratuitamente a beneficio della popolazione del borgo. Sul retro dell'abitazione era ubicato il frutteto a quinconce, al centro del quale era collocato un rustico riservato all'allevamento di volatili esotici e di bassa corte, circondato da grandi voliere che ospitavano fagiani, anatre, faraone e polli, che venivano alternativamente liberati a scorrizzare nel giardino antistante.

Tanta passione per la materia agronomica non era certo il frutto di un'infatuazione occasionale, né Angelo Querini poteva essere considerato un neofita delle scienze agrarie. Già dal 1772, infatti, egli risultava aggregato come socio onorario dell'Accademia d'Agricoltura di Padova¹⁶, e più tardi, nel 1783, in virtù della sua vasta esperienza in materia fu nominato Deputato all'Agricoltura, cercando d'avviare un programma di educazione rurale che rivalutasse la figura dell'agronomo come elemento di mediazione tra il sapere accademico e l'applicazione pratica delle nuove teorie da parte dei contadini, i quali, ancorati a tradizioni conservatrici, escludevano per mancanza di cultura ogni apertura ai progressi tecnologici in campo agricolo¹⁷. La grezza mentalità dei rurali era ben nota al Querini, che dimorava a stretto contatto con i contadini ed intratteneva frequenti relazioni con i locatari della

propria tenuta di ca. 95 campi, ubicata nell'ansa della Brenta di Altichiero e affittata agli agricoltori locali fin dai primi del Seicento¹⁸. Proprio questi terreni rappresentarono la principale fonte d'inquietudini del senatore nel suo ultimo decennio di vita, specie dopo la presentazione del piano Artico (23 luglio 1787) per la sistemazione idraulica della Brenta inferiore. Uno dei punti cardine del progetto prevedeva d'accorciare il corso del fiume realizzando il raddrizzamento delle anse tra Limena e Strà (Saletto, Croce e Altichiero), in modo da rendere più rettilineo il percorso ed aumentarne la velocità di scorrimento¹⁹. Il paventato taglio della "volta" di Altichiero non arrecava pregiudizio alla casa e al parco del senatore, ma il nuovo alveo rettificato spingeva oltre il fiume la sua vasta campagna, la quale veniva a trovarsi integralmente circondata da argini che rendevano difficoltoso l'accesso ai fondi e problematico lo smaltimento delle acque superficiali. Tali presupposti suscitarono l'inevitabile e piccata reazione del Querini, che avviò una furiosa battaglia in varie sedi per bloccare l'esecuzione dell'intero piano, cercando di dimostrare sul piano squisitamente tecnico gli inutili effetti derivanti dal raddrizzamento dell'ansa. Per tale motivo egli aveva chiesto ed ottenuto il 24 novembre 1787 di sottoporre il piano all'esame di una commissione tecnica formata da cinque matematici (Riccati, Cristiani, Nicolai, Zuliani, Coccoli), i quali pur apportando lievi rettifiche non ne modificarono la sostanza. Approvato dunque il piano di Antonio Artico, definito con spregio "il Fiscale" per i suoi trascorsi nella pubblica amministrazione veneziana, il 2 ottobre 1788 Querini impugnò la sentenza dei matematici presentando l'*Impetus philosophici*, una dettagliata memoria a supporto delle proprie motivazioni con la quale ottenne di presentare un proprio piano alternativo illustrato da sottoporre all'esame di altri tre matematici (Delanges, Franceschinis, Doglioni) nominati dalla Conferenza delle Acque²⁰. L'ennesimo rifiuto della commissione giudicante (8 marzo 1791) non placò le battaglie del Querini, che nel 1792 portò a suffragio delle proprie opinioni ulteriori studi, profili e perizie, corredati da una tavola recante l'epigrafe *Annibal ad Portas* (8 dicembre) che riassumeva graficamente il complesso dei lavori proposti. Il successivo 20 dicembre, però, il Senato decretava la definitiva approvazione del piano Artico, ma il senatore Angelo Querini, con un colpo di scena degno di un profondo conoscitore della patria legislazione, richiamò un antico disposto delle leggi venete che prevedeva la possibilità, per i senatori in carica, di chiedere tramite supplica diretta al doge la sospensione di un decreto ratificato²¹. Tale sorprendente azione provocò l'annullamento della deliberazione e il rinvio *sine die* dell'attuazione del piano, segnando una storica rivincita del Querini contro le istituzioni veneziane. Il piano Artico subì in seguito numerose altre dilazioni per effetto delle alterne dominazioni straniere sul Veneto d'inizio Ottocento e una parziale sistemazione idraulica della Brenta fu avviata soltanto verso la fine degli anni Trenta del secolo. Per ironia della sorte, o meglio, per consumare una tardiva ripicca personale, la prima ed unica operazione eseguita del piano Artico fu proprio la rettifica della "volta Querini" (1812)²², ma oramai Angelo era morto da tempo e la dispersione del patrimonio artistico della villa già tristemente avviata. La polemica queriniana sul taglio della volta di Altichiero divise l'opinione pubblica del tempo in due fazioni contrapposte: molti ravvisarono



Pianta del giardino di villa Querini nel 1787 (da G. Wynne, Altichiero, cit.). I grandi riquadri in basso a destra erano riservati alle sperimentazioni agricole.



L'attuale facciata dell'oratorio, oggi adibito ad abitazione, conserva alcuni caratteri architettonici originari come il timpano e le lesene.

nel comportamento del senatore veneziano la meschina difesa di un interesse privato ai danni di un progetto di pubblica utilità, ma ai suoi detrattori Querini ribatteva di aver già fornito in passato prova d'imparzialità, opponendosi fermamente al progetto idraulico (poi bocciato) di Anton Maria Lorgna (1777) che, invece, preservava e favoriva i terreni posti nell'ansa, in quanto riduceva la portata d'acqua della Brenta di Altichiero deviando nella Brentella parte del flusso a monte. Altri biografi, come il Cicogna, rimasero invece persuasi della buona fede del Querini, convinti che egli agisse per un sincero impulso di coscienza rivolto al soddisfacimento del bene pubblico, che nel caso specifico coincideva solo casualmente con il tornaconto personale, sebbene tanta ostinazione e tanto dispendio d'energie e denaro fossero difficilmente conciliabili con il semplice amor di patria.

Angelo Querini morì il 30 dicembre 1796, colto da improvviso male all'uscita del casino veneziano di S. Moisé. Il complesso di Altichiero passò in eredità al nipote Lauro Costantino, che fu anche nominato esecutore testamentario e raccolse la volontà dello zio d'essere sepolto nella chiesa di Altichiero accanto alla sua vecchia zia Giuletta Uccelli²³. La proprietà passò in seguito alla famiglia Soster che conservò con decoro tutto il complesso fino al primo conflitto mondiale²⁴, quando il giardino fu completamente devastato e l'abitazione demolita per gli irrimediabili danni subiti durante l'occupazione militare²⁵. Alla furia di cotanto scempio poté scampare solamente l'oratorio, sconacrato nel primo dopoguerra e adattato ad uso abitazione, la cui struttura modificata sopravvive tuttora ergendosi a fedele custode del glorioso passato di questo luogo, nobilitato dal soggiorno del suo più illustre inquilino. □

1) Giustiniana Wynne (1737-1791), nobildonna veneziana d'origine inglese, fu per anni instancabile animatrice dei salotti e dei circoli intellettuali veneti. Amante del Memmo, dal quale ebbe un figlio illegittimo, e protagonista di un intreccio amoroso parigino con Casanova, sposò l'anziano ambasciatore austriaco a Venezia Filippo Orsini, conte di Rosenberg, rimanendo presto vedova. Amica del Querini ed assidua frequentatrice di Altichiero, la Wynne si prestò a raccontare in lingua francese le delizie della residenza di campagna del nobile senatore.

2) Giuliana Ericani, *Domenico Cerato e Angelo Querini senatore. Due disegni ed alcune lettere per Altichiero*, in "Arte Veneta", n. 34 (1980), pp. 206-209. Il Cerato aveva probabilmente condotto anche i lavori di ristrutturazione degli edifici rustici avviati all'indomani della morte di Vincenzo Querini (1765).

3) Sul significato filosofico del giardino Querini, cfr. Margherita Azzi Visentini, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento*, Milano 1988, pp. 113-135, e Antonella Pietrogrande, *Dalla "Grande Manière" al "Landscape Garden". L'idea del giardino nel Veneto tra Sette e Ottocento*, in "Filologia Veneta", n. 3 (1991), pp. 245-247.

4) Marcantonio Barbaro, *Arbori de patritii veneti*, ms. fine Settecento, pp. 283-344. Sempre secondo la leggenda il capostipite Quirino I avrebbe condotto i padovani contro Attila nel 453.

5) Bruno Brunelli Bonetti, *Un riformatore mancato: Angelo Querini*, in "Archivio Veneto", vol. XLVIII-XLIX (1951), pp. 185-200. Sulla detenzione veronese del Querini, cfr. Lelio Ottolenghi, *L'arresto e la relegazione di Angelo Querini (1761-63)*, in "Nuovo Archivio Veneto", 1898, t. XV, pp. 99-145, e Antonio Del Piero, *Angelo Querini e la correzione del Consiglio dei Dieci del 1761-62*, in "Ateneo Veneto", 1896, vol. I, pp. 280-303 e vol. II, pp. 59-102 e 358-363.

6) A.S. Pd, *Estimo 1615*, b. 190, *Registro dei beni dei Veneti nel Territorio padovano*.

7) Archivio Curia Vescovile (A.C.V.) Pd, *Parrocchie*, b. 31 Altichiero.

8) A.C.V. Pd, *Visitationes*, LII (1685), pp. 26-32.

9) Ibid., LXXX (1741) pp. 483-488, XCIII (1753) pp. 373-378, CIII (1780) pp. 565-572 c *Diversorum II*, 17 ottobre 1729. Nell'oratorio di nuova costruzione fu contemporaneamente trasferita la mansioneria Diedo.

10) Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, Cittadella 1982-84, pp. 383, 597.

11) Giustiniana Wynne Rosembergh, *Altichiero*, Padova 1787, pp. 2-8.

12) A.S. Ve, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 490 (23 febbraio 1796 m.v.). Il documento riporta l'inventario di tutti i beni mobili e immobili posseduti da Angelo Querini al momento della morte e l'accettazione d'eredità del nipote Lauro.

13) In realtà anche l'interno della villa presentava stravaganze tecnologiche, come ad esempio il complicato sistema di pulegge e contrappesi che regolava l'altezza dei quadri per consentirne una migliore osservazione (cfr. Manlio Brusatin, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino 1980, p. 129).

14) Angelo Querini, *Considerazioni e allegati per la pronta ed economica regolazione del Brenta*, 1789, pp. 116-117.

15) Girolamo Festari, *Giornale del viaggio nella Svizzera fatto da Angelo Querini senatore veneziano nel 1777*, Venezia 1835.

16) Attilio Maggiolo, *I soci dell'Accademia Patavina dalla sua fondazione*, Padova 1983, p. 263.

17) Michele Simonetto, *I lumi nelle campagne. Accademie e agricoltura nella Repubblica di Venezia*, Treviso 2001, p. 340.

18) A.S. Pd, *Estimo 1615*, b. 190 ed *Estimo 1668*, Inquisizioni dei termini, b. 631 Altichiero.

19) Il piano Artico costituiva il riassunto e la rielaborazione di vari progetti (Coi, Belloni, Munaretto, Lorgna, Giustinian, Stratico) presentati nel ventennio precedente per risolvere l'annoso problema delle devastazioni provocate dalle "brentane" e prevedeva, oltre alle operazioni citate, la ricollocazione delle arginature frontali tra Curtarolo e Vaccarino, la sistemazione del regolatore di Limena e l'apertura di un nuovo alveo tra Fossalovara e Corte.

20) Il piano Querini era integrato dagli approfondimenti contenuti nelle *Considerazioni ed allegati per la pronta ed economica regolazione del Brenta* (1789), nel "Saggio sulle Considerazioni" e nel "Cogitata et visa" (1790).

21) Giovanni Casoni, *Sunto storico delle discussioni agitate tra i matematici della Repubblica Veneta e il senatore Angelo Querini sull'affare di Brenta e delle cose avvenute posteriormente fino al di d'oggi*, in Emanuele Antonio Cicogna, *Nozze Querini - Zen*, Venezia 1835.

22) Pietro Paleocapa, *Prefazione alle Considerazioni sopra il sistema idraulico dei paesi veneti di Vittorio Fossombroni*, Firenze 1847.

23) Gennari, *Notizie giornaliera*, cit., p. 867. Il corpo del Querini fu sepolto soltanto temporaneamente nella chiesa di Altichiero, in attesa del trasferimento a Venezia in S. Maria Zobenigo.

24) A.S. Pd, *Censo Provvisorio, serie II*, reg. n. 26 (Altichiero); *Censo stabile, serie I*, regg. 11, 12, 16 (Altichiero), 135, 136 (Vigodarzere), *serie II*, reg. 29 (Altichiero); *Catasto napoleonico*, 32 (Altichiero) e *Catasto mappe*, 2, 2 bis, 2 ter (Altichiero) e 21 (Vigodarzere).

25) Bruno Brunelli Bonetti, *Un senatore veneziano e una villa scomparsa*, in "Le Tre Venezie", a. VII (1931) n. 1, pp. 5-11.

SINDACI E PODESTÀ A PADOVA DAL 1866 AI NOSTRI GIORNI

GIULIANO LENCI

*Profilo storico di 25 personalità politiche
incaricate del governo amministrativo del Comune di Padova
dall'annessione del Veneto al Regno d'Italia alla Repubblica Italiana.*

In quella che fino a qualche tempo fa era la Sala di Giunta, ora trasferita in altro luogo del Palazzo Moroni, ancora si conservano alle pareti i ritratti dei sindaci, e di tre podestà dell'epoca fascista, che governarono l'amministrazione comunale dal 1866 ai nostri giorni. Si tratta di fotografie mezzo-busto che in un percorso cronologico di 138 anni corrispondono alla serie consecutiva di 25 personalità, in diversa durata di tempo via via succedutesi, con qualche intervallo di commissariamento o di vicariato. Nella stessa sala la collezione fotografica è preceduta da ritratti con disegno di cinque podestà già attivi dal 1807, l'ultimo dei quali fu il conte Francesco De Lazara (1805-1866), podestà dal 1857 al 1866, rimasto in carica nel trapasso dalla dominazione austriaca al Regno d'Italia, quando Padova nell'estate del '66 era sede del Comando Supremo, residenza del re Vittorio Emanuele II, presente molto attivo il commissario regio, marchese Gioachino Napoleone Pepoli¹.

Nelle elezioni amministrative successive al plebiscito dell'autunno 1866, fu inopinatamente sconfitta la generazione del Risorgimento e della cospirazione. Tra i 40 consiglieri comunali furono eletti a fatica Alberto Cavalletto, e con lui Andrea Meneghini, padovano, di umili origini familiari, notaio, liberale moderato. Soltanto in virtù dei suoi precedenti patriottici Meneghini fu il primo sindaco di Padova nel Regno d'Italia, non prescelto in seno al consiglio comunale, ma per nomina governativa. Già prima della sua improvvisa morte nel 1870 la classe dirigente moderata, per alcuni aspetti differenziata, si dimostrava tuttavia unita in un anticlericalismo sistematico che in tempi di gravi scontri con la Chiesa si protrarrà per alcuni decenni, nonché in continuativa fedeltà alla monarchia dei Savoia, peraltro già espressa sin dal 1848.

Sulla stessa linea del partito liberale moderato che domina nel Veneto succede a Meneghini Francesco Piccoli (1835-1883), udinese, avvocato. Dal 1871 al 1881, è sindaco e anche deputato, dopo aver facilmente battuto la sinistra, per la prima volta presente nella vita politica cittadina. È sostenitore dell'autonomia degli enti locali, ma non della regione. In parlamento opera per un ordinamento giuridico moderno e unitario. Fu certamente fra le personalità più rappresentative della città nel secondo Ottocento, e nel contempo un amministratore prudente ed oculato, attento al pareggio del bilancio, senza iniziative innovatrici di ampio respiro, in un periodo di modesto sviluppo urbanistico

ed economico², quando peraltro la personalità politica dominante con la statura di leader politico nazionale e di statista, sarà sempre Luigi Luzzatti (1841-1927) veneziano di nascita, a Padova per molti anni cattedratico di diritto costituzionale.

L'avvocato Antonio Tolomei (1839-1888), che da assessore nel 1880 era riuscito ad ottenere per il Comune la Cappella degli Scrovegni, già deputato di Montebelluna, è sindaco per un quinquennio, dal 1881 al 1885. Tra i più importanti atti della sua amministrazione: il concorso per il Cimitero monumentale, la ristrutturazione del Teatro Verdi, la linea tranviaria a cavalli, la grande barriera al posto della Porta S. Croce e la costruzione di un acquedotto partente da Dueville ad opera della Società Veneta³. Nel 1885, quando Padova rimaneva dal 1886 un turbolento focolaio dell'irredentismo, in conflitto con la politica dell'alleanza con l'Austria nella Triplice, fu posto dal governo il divieto di apporre una lapide commemorativa dell'8 febbraio 1848 sulla facciata del Palazzo del Bo, deliberata dal Consiglio comunale col consenso del Senato accademico. L'incidente suscitò l'indignazione del sindaco Tolomei.

Dal 1885 al 1886 sarà sindaco per breve periodo il conte Francesco Fanzago (1846-1904), già consigliere comunale dal 1877 e poi, fino al 1900, con vari incarichi pubblici. A capo di una giunta moderata e democratica gli succede Pasquale Colpi (1841-1922), nativo di Asiago, per due volte al governo della città tra il 1888 e il 1890, sempre esponente politico di grande rilievo, deputato in tre legislature, di tendenza conservatrice, un "moderato intransigente" che riuscirà a battere nelle elezioni politiche Carlo Tivaroni, allora radicale costituzionale, in quel periodo piuttosto confuso in cui stava emergendo la questione sociale con i primi gravi conflitti, l'emigrazione di massa, il movimento operaio e socialista, mentre il partito moderato padovano dava segnali di una perdita di consenso al suo sistema di potere, anche per effetto del progressivo allargamento del corpo elettorale.

Nel 1890 Colpi si dimetteva con l'elezione a sindaco del veneziano conte Vettore Giusti del Giardino (1855-1901), proprietario della villa alla Mandria, che diverrà storica nel novembre 1918. Pur restando la supremazia ai liberali moderati, la sua maggioranza comprendeva ora anche i liberali radicali, con una "giunta di conciliazione" distintasi per la prima volta in un programma di opere pubbliche con il sostegno di spese straordinarie precedentemente contenute dalla



Antonio Tolomei.



Francesco Fanzago.

tradizione di una fin troppo prudente finanza: edifici scolastici, ospedale di isolamento, riscatto dell'acquedotto della Società Veneta, estensione della rete di distribuzione dell'acqua potabile. Sindaco per due volte (dal 1890 al 1893 e dal 1897 al 1899), fu costretto alle dimissioni non volendo accettare il voto determinante dei clericali. Nel 1914 sarà nominato senatore del Regno.

Dal 1893 al 1897 si interpone nella difasica amministrazione di Giusti del Giardino, l'avvocato rodigino conte Emiliano Barbaro, che al momento delle sue dimissioni da sindaco sarà superato nelle elezioni politiche dal radicale Giulio Alessio. La sconfitta di Barbaro, candidato conservatore, segnerà la caduta della prolungata roccaforte padovana del moderatismo ottocentesco.

Gli ultimi tre anni del secolo trascorrono, anche per le vicissitudini del Consiglio comunale, in un periodo di disorientamento e disgregazione dell'elettorato tradizionale, con la caduta di personalità precedentemente rappresentative. Al Comune si insedia nel 1900 un'amministrazione "popolare", formata in realtà da radicali e liberal-progressisti con l'appoggio esterno dei socialisti, che per dodici anni conserverà il governo della città resistendo alla controffensiva moderata e clericale, non senza ricorrenti contrasti anche all'interno nello stesso schieramento che aveva prodotto quella "stagione democratica".

Dal 1900 al 1904 è sindaco l'ingegnere Vittorio Moschini (1864-1940), la cui memoria è soprattutto legata alla costruzione della nuova ala del Municipio in piazza delle Erbe sul luogo del Fondaco delle Biade. Eletto in Parlamento Moschini, subentra nel 1904 l'avvocato Giacomo Levi Civita (padre del famoso matematico Tullio), nato a Rovigo nel 1846, garibaldino a Bezzeca, di famiglia israelita, già molto noto dal 1880 per una causa relativa all'acquisizione da parte del Comune della Cappella degli Scrovegni in collaborazione con Antonio Tolomei. Dal 1877 consigliere comunale per quarantacinque anni, consigliere provinciale dal 1906 fino alla sua morte nel 1922 e senatore, è una delle figure più rilevanti della storia di Padova⁴. Sempre democratico liberale nelle diverse fasi politiche della vita cittadina e nazionale, in tempi di sviluppo dei movimenti socialisti, cattolico e nazionalista, con permanente forza locale della democrazia radicale guidata da Giulio Alessio, Levi Civita fu sempre fedele ad un rigoroso laicismo, che nel primo Novecento ancora rifletteva la maggioranza della classe politica. Sostenitore della via diretta fra il centro della città e la

stazione ferroviaria ("il rettilino"), sostituì in elettrico il tram a cavalli dopo un referendum, sostenne il cambiamento del volto urbanistico con architetture del primo Novecento: Pensionato Universitario Petrarca, "Ricreatori - scuole all'aperto" sui bastioni cinquecenteschi⁵, Nuovo Macello a S. Massimo, ponte sul Piovego in Corso del Popolo, Cavalcavia di Borgomagnano, Azienda municipalizzata per il servizio dell'acquedotto, case operaie, reparti ospedalieri. Agevolando gli interessi della classe imprenditoriale, non gli mancarono contrasti all'interno della sua stessa amministrazione, ma sempre con condivisione di alcune delibere come quella sulla abolizione dell'insegnamento religioso nelle scuole elementari allora dipendenti dal Comune.

Quando nel novembre 1910 a Levi Civita subentra l'avvocato Adolfo Cardin Fontana, un radicale, Padova attraversò uno dei momenti più inquieti della vita politica, durante il quale i clerico-moderati recuperarono le forze, ben adeguate nel 1912 a godere i frutti della loro riscossa, non senza il determinante concorso, dal 1908, del vescovo Luigi Pellizzo.

Nelle elezioni amministrative del 23 giugno 1912 è vittorioso il blocco clericale-moderato, con il sindaco Leopoldo Ferri (1877-1937), padovano di famiglia comitale, un avvocato liberal-moderato, che reggerà il Comune sino al 1919, per poi inserirsi nel partito popolare e nella finanza cattolica. Il suo primo atto di rilievo fu l'introduzione dell'insegnamento religioso nelle scuole, con il sostegno del matematico Gregorio Ricci Curbastro, assessore⁶. Il nome di Leopoldo Ferri è soprattutto legato alla Padova "Capitale al fronte" e a quella amministrazione comunale che durante la Grande Guerra con elevato sentimento patriottico, spirito unitario e adeguata capacità svolse un compito determinante nell'affrontare feroci incursioni aeree e il peso della posizione di una città in retrovia, in particolare dopo la ritirata di Caporetto⁷.

L'ultimo sindaco allora liberal-moderato, prima della parentesi podestarile fascista, è l'avvocato Giovanni Milani (1883-1961), padovano, dall'ottobre 1920 a capo di una giunta di liberal-moderati, radicali e popolari. Fu eletto nel 1924 nel "listone" quando a Padova si era già dato inizio all'abbattimento del quartiere di S. Lucia e all'attività della fiera Campionaria. A Giovanni Milani segue dal 23 maggio 1924 al 31 dicembre 1926 un governo municipale continuativo di 32 mesi di 8 commissari prefettizi il primo dei quali è il generale Donato Etna, in carica per 7 mesi.

Il primo governo podestarile in periodo fascista⁸ dal



Pasquale Colpi.



Vettore Giusti del Giardino.



Emiliano Barbaro.

Giovanni Milani.

gennaio 1927 all'aprile 1931 è guidato dal conte Francesco Giusti del Giardino (1871-1945): in questi anni si realizza la costruzione dell'Altare della Patria in continuità del Palazzo Moroni e nel 1927 fallisce il tentativo dell'aggregazione al Comune di Padova dei comuni contigui, sempre poi ripetuto nella speranza di una "grande Padova"⁹.

Dal 1931 al 1935 è podestà il nobile Lorenzo Francesco Lonigo (1866-1935), al quale segue, dal 1935 al 27 agosto 1943, l'avvocato Guido Solitro (1893-1944), oriundo di Spalato, tipico esponente del ceto medio professionale. Attivo nel campo delle opere pubbliche, sarà come i precedenti podestà privo di ogni autentica rappresentatività, in posizione subalterna ai meccanismi politici che in effetti sottraevano all'amministrazione locale ogni determinante intervento autonomo. È del 1941 la perentoria indicazione del prefetto Oreste Cimoroni in sede di Consulta municipale sul destino urbanistico della città, quale poi sarà peraltro condivisa e attuata dall'amministrazione democristiana del dopoguerra¹⁰.

Le figure prescelte in regime fascista a Padova nell'incarico di Podestà risultano sostanzialmente moderate ed estranee ad un rilevante impegno politico, e tali da lasciare un benevolo giudizio sul loro operato. A proposito del podestà Lonigo, ad esempio, Giuseppe Toffanin rileva che "resse l'incarico conseguendo larghi consensi", e di Guido Solitro afferma "avere svolto il suo ruolo di podestà sempre con dignità e con passione"¹¹.

Durante la Repubblica Sociale Italiana si susseguono il commissario prefettizio Secondo Polazzo, fino al 7 settembre 1944 e Domenico Formisano, col titolo di podestà dal 10 dicembre 1944 (non presente nella collezione fotografica di Palazzo Moroni).

Avvenuta la liberazione (27-28 aprile 1945) il Comitato di Liberazione Nazionale procedeva alla designazione della nuova amministrazione del Comune con il sindaco Giuseppe Schiavon (1896-1988) del Partito Comunista, che rimarrà in carica fino alle elezioni amministrative della primavera del 1946¹².

Al Consiglio comunale, riaperto dopo ventidue anni di dittatura, partecipano ora rappresentanti della Resistenza quali Concetto Marchesi¹³ ed Egidio Meneghetti. Nel suo primo anno l'incarico di sindaco quale primo magistrato elettivo della città sarà affidato all'avvocato socialista Gastone Costa (1878-1958) fino alla sua elezione al Parlamento.

Il Consiglio comunale e la successione per sessant'anni di 10 sindaci, fino ai nostri giorni, in tempo di democrazia repubblicana e di suffragio universale, ben analizzati con documentata ricerca,¹⁴ sono rappresentativi di una "Città democristiana", che soltanto dopo 43 anni, dopo il dominio permanente di uno stesso partito e delle sue variabili correnti, vedrà nel suo seno il 1° febbraio 1993 la svolta storica della nomina consiliare, poi confermata con le nuove modalità elettorali (1995-1999), del padovano Flavio Zanonato, già giovanissimo consigliere dal 1975 nel gruppo consiliare comunista.

La singolare figura e più rappresentativa dei sei sindaci democristiani che dal 1947 per quasi cinquant'anni guidano la città di Padova è l'avvocato Cesare Crescente (1886-1983) in carica continuativa per 23 anni, in un periodo di ricostruzione post-bellica e di sconvolgimento urbanistico ed edilizio. A lui seguiranno in tempi di diverso indirizzo amministrativo, con la realizzazione dei grandi servizi e il trasferimento delle grandi strutture che sorgevano all'interno della città: il professore Ettore Bentsik (1970-1977 e 1980-1981), l'avvocato Luigi Merlin (1977-1980), il cavalier Guido Montesi (1981-1982), il dottor Settimo Gottardo (1982-1987), il dottor Paolo Giaretta (1987-1993).

La serie di immagini fotografiche esposte nel Palazzo Moroni e che ha suscitato questa sintetica ricognizione termina con il primo sindaco padovano di sesso femminile, l'attuale parlamentare Giustina Mistrello Destro, sindaco dal 1999 al 2004.

□

1) G. Lenci, *Gioachino Pepoli commissario regio a Padova nel 1866*, "Padova e il suo territorio", n. 85, 2000.

2) A. Ventura, *Padova*, Bari, Laterza, 1989.

3) P. Galletto, *Antonio Tolomei*, ed. Battagin, 1998.

4) G. Lenci, *Giacomo Levi Civita nella storia di Padova*, in "Padova e il suo territorio" n. 126, 2007.

5) G. Lenci, *Il Raggio di sole nel bastione dell'Impossibile*, "Padova e il suo territorio", n. 64, 1996.

6) G. Lenci, *Gregorio Ricci Curbastro nell'amministrazione comunale di Padova*, "Padova e il suo territorio", n. 123, 2006.

7) G. Lenci, *L'amministrazione comunale di Padova tra Caporetto e Villa Giusti*, "Padova capitale al fronte" a cura di G. Lenci e G. Segato, Signum ed., 1990.

8) G. Lenci, *L'amministrazione comunale di Padova durante il periodo fascista*, in *Padova nel 1943*, a cura di G. Lenci e G. Segato, Il Poligrafo, 1996.

9) G. Lenci, *La Grande Padova*, "Padova e il suo territorio", n. 88, 2000.

10) G. Lenci, *Oreste Cimoroni, un prefetto urbanista a Padova*, "Padova e il suo territorio", n. 86, 2000.

11) G. Toffanin, *Cent'anni in una città*, Rebellato ed., 1973.

12) T. Merlin, *G. Schiavon. Autobiografia di un sindaco*, Il Poligrafo, 1995.

13) G. Lenci, *Concetto Marchesi, consigliere comunale a Padova*, "Padova e il suo territorio", n. 93, 2001.

14) C. Baccarin, *50 anni di Consiglio comunale a Padova*, Tip. Roma, Albignasego, 1995.

LA STAGIONE DI PROSA AL VERDI

GIORGIO PULLINI

Da Sofocle a Goldoni, da Eliot a Miller, da Gozzi a Genet: il meglio della stagione, in regie appropriate e rispettose, con interpreti calzanti e di stile. Sul resto... alcune riserve, e qualche rifiuto.

La stagione del teatro di prosa al Verdi di Padova si è conclusa con il dodicesimo spettacolo, essendo stato sospeso il tredicesimo (*Il medico dei pazzi* di Eduardo Scarpetta) per indisposizione del protagonista Carlo Giuffrè. Ma tredici gli spettacoli sono risultati ugualmente, se consideriamo anche l'edizione di *Una delle ultime sere di Carnevale* di Carlo Goldoni, presentata fuori abbonamento dallo Stabile del Veneto dopo il suo debutto a Venezia e prima della sua "emigrazione" in Russia, al teatro Mossovet di Mosca. Ed è un peccato che non sia stato inserito in abbonamento, perché, sia per la rarità della commedia sia per il livello dell'esecuzione, meritava un pubblico più vasto.

Proprio da questo partiremo, affiancandolo agli altri tre spettacoli che ci pare siano spiccati nell'intera stagione: un altro classico, come *l'Antigone* di Sofocle, e due moderni come *Assassinio nella cattedrale* di Eliot e *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller.

Sofocle e Goldoni, dunque, in primo luogo, per due esecuzioni estremamente rispettose dello spirito originale delle opere, e per la pulizia, corretta ed intensa nello stesso tempo, della messinscena.

L'Antigone, ora nella traduzione di Giovanni Raboni e presentata dal Teatro Carcano di Milano, resta un punto fermo della drammaturgia greca (441 a.C.): scarna ed essenziale, raccoglie intorno alla fermezza disperata con cui la protagonista difende il suo diritto a piangere entrambi i fratelli morti in guerra, nonostante la loro rivalità; raccoglie, dicevamo, il commento corale (guidato da una potente Marina Bonfigli) e la pietà della sorella Ismene, in contrapposizione alle ragioni "politiche" del re Creonte: una motivazione di alta religiosità ed una motivazione di pratica logica razionale.

Niente esibizionismi scenografici e formali, come bene ha scritto nel programma Giulio Bosetti, che è stato Creonte ma anche regista ("abbiamo evitato stravolgimenti gratuiti e modernismi visivi"). Nella scena quasi vuota, nei severi costumi di Guido Fiorato e con le contenute musiche di Giancarlo Chiamelli, è spiccata la parola nella sua nuda e tragica grandezza poetica, in un serrato, incalzante contrasto fra l'appassionata Antigone di Sandra Franzo e il Creonte di Bosetti, intercalati dal Tiresia di Massimo Loreto e dal messaggero di Francesco Migliaccio. Un severo ritorno alle origini, come sarebbe auspicabile sentire più spesso sui nostri palcoscenici.

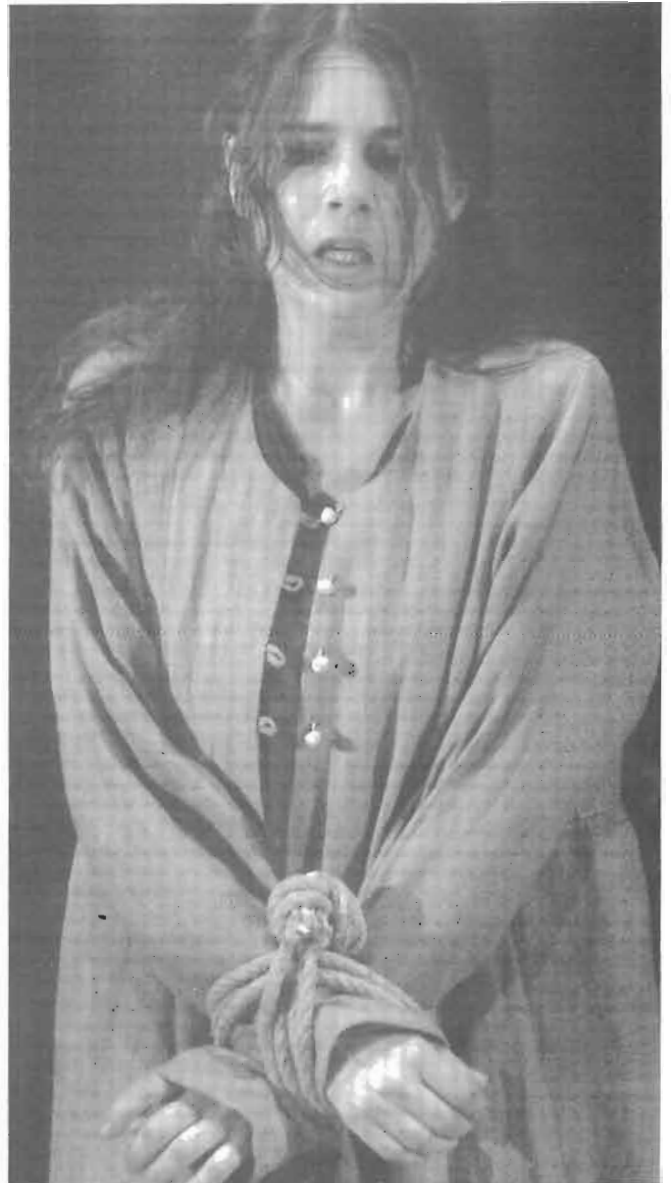
Altrettanto sarebbe auspicabile sentire più spesso (come si è sentita ora) un'orchestrazione limpida, colo-

rita, vibrante, del dialogo goldoniano: che non è solo leziosa musicalità da minuetto, ma neppure forzatura realistica in chiave contestataria e prerivoluzionaria. Il realismo di Goldoni è corposo, ma anche arioso; i sottintesi sociali esistono e sono modernamente precorritori di contrasti successivi; ma non perdono mai di vista il "gioco" scenico, il gusto del contrappunto dei diversi caratteri, nelle umoristiche impuntature fra vecchi e giovani, fra donne e uomini, fra nobildonne e popolane, in un rincorrersi inarrestabile di battute comiche. Il regista Pier Luigi Pizzi, tornando alla prosa dopo un lungo intervallo dedicato all'opera lirica, si è destreggiato con molta sapienza, in una commedia che è comica e patetica insieme: perché, pur presentando una serie di cinque coppie più o meno bene assortite, ma anche inclini al battibecco, centra poi l'attenzione sul protagonista Anzoletto (sotto le cui vesti si nasconde lo stesso Goldoni). Che è un tessitore in partenza per la Moscovia, dove viene richiesto per la sua abilità di artigiano. Il suo distacco da Venezia è malinconico, anche perché rischia di compromettere il suo rapporto amoroso con Domenica. Il tutto, alla fine, si aggiusta, con la partenza per la Moscovia anche del padre di lei e datore di lavoro di Anzoletto (Sior Zamaria), insieme alla sua nuova compagna, la stravagante e sofisticata Madame Gatteau. Si ride, dunque, per le manie e le pazzie di alcuni personaggi, ma si avverte anche la nostalgia che lo stesso Goldoni, proprio nell'anno di composizione della commedia (1762), sentiva nel suo imminente distacco da Venezia per Parigi dove sarebbe rimasto trent'anni, fino alla morte. Pizzi ha voluto permettersi una scelta un po' eccezionale, mettendo in scena la commedia a Venezia, nella grandiosa Scuola di San Giovanni Evangelista: ambiente seducente quanto altri mai, ma improprio in questo caso, perché la commedia è borghese, la classe dei personaggi è quella agiata ma modesta degli artigiani, e non si addice a soffitti e pareti affrescate con nobile sontuosità. Dentro questa sala il movimento di Pizzi è stato però perfetto, con entrate ed uscite ben calcolate, ma forse meglio sarà riuscito al Verdi di Padova (dove non l'abbiamo rivisto) con scene più semplici e respiro più limitato. L'insieme, comunque, è ben riuscito, e gli attori, da Warner Bentivegna a Sara Bertelà, da Donatella Ceccarello a Cecilia La Monaca, da Armando De Cecon a Stefano Scandaletti, da Anita Bartolucci a Giovanni Vettorazzo a Dorotea Aslanidis, hanno concertato un coro vivace a armonioso di voci, a specchio di altrettanti ben delineati caratteri. Un Goldoni di classe.

Eliot e Miller, subito a fianco. Thomas Stearns Eliot è stato presentato dallo Stabile di Palermo con la regia di Pietro Carriglio; Miller dallo Stabile di Genova con la regia di Marco Sciaccaluga. Due opere opposte, ma entrambe persuasive. Carriglio ha puntato sul grandioso, sul monumentale (e sul piano pratico, cioè del costo e della difficoltà di trasferimento dello spettacolo da un palcoscenico all'altro della penisola, non ci trova certo consenzienti: a Padova si sono dovuti svuotare due terzi della platea, sistemando molti spettatori nei palchi, e moltiplicando il numero delle repliche per farli rientrare tutti: il denaro pubblico di uno Stabile andrebbe amministrato meglio). Ma, a parte questa riserva (*Assassinio*, 1935, può riuscire dignitosamente sia pure con mezzi più parchi; lo si è rappresentato anche sul sagrato di una chiesa), l'esito è stato suggestivo. Il palcoscenico è stato avanzato fino ad occupare gran parte della platea, e solide strutture plastiche hanno incorniciato l'azione con effetti di architettonica potenza: cui si è aggiunto il contributo del coro di sette voci femminili più quelle di due bambini, e quello di tre sacerdoti, quattro tentatori e quattro cavalieri. Un sestetto musicale ha completato l'apparato sonoro, con qualche disturbo, però, alla ricezione del testo. Al centro, si sa, c'è il dramma di Thomas Becket, l'arcivescovo che si è sacrificato nel 1170 per tener fede alla propria alta funzione, dopo essere stato per anni amico e complice del re Enrico II nelle sue disordinate scorribande. Il dramma è in versi, e nella traduzione, ancora una volta, di Giovanni Raboni, ha trovato una sua sostenuta classicità: cui, infine, Giulio Brogi ha prestato una scandita, marcata dizione nella parte dell'arcivescovo, in un impasto di vocazione mistica e sofferta umanità. Il teatro Verdi si è così dilatato fino ad insolite, risonanti proporzioni (scene dello stesso Carriglio).



Franca Valeri e Anna Maria Guarnieri in *Le serve di Genet*.



Sandra Franzo in *Antigone di Sofocle*.

Opposta, dicevamo, l'asciuttezza di Sciaccaluga per *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller (che è del 1949), di cui si ricordano celebri edizioni a partire da quella di Luchino Visconti nel 1951. Sciaccaluga ha voluto dalla scenografa Valeria Manari un'ambientazione estremamente ridotta, quasi povera. Si era abituati ad un interno dimesso (la cucina della famiglia del commesso Willy Loman), ma anche a qualche prospettiva su New York nello sfondo (quella di Visconti, scene di Giovanni Polidori), in modo che la vicenda del protagonista, della moglie e dei loro due figli, si proiettasse su una realtà sociale più vasta e come incombente sul loro piccolo ménage familiare.

Qui, invece, siamo rimasti dentro le pareti domestiche, e l'alternanza di altri ambienti ed altri personaggi (l'industriale Charley, lo zio Ben, l'amante) si limita a farli entrare ed uscire da alcune porte illuminate sul fondo, senza altre, più precise collocazioni ambientali. Ma, a parte questo impoverimento scenografico, la recita è risultata di alta, intensa, angosciante progressione, soprattutto nella parte del protagonista Eros Pagni, mai, come questa volta, di così disadorna verità, libero anche di certa sua spesso consueta "stilizzazione". Altrettanto veri i figli di Gianluca Gobbi e Aldo

Ottobriano, per non dire della moglie Linda di Orietta Notari (solo nello straziante finale non abbiamo potuto non andare con il ricordo all'insostituibile Rina Morelli della prima edizione di Visconti: ma sono paragoni che non si debbono fare). Ancora una volta la storia del commesso, da un lato succube del mito del successo e dall'altro vittima di una cronica sfortuna, è apparsa attuale e una delle punte più riuscite del teatro contemporaneo: da mettere accanto, salve le differenze di stile, alla immarcescibile forza poetica dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello: a distanza di ventotto anni due punti di riferimento e due risultati assoluti del teatro moderno.

Gozzi e Genet hanno fornito altri due buoni spettacoli. Qualche perplessità riguarda, se mai, la possibilità di comunicativa per il pubblico di oggi: dei due testi, non delle esecuzioni. Carlo Gozzi è quel maestro della magia scenica che sappiamo; oggi la sua polemica con Goldoni sembra superata, l'uno incline alla favola, l'altro al quadro d'ambiente e di costume realistico. Per i registi di oggi Gozzi presenta una grande attrattiva per le possibilità che offre agli spazi della fantasia inventiva; mentre Goldoni suggerisce ai registi, se mai, la linea opposta, come si è detto sopra, cioè quella delle forzature polemico-sociali. Certo che le favole di Gozzi risultano un po' ostiche per le trame ingarbugliate, e seguirne il filo riesce difficile se non impossibile. E meglio è abbandonarsi all'elemento visivo (maschere, costumi, scene) in un gioco inesauribile di sorprese e improvvisazioni, come negli spettacoli per l'infanzia. Ed è quanto ha fatto il regista Giuseppe Emiliani per *La donna serpente del 1762*, l'anno stesso in cui Goldoni ha lasciato Venezia per Parigi. Il soggetto è nella novella *La storia di Ruzvanchad, re della Cina, e della principessa Cheheristanii* inserita in *Le milles et un jours*; Emiliani l'ha rielaborato, attribuendo a Pantalone la funzione di narratore dell'intera azione, in una specie di



Tullio Solenghi in *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais.

pirandelliana funzione registica. Per il resto, sdoppiamenti, reincarnazioni, animali che diventano persone, scontri, innamoramenti, delusioni, morti e rinascite, tutto il possibile si sussegue con inarrestabile velocità. Gli attori la fanno quasi da burattini, inutile cercare finzze psicologiche. Le scene di Graziano Gregori, i costumi di Carla Teti, le maschere e gli oggetti di Renzo Pardini e Roberta Traversa, le musiche di Uri Caine, le luci di Mauro Marri. Colori, scintillii, effetti fantasmagorici: i veri autori sono stati i tecnici provetti della scena. E' il pubblico ha guardato con meravigliata ingenuità.

All'opposto per *Le serve* di Jean Genet (1947). Teatro della violenza psicologica, dell'odio fra personaggi torbidi, dell'exasperazione dei conflitti. Sono seguiti *Il balcone* e *I paraventi*, ma questo resta il testo - chiave della drammaturgia di Genet, l'autore che ha mescolato il suo travaglio biografico con la scrittura, a cominciare dal romanzo *Diario del ladro*. *Le serve*, di cui anche al Verdi si ricorda la straordinaria edizione di Massimo Castri nel 1994 (adattissimo, in questo caso, a un testo estremo come questo), mescola finzione e realtà fino ad una identificazione quasi ossessiva dell'immaginario con il reale. Due domestiche odiano la loro padrona, sognano di eliminarla, ne distruggono la vita amorosa con cinica spietatezza; ma, nello stesso tempo, la ammirano, la invidiano, aspirano ad identificarsi con il suo rango sociale, con la sua bellezza, la sua eleganza. Durante la sua assenza da casa, indossano le sue vesti, ne imitano movimenti e parlata (e qui il regista Giuseppe Marini, d'accordo con il costumista Gianluca Falaschi, ha inventato un abbigliamento particolare per l'apparizione della Signora a metà dello spettacolo: una sottana conica di enormi proporzioni e tutta punteggiata di lumini accesi per l'attrice Patrizia Zappa Mulas, montata su un carrello mobile che avanza lentamente sul proscenio). La identificazione si spinge fino al parossismo, e culmina con il suicidio finale di una delle due serve, che beve il thé avvelenato preparato per la Signora. La rivalità sociale si risolve in una sete di annientamento, la polemica in autodistruzione. Teatro serrato, che segue i binari di una illogica consequenzialità sul piano del realismo, e si accende di violenta, espressionistica carica nichilistica. La scena era essenziale ma anche fastosa nei tendaggi; le due protagoni-



Giulio Brogi in *Assassinio nella Cattedrale* di Eliot.

ste, Franca Valeri e Anna Maria Guarnieri, in stretta concorrenza nel dare risalto alle pieghe tortuose e lucide del processo distruttivo. Anche qui, però, il pubblico è sottoposto ad uno sforzo di partecipazione che va oltre le linee consuete dell'emotività, per sprofondare negli abissi del subconscio. L'opposto di Gozzi e delle sue difficoltà, dicevamo: dalla favola infantile e sorprendente, al gorgo di istinti protervi e di scandagli allarmanti.

Alcune difficoltà anche per l'*Enrico IV* (1598) di Shakespeare: qualche spettatore soddisfatto, qualche altro deluso. I drammi storici di Shakespeare presentano sempre qualche dispersione per il pubblico italiano, anche perché si addentrano in una illustrazione minuta di particolari cronachistici che spesso sfuggono alla nostra conoscenza o memoria. Inoltre, in questo caso, si è trattato di una sintesi di due drammi dallo stesso titolo, che il regista Marco Bernardi, alla testa degli Stabili di Bolzano e di Sardegna, ha abilmente operato, sacrificando gran parte dell'estensione originale. D'altronde, non è il primo caso di un dramma storico di Shakespeare diviso in più parti (si pensi ai due *Riccardo*, e ai tre *Enrico VI*). *Enrico IV*, per di più, resta sdoppiato nelle parti di due protagonisti, come Re Enrico appunto, dalla altera e maestosa dignità, e il beone e lussurioso e goloso Falstaff (che ricompare del resto nella commedia *Le allegre comari di Windsor*).

Il pubblico si appassiona di più alle ridanciane apparizioni di Falstaff che alle vicende battagliere del Re; e ha l'impressione di un'opera divisa in due tronconi. Le scene di Gisbert Jaekel hanno tenuto una linea stilizzata, accentrando la parte del Re su un trono piazzato in mezzo al palcoscenico, e limitandosi per Falstaff ad una



Eros Pagni in *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller.

ambientazione schematica, senza colore di osteria e di bassifondi. Su tutto è spiccato il Falstaff corposo e generoso di Paolo Bonacelli, particolarmente adatto alla parte, accanto al Re "nobile" di Carlo Simoni: ma anche il complesso di ben oltre dieci attori, alcuni in più parti, è risultato diligente e affiatato, per uno spettacolo correttamente didascalico.

Meno didascalico, invece, *Le nozze di Figaro* (1778) di Beaumarchais incentrate sul protagonista Tullio Solenghi. Va subito detto che, contrariamente a qualche timore iniziale, Solenghi ha disegnato un Figaro scaltro ma contenuto, senza bizzarie rivistairole. E che la sorpresa di qualche spettatore per le punte polemiche in senso anticlassista era sbagliata perché quelle punte sono frequenti e chiare nel testo originale, soprattutto nella scena terza del quinto atto: dove un monologo di Figaro contro i privilegi dei nobili e lo sfruttamento del popolo occupa ben tre pagine fitte del copione. Non a caso la commedia ha creato dissapori al suo apparire, e le riserve del re Luigi XV. Qualche inutile concessione all'attualità è stata fatta, se mai, dal regista Matteo Tarasco nel finale, con l'apparizione della ghigliottina della rivoluzione francese (che è di qualche anno dopo) e qualche aggiunta verbale. Per il resto, nella traduzione di Enrico Groppali, lo spettacolo è filato via con frizzante comicità e calcolata spettacolarità, salvo un eccesso di caricatura in alcuni particolari: le parrucche, in primo luogo, che hanno ridicolizzato alcuni personaggi, sia nobili che plebei (scene e costumi di Andrea Viotti) rischiando di spingere i toni verso il farsesco; e il troppo corpulento e grossolano attore nella parte del Conte d'Almaviva (che, invece, è un elegante dongiovanni). La commedia è più trasparente e lucida di così, non è necessario premere il pedale del comico, perché sotto la comicità nasconde una realtà di costume molto ben delineata e consapevole.

E, per finire, le riserve maggiori su alcuni spettacoli a nostro parere un po' travisati. Ci soffermiamo solo su alcuni particolari, che ne hanno però compromesso l'esito. *Il mercante di Venezia* (1597) di Shakespeare è partito con il piede sbagliato, nella regia e adattamento di Luca De Fusco per lo Stabile del Veneto. Ancora una volta un discutibile e inutile aggiornamento, con la trasposizione della vicenda (che mescola dramma e commedia) in un improbabile Novecento, con costumi moderni, piano bar, danze sensuali, e tutto un insieme di ingredienti falsati. Anche l'interpretazione di Eros Pagni si è persa, così, in un clima improprio. Ma è una vecchia questione, questa degli aggiornamenti, che abbiamo toccato anche per *La trilogia della villeggiatura* di Goldoni due anni fa. D'altro lato, per *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, che ha confermato il passaggio di Claudia Cardinale dal cinema al teatro (dopo *La venexiana*, *Come tu mi vuoi* di Pirandello, e *Le dolci ali della giovinezza* di Williams, ora in francese, ora in italiano), il regista Andrea Liberovici non ha aiutato l'ambientazione, ma è tornato irrimediabilmente ai suoi prediletti effetti visivi da video-game, frastornando il pubblico e disturbando l'atmosfera crepuscolare della commedia (una madre ossessionata dall'insuccesso dei figli, una figlia complessata, un figlio sognatore e inconcludente). Che non vuole essere minutamente realistica (lo dice l'autore nelle sue didascalie), ma per lo meno concentrata nei suoi dialoghi intimisti e non proiettata in atmosfere surreali, con luci psichedeliche vorticosamente ruotanti sul fondo e sulle pareti del palcoscenico (le avevamo viste l'anno scorso per l'*Urfaust*

di Goethe, sempre le stesse soluzioni adatte ad ogni evenienza).

Moni Ovadia ha presentato questa volta un testo recente) di Brecht aperto ad un accorto revisionismo del suo impegno politico, con *Le storie del signor Keuner*; e ne abbiamo apprezzato la sincera apertura mentale con i suoi interrogativi dilemmatici in luogo di risposte asseverative. Certo è che Ovadia, pur sempre suggestivo con i suoi monologhi cantilenanti e le sue inserzioni di canti ebraici (ma qui anche di danze grottesche "en travesti") rischia di ripetere sempre lo stesso spettacolo (fra memorie musicali e cabaret), e recitare se stesso. Infine, due nomi famosi, Buzzati e Strindberg. Di Buzzati si è visto, con il titolo *Sette piani*, l'adattamento teatrale che Michele Ainzara ha fatto del racconto omonimo di Dino Buzzati. Ma perché adattare un racconto, mescolandolo con frammenti di altre sue pagine narrative, quando lo stesso Buzzati ha scritto una buona riduzione teatrale dello stesso soggetto con il titolo *Un caso clinico* (che è stato diretto da Strehler, con Tino Carraro, al Piccolo di Milano nel 1953?) Questione di diritti d'autore? Mescolando, poi, quel racconto con altre pagine, si è creato un ibrido: la prima parte dello spettacolo va in una direzione (amori, ecc.), la seconda in un'altra, con l'angoscia del trasferimento del protagonista da un piano all'altro di un ospedale, fino alla finale tragica conclusione (si veda anche il film di Tognazzi *Il fischio al naso del 1967*). Cronaca leggera e suspense drammatica non si sono fuse, nonostante la bravura di Ugo Pagliani (regia di Paolo Valerio). E poi, se

un autore ha un suo dramma, si rappresenti quello e non si facciano inutili rimaneggiamenti. Di Strindberg, invece, non si è trattato di rimaneggiamenti, per il suo *Padre* (1887), ma di sfasatura di toni, nella regia di Massimo Castri, e nella interpretazione di Umberto Orsini. Il tormento di un padre, cui la moglie perfidamente inocula il dubbio che la figlia non sia sua, ha nel testo una lenta, inesorabile progressione. Castri, invece, mentre in una disadorna scena di Maurizio Balò che sposta la sua prospettiva da un atto all'altro e si spoglia un po' alla volta, ha seguito scenograficamente la progressiva fissazione del protagonista fino ad un totale svuotamento interiore, ha preteso poi toni isterici dal protagonista fin dall'inizio, facendolo un predestinato alla crisi che dovrà portarlo alla pazzia. Strindberg, nonostante la sua modernità, resta invece ancorato a premesse realistiche; ed ogni stato d'animo dei suoi personaggi è una reazione ad una causa, anche se poi ne esaspera le componenti fino a farle diventare metafisiche. È fondamentale per il padre reagire alla provocazione malefica della moglie; la sua follia non nasce immotivata e connaturata. Il dramma ha mancato, così, la sua psicologica, ma anche teatrale, progressione: che è essenziale anche per l'effetto della recitazione.

Stagione complessa, come si vede, di alti e bassi, ma di testi notevoli, con la prevalenza di quelli moderni e contemporanei su quelli classici. E con alcune punte di forza, di cui il Goldoni di Pizzi e il Miller di Sciacaluga-Pagni hanno costituito, a nostro parere, i momenti più gustosi ed emozionanti. □



Carlo Simoni (a sinistra) e Paolo Bonaccelli (al centro) nell'*Enrico IV* di Shakespeare.

EDOARDO VISENTIN PILOTA E SCRITTORE

ODDONE LONGO

Nel ricordo del valoroso ufficiale nativo di Montagnana, caduto durante una missione aerea nel giugno del 1942, riproduciamo una sua eloquente e commossa rievocazione di un precedente episodio che lo ebbe coraggioso protagonista.

Alle ore 7.50 del 13 giugno 1942 decollava dall'idroscalo del Mar piccolo di Taranto un idrovolante Cant. Z. 501¹ "Gabbiano", comandato dal sottotenente 1° pilota Edoardo Visentin (Fig. 1), nato a Montagnana il 23 febbraio 1918, laureando in giurisprudenza all'Università di Padova, arruolatosi come volontario in aviazione. Il velivolo non fece ritorno alla base, e l'equipaggio venne dato per disperso.

I Cant. Z. 501 (Fig. 2), nelle diverse versioni da bombardamento, ricognizione e idroscorso, erano monopiani ad ala rialzata, con motore Isotta-Fraschini da 900 HP, velocità massima km/h 275 e autonomia di km 2600. Se si tiene conto di questi dati, si può congetturare che il "Gabbiano" di Visentin avesse quel giorno operato come ricognitore; con un'autonomia come quella indicata, esso avrebbe potuto volare per circa 10 ore, con compiti di osservazione e segnalazione via radio della eventuale presenza e posizione di navi nemiche². Gli idrovolanti, che per le loro caratteristiche strutturali (bassa velocità, scarsa manovrabilità, ecc.), si prestavano ottimamente per l'osservazione, erano tuttavia facilmente vulnerabili dalla caccia avversaria, e durante il conflitto molti di essi, in missione di ricognizione navale, furono abbattuti senza difficoltà dalla caccia britannica. È perciò da credere che questa sia stata anche la sorte toccata all'apparecchio comandato da Edoardo Visentin.

Il suo Cant. Z 501 era aggregato alla squadra navale di Taranto, comandata dall'ammiraglio Iachino, salpata dalla base all'alba di quel giorno per intercettare un convoglio britannico partito da Alessandria e diretto verso Malta. Si apriva così la battaglia aeronavale detta "di mezzo giugno", che si protrasse fino al 15 giugno, e in cui intervenne, salpando da Palermo, anche la divisione navale dell'ammiraglio Da Zara. Lo scontro si concluse con un netto successo italo-tedesco³: dei due convogli inglesi (il secondo salpato da Gibilterra) formati da complessivi 11 piroscafi da carico, che dovevano rifornire l'isola ridotta ormai allo stremo⁴, solo due mercantili raggiunsero La Valletta, e rilevanti furono anche i danni subiti dalle navi di scorta. Erano i giorni in cui Edwin Rommel scatenava l'offensiva dell'Afrika Korps, che avrebbe portato gli italo-tedeschi, dapprima alla riconquista di Tobruk, e poi all'avanzata nel deserto egiziano fino ad El Alamein, dove essa si sarebbe arrestata il 1 luglio.

Edoardo Visentin aveva prestato servizio nell'Aeronautica fin dall'inizio della guerra, conseguendo un

encomio solenne; nel novembre del 1940, a seguito di una coraggiosa operazione come pilota di un "Gabbiano" destinato all'idroscorso, ma anche per altre imprese come ricognitore e bombardiere, gli era stata conferita la Medaglia d'argento al v.m. con la seguente motivazione:

"Capo equipaggio di idrovolante partecipava a diverse ricognizioni offensive ed azioni di bombardamento. Partito in missione di soccorso ad altro equipaggio di apparecchio abbattuto dal nemico in mare a molte miglia dalla costa, dava prova nella difficile e rischiosa missione affidatagli di fermezza d'animo e di completa dedizione al dovere. Fatto segno il suo velivolo nel momento dell'ammarraggio all'attacco di un apparecchio avversario che gravemente lo danneggiava ponendolo in condizione di non poter più riprendere il volo, nel critico e grave momento determinatosi, con freddo calcolo e serena calma disponeva l'opera di soccorso e di attesa, che dava possibilità ad altro velivolo di trasportare in salvo i due equipaggi." Cielo del Mediterraneo Orientale, 12 Giugno-16 Novembre 1940".

Così al ritorno al campo base il comandante Edoardo Visentin ricorda e descrive l'avventura:

"Avvampa sotto il sole di Libia questo Campo che la volontà degli uomini ha costruito in riva al mare, aggrappato al litorale dietro il quale si stende un breve tratto di pianura sabbiosa e petrosa subito soffocata dall'incombere del Ghebel, la caratteristica distesa collinosa cirenaica: arida come un deserto, deserta come una maledizione. C'è un sole abbagliante come da noi in piena estate; l'occhio si perde tra il giallo del terreno, senza trovar riposo nel verde del mare antistante che la luce solare si trasforma in una incandescente e lucidissima lastra d'acciaio.

Sotto le tende e nelle baracche fremente la vita di un campo in assetto ed in attesa di guerra; circolano uomini come grosse formiche, ronzano i telefoni portando ordini e voci; e quando l'ordine o la voce sono i tanto attesi - quelli dell'azione - trovano in tutti ed in ciascuno anima e corpo tesi ad ogni ardimento.

Alla fonda, lungo la riva, si cullano in mare gli apparecchi argentati, lucidi come giocattoli innocui ma pronti a diventare arma possente e terribile al canto dei motori che ora tacciono addormentati. In un angolo dello specchio d'acqua c'è un apparecchio contraddistinto con i segni della Croce Rossa; è un apparecchio che molti guardano con un certo superstizioso malumo-



1. Il sottotenente Primo pilota di idrovolante Edoardo Visentin.

re ma che tutti rispettano, perché sanno che quell'apparecchio partirà sempre, noncurante di ogni avversità della nostra natura e dell'uomo se vi sarà chi abbia affidato all'onda della radio l'estrema speranza di salvezza. È un apparecchio che non porta armi a bordo: ma uomini che del soldato devono avere le doti migliori per strappare alla morte chi l'abbia affrontata nell'adempimento del dovere. Anche stamane sono usciti gli apparecchi bellici al diuturno lavoro sul mare; e questo grosso bestione è ancora lì silenzioso. Ma, ecco: al Comando del Campo giunge il disperato appello radio di un nostro apparecchio da ricognizione costretto all'ammarraggio in mare aperto ed in zona nemica per avaria al motore. Subito vien deciso il soccorso e l'apparecchio crociato si sveglia. In pochi minuti l'equipaggio è a bordo: i motori da lungo tempo silenziosi cantano al vento la loro sfida fragorosa. Macchina e cuori si lanciano dalla baia sicura e tranquilla verso il mare aperto ed irato dove i fratelli d'arme e di volo attendono l'estremo soccorso.

Davanti alla prua avida di cielo s'apre l'immensità dell'azzurro striato di nubi; sotto è la minaccia del mare grigioazzurro macchiato di candide spume; incontro è l'incognita di quello che nel mare e nel cielo questi uomini potranno trovare. Ma nessuno a bordo ci pensa: il Comandante ed il secondo pilota stringono in pugno la macchina fremente e veloce, l'osservatore studia sulla carta, sul mare, sul cielo la via da seguire; il marconista vigila alla cuffia se altro appello dai naufraghi si oda; intento al palpito dei motori veglia il motorista a che nulla interrompa il volo di soccorso. Gli altri due uomini d'equipaggio scrutano ansiosi la distesa dell'ac-

que nella speranza di presto avvistare gli uomini da soccorrere e la macchina che la sorte ha gettato dal cielo al mare in precipitosa caduta.

Sette uomini: ma nessuno di loro ha contato il numero che sa di presagio; sette cuori: ma nessuno ha pensato che il volo di fratellanza e d'umanità possa diventare volo di morte e di gloria; sette diverse vite, sette diverse menti: ma tutte tese in una volontà sola, grande e forte come la macchina che le porta, tutte riunite in una decisione inesorabile come il dovere che vanno a compiere.

Due lunghe ore di volo passano; due ore interminabili per i cuori di quest'equipaggio che ha un solo timore: quello di arrivare troppo tardi. Ma troppo tardi non arriveranno. Ecco, finalmente: sulla massa d'acqua incupita qua e là dalle basse nuvole ombrose che velano a tratti il sole, appare la sagoma del velivolo ricercato; ma contemporaneamente una mano di ferro stringe il cuore degli uomini che dall'alto scrutano: perché il velivolo non galleggia normalmente sull'acqua, ma vi è immerso di prua fino all'altezza del castello motore. Le ali s'intravedono appena a fior d'acqua, i timoni sono ritti verticalmente contro il cielo e non v'è segno di vita sopra o attorno ai resti di quella macchina che solo poche ore prima spaziava libera e forte nel cielo. Il mare è stato inesorabile ed ha atteso al varco, nella sua onda alta ed irata, gli uomini e la macchina che ne avevano sfidato la maestosa immensità.

Ma la speranza non abbandona i cuori che pulsano a bordo dell'apparecchio di soccorso; esso punta il muso sull'acqua, bassissimo a studiare meglio se su quel relitto che galleggia di sotto vi sia ancora qualche vita da trarre a salvamento. Ecco: più vicino e più basso si possono distinguere aggrappate al secondo "redan" due, anzi tre persone. E allora, giù, senza esitazioni e senza incertezze a recuperarle: anche se il mare appare ora più minaccioso e sembra promettere la morte a chi gli vuol strappare quelle vite. Il Comandante - un veneto che pur nei suoi giovanissimi anni non smentisce la salda tempra della sua gente - decide l'ammarraggio, fidando nelle sue forze e nella giustizia del suo operato; gli uomini di bordo hanno in lui l'illimitata fiducia che vien loro dalla sua serenità ed a nulla pensano, se non all'opera che fra qualche minuto bisognerà compiere per trarre a bordo i naufraghi. L'apparecchio diminuisce di quota e di velocità, l'acqua è ormai vicinissima; a bordo tutti attendono il rumore e la scossa dell'urto sull'acqua e scrutano ansiosi l'unico nemico: l'onda.

L'unico nemico? No, generosi: sbagliate. C'è dietro di voi un altro nemico; un nemico che come voi ha l'ali, che in più di voi ha le armi, che contro di voi porta l'offesa proditoria e vile del suo odio che non rispetta l'o-



2. Un idrovolante Cant. Z.501 "Gabbiano".

pera di umanità che state compiendo. Ha atteso, l'apparecchio nemico, l'arrivo dell'apparecchio di soccorso stando nascosto dietro le nubi; ed ora viene all'attacco: alle spalle, com'è tradizione di ogni sicario. Spara, sputa il suo veleno sulle grandi ali crociate, avventa la morte sulla carlinga che anch'essa porta ben chiari e grandi i segni della fratellanza umana.

A bordo, istintivamente, l'equipaggio si stringe ai paglioli; in cabina i piloti si serrano sui comandi, fan forza su se stessi – benché veggano sull'acqua e sull'ali aprirsi il varco il piombo nemico – perché all'offesa dell'uomo non s'aggiunga l'urto sull'onda che può esser fatale. La loro fredda calma ha un premio; l'apparecchio tocca il mare in assetto perfetto. Appena fermo l'apparecchio, appena tacciono i motori, emerge dalla cabina la figura del Comandante che stringe i pugni e grida nel dialetto della sua terra tutto il suo disprezzo al nemico, che supplica un'arma – fosse pure una pietra – per controbattere l'attacco meditato e vile. Ma non v'è offesa che possa raggiungere il nemico che ora s'allontana all'orizzonte, soddisfatto e forse altero della sua facile vittoria.

Nella calma che segue i tragici istanti si può constatare che a bordo – per fortuna – non v'è alcun ferito. Presto, allora, all'opera di salvataggio. L'equipaggio appresta i battellini pneumatici, i salvagente; l'attacco non ha menomata la ferrea volontà di salvare i compagni ormai raggiunti. Le piccole, fragili imbarcazioni affrontano l'onda e strappano al mare le vittime che già teneva; soltanto due uomini mancheranno: quei due che, inchiodati ai posti di pilotaggio, han trovata subitanea morte sull'onda balzante e son precipitati nell'imo assieme alla prua spaccata dell'apparecchio caduto in mare. Non avranno riposo nella Madre Terra questi due Fratelli; ma l'onda amarissima del Mare – oggi più che mai Nostro – cullerà all'infinito il Loro ultimo sonno.

Ma l'opera di soccorso non è finita e forse non finirà. Il Comandante, rimasto a bordo col secondo pilota, constata che il piombo nemico ha aperto negli scafi larga via all'acqua. Appena tratti i naufraghi a bordo si tenta – con ogni perizia d'arte – la partenza: tutto inutile. L'acqua ha ormai appesantito lo scarpone destro che affonda sempre più; non si potrà ripartire.

È la volta dei salvatori d'affidarsi alla radio perché dalla base altro soccorso giunga, prima che anche questo ormai precario sostegno di tela e di legno venga a mancare. Il marconista lancia all'etere l'appello che l'osservatore gli detta, incuranti ambedue dell'acqua che sale sul bordo. L'equipaggio si prodiga nuovamente ai mezzi di salvataggio cui dovranno tutti affidarsi – naufraghi e salvatori – fra poco. L'apparecchio affonda e sbanda sulla destra sempre più. Il Comandante fa uscire tutti gli uomini sull'ala sinistra che emerge tutt'ora; in cabina rimangono soltanto lui, il marconista e l'osservatore.

L'uomo alla radio continua a battere sul suo tasto, instancabile, l'appello supremo; gli altri due spingono fuori a braccia i battellini che mai come ora sono sembrati pesanti e restii a lasciarsi manovrare. Su di essi suda il secondo pilota a gonfiarli. I due Ufficiali rientrano in cabina a recuperare codici, strumenti, cassette di medicinali e di viveri, senza guardare mai l'onda che sale, sale sempre.

Finalmente l'opera è finita e tutti sono sull'ala che emerge. Ed incomincia l'attesa. L'osservatore calcola il punto, computa il tempo che potrà impiegare il nuovo soccorso per giungere, rincuora con le sue parole i membri dell'equipaggio, unitamente al Comandante ed

al secondo pilota. Tutti infine si prodigano attorno ai tre naufraghi intirizziti, quasi dimentichi di essere ora, come loro, e per loro, naufraghi anch'essi. Cinque lunghe ore passano così. L'ammarraggio e l'attacco si sono svolti all'una pomeridiane; la sera sta ormai avvicinandosi; dieci uomini si aggrappano con ogni forza all'ala che sbanda ed affonda ogni attimo di più; dieci cuori volano sull'onda del pensiero alla famiglia, alla Patria, mai come ora amate e lontane. Qualcuno bacia un ritratto, qualcuno mormora una preghiera. Tutti guardano con ansia l'acqua che sale, sale sempre.

Dieci uomini su un'ala che affonda, dieci cuori su un pensiero d'amore e di speranza supremi. Dieci uomini e dieci cuori che non rimpiangono tuttavia neppure un istante il dovere compiuto che li ha portati sull'orlo della vita e che alla vita si preparano a dar l'addio: romanamente, guardando in faccia, ben fissa, la morte che arriva.

Ma non è la morte: Dio non l'ha voluto. Da terra l'appello nuovo è stato raccolto ed un altro apparecchio, altri uomini corrono al soccorso: incuranti dell'insidia che l'onda e la notte celano, sprezzanti del nemico che forse tornerà all'agguato ed all'attacco. Romba sul mare la macchina generosa; cuori generosi la guidano; fortuna e perizia assistono la nuova impresa e i dieci uomini sull'ala vedono, nell'ultimo bagliore di luce, arrivare fino a loro la salvezza ormai insperata.

Il soccorrente gira a lungo sul posto, studia l'onda buia e minacciosa: dall'ala una benedizione ed una preghiera volano a Dio perché guidi e protegga il tentativo. E forse fu quella preghiera a reggerli l'anima e la mano, o Bergamasco dal cuore di ferro che ponesti tutta la tua perizia di consumato pilota nell'ammarrare vicino a quel relitto dove anche per te poteva esser l'urto mortale.



3. Preghiera dei Piloti d'Italia composta da Edoardo Visentin.

Perfetto, fosti: Il tuo ammaraggio è una perfezione, il tuo gesto è un eroismo. I naufraghi sono raccolti. Il Comandante e l'osservatore lasciano per ultimi l'apparecchio di cui distruggono – per ogni evenienza – le superstiti installazioni, data l'impossibilità di distruggerlo completamente.

L'apparecchio di soccorso s'allontana flottando. Brevi schiarite lunari mostrano a chi guarda dallo scafo sicuro l'ombra allontanantesi dell'ala ancora tenacemente galleggiante; c'è nei cuori una preghiera per i due Compagni scomparsi, un rimpianto per la macchina superba miseramente perduta.

Son perdite, son cose, son momenti che questi uomini non dimenticheranno mai.

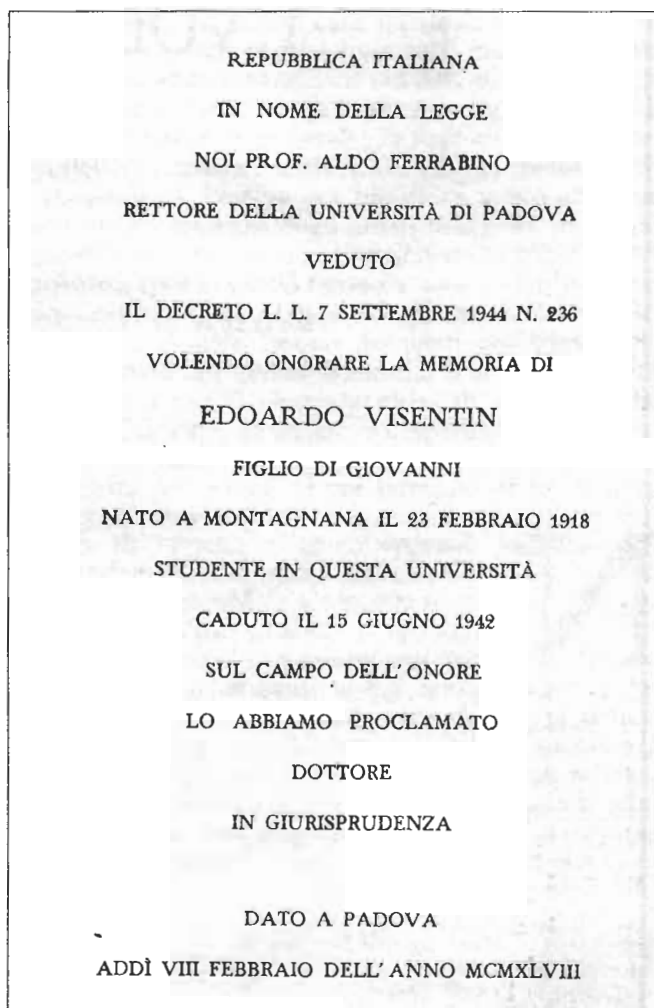
E nessuno dimenticherà l'atto di suprema viltà che tu – volatore d'Albione, perché del nome di pilota degno non sei – forse così corretto sui campi di cricket e di golf, certo così sleale in quest'episodio d'una lotta dov'è in palio la vita di un popolo, hai compiuto contro ogni legge di guerra e d'umanità.

Scivola sull'acqua scura e fremente l'apparecchio che porta in salvo a dispetto degli elementi e del nemico tante vite preziose alla Patria; ma non può partire perché l'onda troppo infuria. E son dieci lunghe ore d'attesa nel buio sul mare; ronzano a tratti in cielo ali nemiche che vanno a bombardare le città libiche. Passa nell'anima al nuovo salvatore, che si alterna ai salvati in turni di guardia, l'ansia segreta d'essere a sua volta attaccato. Ma ancora Dio lo assiste e li assiste tutti. In cielo nuvole e stelle s'alternano a far la sentinella, mentre più candida e fredda che mai naviga la luna sulla sua rotta infinita. All'alba primissima il pilota avventa ancora una volta la macchina sull'onda tutt'ora minacciosa ed ancora una volta vince superbamente col cuore e con la macchina l'elemento rabbioso. Nel sole nascente, limpido come un trionfo, sedici vite strappate al duplice nemico salutano l'apparire all'orizzonte della Terra che fu ed è di Roma: auspicio di gloria, arra di vittoria".

Abbiamo qui un brano di prosa di alto valore letterario, che rispecchia sia il nobile carattere del giovane pilota, che un entusiasmo per le macchine volanti le cui radici stilistiche sono facilmente individuabili nelle migliori prose di guerra di Gabriele D'Annunzio, come *Il compagno dagli occhi senza cigli* o *il Notturmo* (D'Annunzio perdette nel 1916 un occhio durante l'amaraggio di fortuna con un idrovolante); la scrittura di Visentin ne reca visibili tracce. E ci piace offrire al lettore un'ulteriore testimonianza degli ideali patriottici e delle doti letterarie del giovane aviatore: la *Preghiera dei piloti d'Italia* (Fig. 3).

A guerra ultimata, Edoardo Visentin riceveva dall'allora rettore dell'Università di Padova Aldo Ferrabino la laurea in giurisprudenza ad honorem, ovvero "alla memoria", di cui riproduciamo qui il diploma, nella forma semplice ed essenziale di quel tempo (Fig. 4)⁵. Il Caduto lasciava una vedova con cui si era unito in matrimonio 53 giorni prima della scomparsa, e che avrebbe messo alla luce una figlia che non conobbe mai il Padre.

□



4. Diploma di laurea "ad honorem" conferita ad Edoardo Visentin "alla memoria".

1) CANT. era la sigla che designava originariamente il Cantiere Navale Triestino di Monfalcone con relative Officine Aeronautiche, che nel 1930 era confluito nei Cantieri Riuniti dell'Adriatico. I Cantieri furono bombardati dalla R.A.F. nel marzo-aprile 1944, con la completa distruzione delle Officine Aeronautiche e dei velivoli in costruzione. Z. era invece la sigla di Filippo Zappata, l'ingegnere progettista degli idrovolanti della serie.

2) Tuttavia, nell'elenco dei membri dell'equipaggio (5 in totale: 1° e 2° pilota, motorista, marconista e armiere), manca l'indicazione dell'osservatore. Non si può pertanto escludere che l'aereo avesse una missione di bombardamento.

3) L'alleato germanico aveva partecipato alla battaglia con squadriglie di bombardieri in picchiata Ju 87 (Stukas), che inflissero dure perdite ai due convogli inglesi. Avevano operato efficacemente anche nostri bombardieri e aerosiluranti S 79, mentre la flotta aveva cannoneggiato principalmente le navi di scorta ai convogli.

4) Nei piani dell'Asse, era previsto lo sbarco e l'occupazione di Malta proprio per quel periodo (Operazione C 3, o *Herkules*), con un corpo di spedizione composto fra l'altro dalla divisione paracadutisti "Folgore", cinque divisioni di Fanteria, la VII divisione paracadutisti tedesca e il reggimento "San Marco" della R. Marina. Ma Rommel ottenne da Hitler di posticipare la *Aktion Herkules*, dando la precedenza alle operazioni in Africa, nella speranza di raggiungere rapidamente il Canale di Suez.

5) Una commissione rettorale valutava caso per caso se il caduto meritasse la laurea ad honorem, sulla base della documentazione fornita dalla famiglia. Il decreto n. 236 (erroneamente citato nell'atto col n. 236), diceva: Art. unico. I rettori delle Università e i direttori degli Istituti d'istruzione superiore sono autorizzati a conferire, a titolo di onore, la laurea o il diploma alla memoria degli studenti caduti sul campo dell'onore o per la difesa della libertà.

FULVIO PENDINI: I VOLTI DI PADOVA

VIRGINIA BARADEL

*Una mostra antologica a cent'anni dalla nascita
ripercorre la vicenda artistica del pittore padovano.*

Nel centenario della nascita di Fulvio Pendini l'Assessorato alle Politiche culturali e Spettacolo e ai Musei Civici d'Arte Medioevale e Moderna di Padova ha organizzato una mostra antologica ampia e articolata che ripercorre, per la prima volta in modo sistematico, la vicenda artistica di un pittore assai conosciuto e amato in città. Il rapporto di Pendini con Padova è stato, in verità, molto stretto e vitale, e si è riverberato sulle sue scelte sia professionali che stilistiche. A un giornalista milanese che visitava una sua mostra del 1947 alla galleria Gian Ferrari, e che pur rilevava l'interessante mutamento di stile in corso a quel tempo, Pendini parlò di Padova e della sua famiglia, invece di discutere dei suoi quadri. Proprio in quegli anni l'artista si affacciava alla ribalta nazionale con buone possibilità di affermarsi all'interno della koinè post-cubista, nella versione più formalista, imperniata sulla costruttività dei valori cromatici. Le partecipazioni alla Biennale del 1948 con "Oggetti in soffitta" e del 1950 con "La cucina" avevano sortito un generale apprezzamento che includeva mostre a Venezia e a Milano. Pendini era un nome conosciuto, tenuto d'occhio dalla critica più avvertita. Avrebbe potuto intensificare la sua presenza, farsi notare di più, aderire a qualche raggruppamento nazionale, ma quell'agitarsi da primi attori nello scenario dell'acceso dibattito artistico di quegli anni non era nelle sue corde. Pendini era sostanzialmente un pittore lirico che amava la quiete del suo studio e il teatro metafisico della sua città. Certo non si sottrasse all'impegno di animare e promuovere il lavoro degli artisti e il rinnovamento dell'arte, e fu in prima fila nel gruppo de "Il Bastione" che esordì nel 1947 alla galleria "Al centesimo" di Alfredo Bordin e ne "La congrega del Coccodrillo" che si riuniva ed esponeva nell'omonimo bar in piazza Cavour alla fine degli anni quaranta e nei primi anni cinquanta; fu presenza di riferimento alle mostre della galleria "La Chiocciola" che si trovava allora sopra la libreria Draghi e, soprattutto, fu protagonista della rinascita delle mostre Trivenete nel 1951 ribattezzate BAT ovvero Biennali d'Arte Triveneta. Per quest'ultima iniziativa spese tutte le conoscenze e le credenziali accumulate personalmente negli anni precedenti soprattutto con la partecipazione alle Biennali veneziane: ebbe infatti consuetudine con Giuseppe Marchiori, Guido Perocco, Ettore Gian Ferrari, e con Fortunato Bellonzi della Quadriennale di Roma che coinvolse nella manifestazione padovana. La fase propulsiva delle BAT riguardò soprattutto gli anni

cinquanta. A quell'epoca la manifestazione divenne teatro sia del dibattito tra figurativi e astratti, tra post-naturalisti e picassiani, sia delle polemiche seguite all'introduzione della scultura dapprima a fianco della pittura e poi, a partire dal 1955, come manifestazione interna ma distinta con il nome di Mostra del Bronzetto. Tutto ciò appartiene alla cronaca delle vicende dell'arte e degli artisti padovani. Ma ciò che interessa ora, in occasione di questa antologica, è soprattutto la pittura di Fulvio Pendini, che ne esce ridisegnata e rivalutata. Egli esordì piuttosto tardi nel mondo dell'arte, pur essendosi diplomato nel 1923 all'Istituto d'Arte "Pietro Selvatico". Per una decina d'anni continuò ad affinare il disegno ma si dedicò anche alla musica e alla poesia. Soprattutto apprese la tecnica dell'affresco collaborando al cantiere dell'abside della basilica di S. Antonio tra i giovani artisti ingaggiati dalle ditte locali per realizzare la sontuosa decorazione (1900-1942) firmata da Achille Casanova. Quando partecipò alla sua prima sindacale nel 1935, questi precedenti erano noti e apprezzati e la critica rilevò come la disposizione ampia e composta delle sue figure traducesse nell'olio la maniera di comporre per campiture ben delineate propria dell'affresco. Siamo nei pieni anni trenta, e la lingua ufficiale delle mostre sindacali è la derivazione puro-figurativa, solida e pedagogica, del dettato novecentista. L'esordio di Pendini venne segnalato, la sua pittura apprezzata. Tuttavia non era quella la vera vocazione del pittore. Più consona alla sua inclinazione espressiva era il linguaggio del primitivismo ingenuo che annoverava nomi di massimo rispetto tra le fila del Novecento italiano, come Usellini, Breveglieri, Salietti, Francelancia, Gigliotti Zanini. Già a partire dal 1936 il pittore prese ad allestire i suoi famosi teatrini di piazza con feste e mercati. Sullo scenario di quinte architettoniche piatte e vivacemente colorate, le figure popolarie sono scandite con un disegno elementare devoto al dettaglio narrativo, ai gesti, alle situazioni: una sinfonia corale, un'epica minima, incantata dall'armonia della vita operosa che convive nella comune letizia del corrispondere al "proprio posto". Tale concetto è come un paradigma che intona le virtù morali quanto compositive dei soggetti popolari di Pendini: ogni figura è in verità una posizione, una nota nell'orchestrazione dell'insieme; vale come racconto figurativo, e vale come forma-colore fissati in quella precisa collocazione spaziale. Il *Mercato a Torreglia*, la *Fiera del Santo*, la *Festa delle Matricole* sono notevolissimi esempi di un modo "candido" nella descrizione ma elaborato nella

composizione, di rappresentare scenari popolari. Nei primissimi anni quaranta Pendini si trovò a respirare gli idiomi aulici del Novecento italiano all'opera nel cantiere del rettorato nel palazzo dell'Università voluto da Carlo Anti e diretto da Gio Ponti. L'architetto milanese apprezzava Pendini e lo incaricò dell'esecuzione della sua *Scala del Sapere*, lo scalone d'accesso al rettorato. In quel contesto egli sperimentò le suggestioni della stilizzazione arcaica di Ponti e di Campigli, ma maggiormente lo influenzò la luminosa esemplificazione post-cubista di Gino Severini. Inizia così la stagione delle scomposizioni geometriche che in una prima fase, 1941-45, risentono della lezione del maestro cortonese e in una seconda, posteriore al 1947 (l'anno più fecondo per il veneziano Fronte Nuovo delle Arti), del post-cubismo energico e fortemente sagomato, espressivo della rinascita e della coscienza sociale post-bellica.

Tra i due momenti si colloca una parentesi di straordinaria libertà espressiva in cui entrano in gioco la pennellata corsiva di colore puro, soggetti lirici e malinconici come i pagliacci, e uno sguardo avido che rilegge i grandi del passato, in particolare Paolo Uccello, alla luce della rivelazione della pittura delle avanguardie storiche. È a quest'altezza, in questo clima di euforia sperimentale che entra in scena il tema delle "nature morte", assai frequentato dagli artisti, sulla scia dei movimenti del primo Novecento europeo, per condurre verifiche puramente compositive. Questo momento di felice apertura culminò per Pendini nella partecipazione alle due Biennali del '48 e del '50. I suoi quadri ven-

nero notati e commentati nelle riviste di settore. Egli in verità partecipava a mostre e concorsi nazionali sin dal '37, e alle Biennali veneziane sin dal '40, ma è importante rilevare come la sua evoluzione gli consentì di superare il gap delle sindacali e di approdare ad un riconoscimento nazionale anche tra le fila del rinnovamento post-bellico. Pendini era pittore di rango che fece tesoro delle influenze degli artisti maggiori, ma rielaborandole alla luce della sua particolare sensibilità poetica, e dunque evidenti furono i suoi meriti e il suo inconfondibile tratto al di là di ogni assonanza di stile. Gli anni cinquanta furono dominati dal tema delle "nature morte" di interni domestici e di composizioni con gabbie d'uccelli, strumenti musicali, stufe, bottiglie e macinini da caffè da un lato, e la sperimentazione spazialista dall'altro. Tra le due rive si situa il soggetto delle ceste per ortaggi il cui intreccio di fil di ferro diventa un vero dispositivo poetico e spaziale, fondamentale nell'immaginario del maestro padovano. La cesta è un arabesco di linee che assume sia una funzione sentimentale come oggetto domestico che appartiene all'universo dell'intimità della casa, che compositiva come rete che può sostenere persino la "navigazione" astrale. Costellazioni, angeli e meteoriti aprono scenari spaziali, orizzonti siderali dove sfrecciano nuclei di materia in volo tracciando scie e nebulose. La tentazione astratta non si limiterà allo spazialismo, ma sperimenterà anche sintassi aniconiche basate su orditi di impulsi e di frequenze cromatiche poggianti su una struttura di tratti lineari. Parallelamente acquisterà sem-

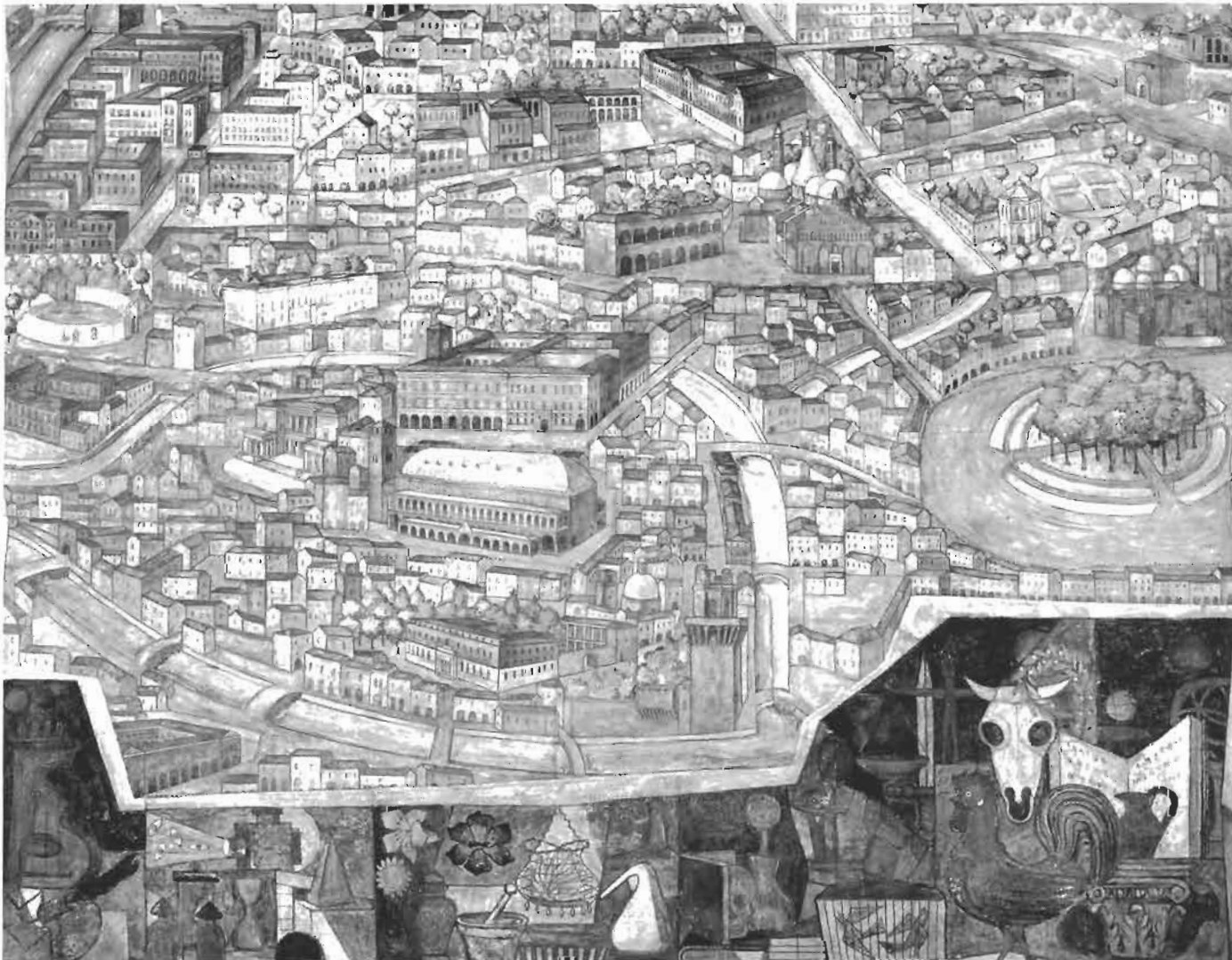


F. Pendini, Fiera del Santo in Prato della Valle (1936).

pre più rilievo il tema delle vedute urbane che Pendini aveva impostato già alla fine degli anni quaranta come riduzione dei volumi architettonici (e delle porzioni d'ombra e di luce) a una composizione per sagome geometriche bidimensionali di colori diversi. Appare evidente la matrice trecentesca riconducibile all'affresco di Padova di Giusto de' Menabuoi nella cappella del Beato Luca Belludi al Santo; Giuseppe Marchiori ricobbe un precedente anche nelle tarsie lignee degli stalli del coro di S. Giustina. Nel corso degli anni cinquanta, a partire dall'affresco sopra il portico del Bo di via S. Francesco, questo tema si va da un lato arricchendo di complessità vedutistica (il punto di vista aereo, la riduzione cartografica, il bordo di primo piano con le nature morte emblematiche sia del luogo che della poetica dell'artista) e dall'altro semplificando figurativamente. L'insieme delle facciate, delle piazze e delle sommità si va sempre più stilizzando, trasformando il carattere architettonico in motivo grafico esaltato da colori. Questa evoluzione si affinerà nel corso degli anni sessanta e riguarderà tanto gli oli che la decorazione murale, e vedrà Pendini impegnato in imprese di grande respiro, in uno spirito di continuità con la grande tradizione del passato. Un capitolo di rilievo nella produzione del maestro è pure quello dedicato all'arte sacra, nella quale egli adotta una semplificazione ancora più limpida e ispirata. Le sue opere, quadri, affreschi,

vetrate, sono presenti in numerosi luoghi di culto di Padova e della provincia, e l'artista stesso divenne un referente importante per la diocesi riguardo le problematiche inerenti il rapporto tra la rappresentazione del sacro e i nuovi idiomi artistici.

La mostra (18 maggio-4 novembre), a cura di Davide Banzato, Virginia Baradel, Franca Pellegrini, è allestita nello spazio dedicato alle esposizioni temporanee all'interno del Museo d'Arte dei Musei Civici agli Eremitani, ed è accompagnata da un catalogo Skira con contributi di Elena Pontiggia, che colloca Pendini nel contesto della linea primitiva del Novecento italiano, Virginia Baradel che ne ripercorre la biografia artistica, Davide Banzato che analizza il tema delle vedute di Padova, Vittorio Dal Piaz che tratta degli affreschi di Pendini all'Università, Giovanni Lorenzoni che ripropone una sua coeva, e ancora attualissima, interpretazione di Pendini spazialista, Franca Pellegrini che esamina la vasta produzione di affreschi e di pannelli decorativi, Andrea Nante che approfondisce la pittura di soggetto sacro; Benedetta Pendini traccia un profilo del padre e Pietro Randi un ricordo dell'artista negli anni cinquanta. Il catalogo, la cui redazione è stata curata da Clara Pagnacco, è corredato di un'ampia bibliografia e dell'elenco completo delle mostre. □



F. Pendini, La città del pensiero (1952). Affresco nel portico del Bo (foto M. Danesin).

ANTICHE TAVOLETTE VOTIVE NELL'ORATORIO DI S. MARIA DEL ZOCCO AD ARLESEGA

VALERIA MOTTA

*Si descrivono sette ex-voto risalenti ai secoli XVI e XVII,
tuttora conservati nella chiesa, che rivestono particolare interesse per i soggetti,
ma soprattutto per l'antichità e la rarità delle testimonianze.*

Esiste una cospicua letteratura relativa al repertorio figurativo delle tavolette votive dipinte; dalle ricerche degli anni Sessanta di Arnoldo Ciarrocchi ed Ermanno Mori¹, contraddistinte da un approccio di tipo filologico-documentario, il dibattito interpretativo² si è esteso negli ultimi anni alle esperienze della semiotica e a tematiche teoriche relative alla religiosità popolare. Le tavolette votive sono state analizzate dal punto di vista devozionale, storico, socio-economico, antropologico e anche artistico, visto che prevalentemente si tratta di dipinti eseguiti con tecniche tradizionali su supporti di varia origine (legno principalmente, ma anche ceramica, vetro, metalli, carta). Per quanto riguarda il territorio veneto sono da menzionare le ricerche ed i contributi di numerosi studiosi, quali Manlio Cortelazzo, Lucio Puttin, Angelo Turchini, Roberto Valandro, Alberto Vecchi, che hanno contribuito ad allargare le conoscenze relative alle tematiche riguardanti la religiosità popolare ed hanno incrementato il catalogo degli ex voto conosciuti³. Il margine di ricerca è tuttavia ancora ampio, anche nel Padovano, come dimostra il reperimento, all'interno dell'oratorio privato di S. Maria del Zocco ad Arlesega di Mestrino, delle sette tavolette votive inedite che qui esamineremo. Il ritrovamento merita di essere segnalato anche per la data delle opere: quasi tutte appartengono, infatti, al XVI e al XVII secolo.

Sebbene il fenomeno dell'ex-voto dipinto sia stato in ogni epoca imponente, la maggior parte degli esemplari attualmente conservati e noti risale ad un'epoca relativamente recente; spesso, infatti, per problemi di spazio i rettori dei santuari procedevano alla radicale distruzione delle tavolette votive più vecchie e rovinate per far posto a quelle nuove. Gli ex-voto pittorici antichi sono quindi rari, mentre abbondano quelli risalenti al XVIII e al XIX secolo.

L'oratorio di S. Maria del Zocco ad Arlesega di Mestrino, in cui sono conservate le sette tavole, sembra sorgere nella seconda metà del XIII secolo come cappella annessa ad un ospizio per viandanti e pellegrini⁴ edificato sull'antica via che, staccatasi a Vicenza dalla *Via Postumia*, proseguiva per Padova, passando per Grisignano di Zocco e Arlesega, la probabile stazione per il cambio dei cavalli (*mutatio Ad finem*) nel tratto dell'*Itinerarium Burdigalense* romano che collegava le due città⁵. Di edifici analoghi, atti ad accogliere forestieri, si ha testimonianza anche lungo altre strade che univano i diversi centri del territorio padovano, come

l'ospizio di S. Benedetto a Maserà, quello dei Ss. Filippo e Giacomo a Cagnola, quello di S. Giovanni Battista a Cartura, o quello di S. Maria a Conselve⁶. Queste strutture avevano solitamente annesso un oratorio, la cui direzione era affidata dal vescovo a confraternite religiose o a monasteri.

In data 4 ottobre 1515 una bolla di papa Leone X univa al monastero degli agostiniani della congregazione di Monteortone la chiesetta ed il beneficio di S. Maria del Zocco. Passato al detto monastero, l'oratorio venne regolarmente visitato dai vescovi di Padova o dai loro vicari.

Nel 1772, su emendamento del senato veneto che decretava l'assoluta sospensione dei monasteri e degli ospizi che non avevano proventi sufficienti al mantenimento di almeno dodici religiosi, l'ospizio del Zocco venne soppresso, e nel 1797 a seguito degli editti napoleonici anche la congregazione dei padri eremitani di Monteortone, che ancora saltuariamente celebravano nella chiesetta, subì la stessa sorte⁷. La soppressione durante il XVIII e il XIX secolo degli ordini religiosi e delle confraternite votate al culto di determinati santi provocò lo svilimento ed il successivo spegnimento di forme e pratiche devozionali che avevano avuto profonda e vasta diffusione nell'ambito della pietà popolare e che avevano prodotto manifestazioni culturali diversificate e durature⁸.

Dall'inizio dell'Ottocento la proprietà dell'oratorio passò a privati; i primi proprietari furono gli Zigno⁹ cui seguirono nel 1875 (immediatamente dopo la dichiarazione da parte del vescovo Antonio Polin della definitiva sospensione dell'edificio¹⁰), i De Spech. Dal 1920¹¹ ad oggi la chiesetta è invece affidata alle cure della famiglia Brusamarello. Attualmente l'esterno dell'edificio appare discretamente conservato; non così l'interno che necessita di un urgente restauro.

Tornando alle nostre tavolette, molto interessante, ai fini del loro studio, risulta la visita pastorale effettuata dal vescovo Federico Corner il 21 settembre del 1587¹², che attesta come la chiesetta fosse stata edificata con le offerte dei fedeli in seguito all'asserita apparizione della Madonna. Durante la visita gli ex voto (*oblaciones*), collocati allora nella cappella, intorno all'immagine della "Beata Maria", sono espressamente menzionati dal Corner che ne ordina lo spostamento nella parete settentrionale verso il corno evangelico, o comunque in qualsiasi altro luogo della chiesa: "*Ammoveantur cerei et aliae oblaciones quae reperiuntur affixixae (sic) in fundo ipsius cappellae circa imaginem B. Mariae et*



1. *La Vergine del Zocco guarisce una monaca ammalata*, Oratorio di S. Maria del Zocco, Arlesega di Mestrino (Pd), 1533, tempera su tavola, cm 23 x 27 x 2.

appendantur potius ad latus septentrionale usque a cornu evangelij vel alibi collocentur, ne de cetero supra ipso altari oblationes aliquae teneantur."¹³

La citazione appare quanto mai interessante per almeno due motivi: il primo è che le tavolette votive si trovano tuttora appese, con tanto di fori, chiodi e lacci, nella parete settentrionale dell'edificio, e questo lascia credere che esse, dal momento in cui vennero spostate per ordine del Corner, non siano state più toccate, giungendo sino a noi nella collocazione allora decisa; il secondo motivo di interesse riguarda invece le preoccupazioni delle gerarchie ecclesiastiche negli anni post-tridentini. Il decreto sulle immagini sacre apparso alla fine del Concilio di Trento, in data 3 dicembre 1563¹⁴, aveva posto in primo piano il fine didattico-educativo dell'arte sacra: dovevano essere evitate le immagini che riflettessero dottrine eterodosse (*falsi dogmatis*) o che potessero indurre il popolo a superstizione; dovevano essere evitate anche le immagini profane, disoneste, lascive. Le rappresentazioni "*insolitae*", che deviavano dalla consuetudine dovevano avere la preventiva appro-



2. *La Madonna del Zocco salva tre uomini durante una battaglia*, Oratorio di S. Maria del Zocco, Arlesega di Mestrino (Pd), primo decennio del XVI sec., tempera su tavola, cm 23 x 27 x 2.

vazione del vescovo prima di essere esposte in un luogo sacro.

La decisione di spostare le tavolette votive e le offerte appese intorno all'effigie della Vergine nella chiesetta del Zocco rivela la preoccupazione del vescovo per gli eccessi di una devozione popolare che correva il rischio di svilire, assieme al decoro del luogo sacro, il corretto culto dovuto alla Vergine. Le tavolette votive, pur se accettate dalla Chiesa per il loro carattere di esemplarità, come omaggio devoto al santo e al santuario, possono facilmente adombrare una concezione religiosa venata di superstizione che ne consiglia una qualche limitazione.

Delle sette tavolette votive rinvenute all'interno dell'oratorio solo una porta, unita ad una lunga iscrizione, la datazione precisa: 1533 (fig. 1). Le iscrizioni, molto frequenti negli ex voto più antichi, ne evidenziano il carattere comunicativo ed esemplare, mentre nei prodotti più recenti si nota l'utilizzo di forme standard o sigle come *P. G. R.* (Per Grazia Ricevuta) o *V. F. G. A.* (Voto Fatto Grazia Avuta), unite talvolta al nome del votante.

Quello del 1533 è un ex-voto donato alla Madonna del Zocco da una monaca appartenente all'ordine benedettino della Misericordia, come segno di riconoscenza per l'avvenuta guarigione dopo un periodo di malattia. L'iscrizione è leggibile solo parzialmente e recita: "*Voto fazo io monacha della Misericordia come nel 1533 io hebi una grandissima febre la qual durome messi 8 per la qual io me credeva finir mia vita unde votata a dicta regina del cielo subito io fui liberata... im potentia hora... non potendo... dipinto più presto*".

Dall'ultima parte della dicitura, quasi vanita, s'intuisce come la donna non abbia potuto consegnare l'ex voto immediatamente dopo la guarigione, impossibilitata a recarsi subito al santuario.

Un convento e una chiesa di monache benedettine di S. Maria della Misericordia era presente sia a Venezia sia a Padova, nel lato sud di Prato della Valle. I particolari figurativi, ben curati, come le pieghe delle lenzuola nel letto, i cuscini dietro la schiena con tanto di fiocchi, l'abito monacale che copre e fascia la donna con un panno bianco anche sotto la gola, fanno presumere la presenza di un pittore popolare ma non del tutto inesperto. La Madonna del Zocco appare in alto a sinistra, mentre stringe in un tenero abbraccio il Bambino.



3. *Armigero ferito salvato dalla Madonna del Zocco*, Oratorio di S. Maria del Zocco, Arlesega di Mestrino (Pd), seconda metà del XVI sec., tempera su tavola, cm 22 x 34 x 0,5.



4. *Devoti salvati durante un incidente di carrozza*, Oratorio di S. Maria del Zocco, Arlesega di Mestrino (Pd), XVI sec., tempera su tavola, cm 24 x 32 x 2.

Questa tavola tuttavia non deve essere la più antica tra quelle custodite presso l'edificio; dai costumi, dalle armi utilizzate, dallo stile del disegno si può, infatti, supporre che l'ex voto con gli uomini d'arme (fig. 2) sia ancora precedente e collocabile al primo decennio del Cinquecento. L'episodio non è chiaro, ma la scena potrebbe raffigurare una qualche vicenda legata agli eventi bellici relativi alla guerra della lega di Cambrai. Nel 1509, dopo la disfatta dell'esercito veneto ad Agnadello, anche Padova, insieme ad altre città della Terraferma, aprì le porte ai messi dell'imperatore Massimiliano I. Presto tuttavia gli esiti della guerra mutarono anche grazie all'intervento di numerosi "villici" fedeli a Venezia che, impugnate le armi contro i collegati cambraici, iniziarono una lunga guerriglia combattuta in tutto il contado¹⁵. Il primo uomo, nella parte destra del dipinto, avanza impavido stringendo spada e scudo, seguito dal compagno con lunga alabarda e calzamaglia rossa che indica qualcosa di fronte a loro. Purtroppo, a causa del pessimo stato di conservazione dell'ex voto, non si riesce a decifrare con precisione quale sia l'imminente pericolo corso dai soldati.

Tuttavia, anche per la presenza del terzo personaggio, che accorre con il bigollo pieno d'acqua sulle spalle, assalito da un cane, si potrebbe pensare ad un'azione seguita ad un attacco incendiario. Nonostante l'immagine sia fortemente rovinata, si possono scorgere tuttora, nella parte destra della raffigurazione, le tracce rosse delle lingue di fuoco.

Oltre a questa tavola votiva anche la successiva (fig. 3) presenta una scena di battaglia, tuttavia non direttamente riferibile ai fatti cambraici, essendo la datazione con ogni probabilità da spostare nella seconda metà del XVI secolo. È difficile capire a quale dei numerosi episodi di battaglia o a quale contesa si riferisca questo ex voto, che presenta sulla destra due armigeri, uno dei quali gravemente ferito alla testa da cui esce copioso il sangue, in atto di difendersi con lunghe spade dall'attacco di una minacciosa folla di uomini armati. La Madonna del Zocco, vestita di rosso e con il Bambino in braccio, compare in alto al centro dell'immagine a concedere la grazia all'uomo ferito, l'unico raffigurato con una qualche maggior precisione rispetto ai tratti somari degli altri protagonisti.

Le restanti quattro tavolette votive dell'oratorio, invece, rendono grazie alla Madonna per il soccorso



5. *La Madonna del Zocco salva un lavoratore da un incidente avvenuto all'interno di un mulino*, Oratorio di S. Maria del Zocco, Arlesega di Mestrino (Pd), XVII sec., tempera su tavola, cm 27 x 27 x 3.

accordato a seguito di malattie, incidenti sul lavoro e incidenti di carrozza. Interessante la tavola, databile al XVI secolo, che raffigura quattro cavalli imbizzarriti lanciati in una corsa sfrenata mentre rovesciano carrozza e passeggeri (fig. 4).

Quasi tutte le tavolette rinvenute all'interno dell'oratorio si presentano purtroppo danneggiate sia nella struttura lignea sia nella pellicola pittorica e necessitano pertanto di adeguati interventi conservativi. □

1) A. Ciarrocchi e E. Mori, *Le tavolette votive italiane*, Udine, 1960.

2) P. Clemente, *La ricerca della grazia. Tutela pubblica e comprensione intellettuale degli ex voto*, in AA.VV., *Pittura votiva e stampe popolari*, Milano, 1987, pp. 30-33.

3) Si vedano: M. Cortelazzo, *Religiosità popolare: le tavolette votive*, Rovigo, 1992; R. Valandro, *Il Santuario del Tresto a Ospedaletto Euganeo e il culto mariano in Bassa Padovana*, Padova, 1992; A. Vecchi, *Religiosità culto folklore: studi e appunti*, Padova, 1991; A. Vecchi, *Devozione popolare a Sant'Antonio da Padova*, Padova, 1981.

4) A. Golin, *Il territorio di Grisignano e la fiera di S. Maria del Zocco*, Padova, 2001, p. 165.

5) O. Cuntz, *Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense*, Stuttgart, 1990, p. 88; cfr. L. Bosio, *Le strade romane della Venetia e dell'Histria*, Padova, 1997, p. 121.

6) G. Beltrame, A. Fasolo, C. Grandis, *Mestrino: storia e fede di una comunità*, Padova, 1999, p. 59.

7) A. Golin, *Il territorio...*, cit., pp. 177-178.

8) A. Vecchi, *Religiosità...*, cit., p. 257.

9) Archivio della Curia Vescovile di Padova (ACVPd), *Visitationes* 1824, CXIV, c. 346r.

10) ACVPd, *Visitationes* 1875, CXXII, c. 430r.

11) ACVPd, *Visitationes* 1920, CLIII, c. 340v.

12) ACVPd, *Visitationes* 1587, XI, cc. 328r-329v.

13) ACVPd, *Visitationes* 1587, XI, c. 328v.

14) *Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatum*, Tomus Nonus, Actorum pars sexta, 369 Sessio nona (XXV), Friburgo, 1923, pp. 1077-1079.

15) A. Lenci, *Il leone, l'aquila e la gatta. Venezia e la Lega di Cambrai. Guerra e fortificazioni dalla battaglia di Agnadello all'assedio di Padova del 1509*, Padova, 2002, pp. 119-122.

IL PONTE DELLA CAGNA

FRANCO MARCUZZI

*Ricostruzione storico-mitologica di come avvenne
che un ponte anonimo sul Canale Battaglia, a pochi passi da Villa Molin,
acquistò alla fine un proprio inconfondibile nome.*

È meglio che ve lo dica subito, altrimenti non capireste. Io non sono padovano. Vivo a Padova da molti anni, ma non sono nato qui. Sono nato in un paese del Friuli. Del mio paese natio conosco ogni strada, ogni muro, ogni angolo, ogni fosso. Non li dimenticherò mai, anche se ci manco da tanto tempo. Adesso molte cose sono cambiate anche là e, quando ci torno, sulle prime un certo spaesamento lo avverto, ma passa presto e poi mi sento di nuovo a casa. E' importante distinguere dove uno è nato e dove vive. Il rapporto con i luoghi è diverso. E' una questione di viscere, credo, o, come si suole dire, di radici. Il rapporto che ho con la città dove vivo, Padova, è ambiguo e ingannevole; penso di conoscerla abbastanza bene, almeno nei suoi siti più importanti – non sto neanche a nominarli – ma mi mancano le piccole cose, quelle meno note, che al *foresto* per lo più sfuggono e che il nativo invece ha nel sangue. Ecco, per me, il ponte della Cagna è una di queste.

L'ho scoperto un giorno andando in bicicletta lungo gli argini, come faccio spesso. Ci sono arrivato dal Bassanello, percorrendo l'argine del canale Battaglia in direzione sud. E' un argine ben tenuto e, se la giornata è bella, è un bell'andare. Si passa sotto filari di piante, salici, tigli, robinie, pioppi, perfino carrubi; si superano radure e piccoli orti, rubati dall'uomo alle sponde del canale; la strada sterrata è dritta, pare che non porti da nessuna parte, che in fondo ci sia il nulla, e, invece, ad un certo punto, del tutto inattesi, ti si materializzano davanti un vecchio ponte e una villa palladiana: sono il Ponte della Cagna e villa Molin, così dicono i cartelli turistici, non una parola di più.

Su questa sponda, il colpo d'occhio è bello: il ponte in primo piano, la villa subito dietro e i Colli sullo sfondo (sulla vista dell'altra sponda, quella dal lato della statale, è meglio stendere un velo pietoso).

Villa Molin è notevole. Pur sorgendo su un corso d'acqua secondario e in posizione non ottimale (troppo a ridosso dell'argine), ha poco da invidiare alle più prestigiose dimore che i vip dell'epoca s'erano fatti costruire lungo il Brenta: il giardino ben curato, il parco con le statue e le fontane, le dependance formano un complesso davvero elegante, che dà l'idea di cosa volesse dire essere *ricchi* nel XVII secolo; non era solo una questione di soldi, ma anche di gusto, di stile, vorrei dire, di classe. Con i ricchi d'oggi, a par mio, non c'è paragone: questi qui di soldi ne hanno, e tanti, ma gli manca il resto. E non basta qualche manciata di cac-

tus in giardino o una piscina con faretti e Jacuzzi incorporate, per mettersi in pari.

Il Ponte della Cagna, lì a due passi, è molto interessante: costruito in mattoni, ad una sola arcata, col parapetto in pietra, due salici all'imbocco e il camminamento in acciottolato irregolare e sconnesso; ha un'aria vetusta, si capisce alla prima occhiata che di acqua ne ha vista passare tanta. E poi quel nome strano. Ci sono ponti, il cui nome basta ad evocarne l'immagine e la storia; pensate, ad esempio, al ponte dei Sospiri, o a quello di Rialto, al Pontevecchio sull'Arno, a quello di Brooklyn, o di Bassano o al ponte di Mostar. Ma il ponte della Cagna? Perché quel nome, mi sono chiesto.

Tornando a casa, quel giorno, ho cominciato a pensarci su. Chissà, magari lo hanno chiamato così perché una cagna, ovviamente randagia, lo aveva scelto come rifugio... Una volta i cani randagi erano tanti. Oggi non più, non dalle nostre parti almeno. Al mio paese, l'ultimo randagio di cui ho ricordo – ma si parla di tanti anni fa – lo chiamavano *salvadi*, che in friulano vuol dire selvatico; era un bastardo dal pelo rossastro sempre sporco e arruffato, ed era orbo dell'occhio sinistro. In paese, lo sfamavano un po' tutti, a turno, con gli avanzzi, ma non gli bastava mai e poiché era magro come un chiodo, mia nonna diceva che aveva di sicuro il verme solitario; i contadini, quando lo vedevano arrivare, lo cacciavano via a sassate, perché gli mangiava i conigli, le galline e quant'altro riusciva ad arraffare. Salvadi dormiva dove capitava, sotto i portici, nei pagliai dei cascinali, sui gradini della chiesa, e, d'estate, sotto il ponte del Lini, che in quella stagione era sempre in secca. Quel ponte esiste tuttora e, da quelle parti, lo chiamano ancora adesso *el puint dal çan*, il ponte del cane. Anche il vecchio Davide (con l'accento sulla i) dormiva spesso là sotto d'estate; era un barbone senza fissa dimora, sordo come una campana, che viveva d'elemosina; aveva una folta barba bianca che gli arrivava alla cintola, il vestito pieno di toppe e in testa sempre lo stesso vecchio cappello d'alpino, ma senza la piuma; sapeva a memoria tutti i santi del calendario e i proverbi del lunario, era un tipo scontroso e si accontentava di poco. L'uomo e il cane di notte dormivano insieme, ma di giorno ognuno andava per la sua strada, avevano vite indipendenti. Una notte, per qualche ragione, a monte hanno aperto una chiusa ed è venuta giù un'onda di piena. Il corpo del vecchio l'hanno recuperato cinque chilometri più a valle. Il cane si era salvato, ma, dopo qualche tempo, la guardia comunale dovette abbatterlo a colpi di pistola, perché era diventato aggressivo,

mostrava i denti alla gente e aveva l'occhio cattivo. Storie di paese, che a volte ricorrono. Chissà...

Spinto dalla curiosità, ho provato a chiedere agli amici che frequento di solito, ma da loro ho avuto risposte incerte e contraddittorie.

Allora ho fatto un sondaggio più sistematico – oggi va di moda – dove? ma in un *bacaro*, *of course*, quello è il posto giusto, mi sono detto, lì ci trovi di sicuro i padovani doc, che queste cose dovrebbero saperle. Dunque, un giorno sono entrato in uno di quei bei bacari del ghetto. Una volta erano pieni di gente per lo più del posto, si beveva, si giocava a carte e si cantava tutti insieme fino a tardi; i locali erano arredati alla buona, sporchi e pieni di fumo, e la puzza di vino, di grappa e di fritto si sentiva fino in piazza. Oggi anche lì le cose sono cambiate, di padovani veri se ne incontrano pochi, qualche foresto bene integrato, un bel po' di snob – per lo più del tipo radical-chic – impegnati a farsi notare, e una marea di ragazzotti e ragazzotte, che se ne stanno per conto loro con lo spritz in mano fin sulla strada; l'odore di vino c'è sempre, mischiato a quello aspro della birra e dolciastro dei cocktail, gli ambienti sono puliti, ordinati, arredati con mobili finto rustico, hanno l'aria condizionata e le luci soffuse, e di fumo neanche un filo. Be', sono entrato in uno a caso, ho ordinato un prosecco e ho cominciato a chiedere in giro. Chi mi guardava incuriosito e chi sospettoso. Ho dovuto pagare da bere a più d'uno e accettare l'offerta di qualche altro, alla fine non mi reggevo mica tanto bene sulle gambe, ma, non dovendo guidare, non mi sono preoccupato più di tanto. Il fatto è, che non è servito a niente: villa Molin la conoscevano solo di nome – però chi l'avesse costruita e quando e chi fosse Molin lo sapevano in pochi, i più lo credevano un Doge veneziano – e sul ponte della Cagna le idee erano vaghe, chi diceva che si chiama così perché là una volta c'era un'osteria che aveva una cagna a fare la guardia, chi perché ci viveva un traghettatore di nome Cagna, chi per questo e chi per quello e ad un certo punto si sono pure messi a discutere tra loro animatamente, così ho lasciato perdere.

Allora, ho pensato, meglio andare sul sicuro, e ho consultato qualche guida di Padova. C'è quella che il sito non lo nomina proprio, quella che gli dedica sei righe appena e del ponte non riporta nemmeno il nome, limitandosi a dire che oggi è pedonale, e quella che se la cava con una mezza paginetta: villa Molin, commissionata da Nicolò Molin, ambasciatore della Serenissima presso la corte d'Inghilterra, al famoso architetto Vincenzo Scamozzi nel 1597, per onorare la memoria del padre, assassinato nel cortile di palazzo Ducale – dunque, c'è un giallo dietro! – pianta centrale



Il Ponte della Cagna.

quadrata, con pronao di colonne ioniche sul lato del canale, eccetera, situata in località Mandriola, sul canale Battaglia, nei pressi del ponte della Cagna, eccetera eccetera. E sul ponte? Bah, niente di più di quello che avevo saputo in osteria.

A mali estremi estremi rimedi, mi sono detto. E ho aperto Internet. Digitando il ponte della cagna (non virgolettato), Google mi ha sparato fuori, in 0.25 secondi, qualcosa come 195.000 risultati. Be', non penserete che li abbia guardati tutti, dopo i primi venti m'ero già stufo. Naturalmente, ho trovato di tutto, tutto quello che ha a che fare con 'cagna', 'cana', 'caña', e chi più ne ha più ne metta; sono venute fuori anche cose interessanti, come, ad esempio, una bella poesia di Sergèj Aleksandrovic Esènin, intitolata 'La canzone della cagna', ma quello che mi premeva non l'ho trovato e mi sono convinto che l'origine del nome di quel ponte sia avvolta nel mistero.

In questi casi, uno si sente autorizzato a fare di testa propria, e così una storia me la sono inventata io. Adesso ve la racconto, vediamo se vi piace.

Dopo che ebbero scavato, partendo dal Bacchiglione, il canale Battaglia, intorno al 1200, anno più anno meno, i padovani decisero che era il caso di fare anche dei ponti per passare da una sponda all'altra. Ne fecero diversi e, se volete, li potete vedere tutti, andando a sud: il ponte della Fabbrica, quello di Mezzavia – così chiamato, pensate un po', perché, secondo i loro calcoli, si trovava a metà strada tra Roma e Vienna – il ponte del Catajo, quello delle Terme, dei Cavalcanti, dei Scaini, de Fèro, e magari qualche altro che adesso mi sfugge. Per il nostro, l'appalto fu dato ad un certo capomastro, che si mise subito al lavoro. Senonché, per quei tempi, fare un ponte, anche piccolo, non era una cosa semplice. E il nostro uomo non doveva essere un granché come costruttore perché, nonostante tutti i suoi sforzi, quel ponte non voleva saperne di stare su, sul più bello che lui credeva di avercela finalmente fatta, la struttura crollava nel canale sottostante con sua grande costernazione. Le autorità cominciarono a mettergli fretta, minacciando di fargli pagare la penale e lui, una sera che era particolarmente avvilito, si lasciò scappare un'invocazione, che suonava più o meno così:

"Porco diavolo, qua nissuni me iuta, vien ti a darme 'na man!"

Non aveva nemmeno finito di pronunciare quelle parole, che Belzebù in persona gli si presentò davanti, e lascio a voi immaginare come poteva essere.

"Se vuoi" gli disse con voce suadente *"te lo costruisco io il ponte, e in una sola notte"*.



Villa Molin lungo il Canale di Battaglia.

“Magari” rispose l’uomo “*ma quanto me costerà?*”
 “Ah, mi accontento di poco. Voglio il primo essere vivente che attraverserà il ponte”.

Il capomastro ci pensò su un momento e poi disse:

“*Afare fato*” e, preso il coltello, si incise il palmo della mano destra, con cui afferrò e strinse forte quella del diavolo, che era dura, rugosa e pelosa assai.

Belzebù si mise subito al lavoro. Fece i mattoni con gli artigiani, con le corna scavò le pietre, con gli zoccoli le squadro ben bene, lavorò tutta la notte proprio come un demonio e il ponte venne su che era una meraviglia. All’alba era bello e finito e il diavolo, soddisfatto, si acquattò nei pressi, ghignando, in attesa della sua ricompensa.

Intanto, il capomastro, che insieme alla moglie aveva assistito all’impresa dalla finestra della sua casa, sull’altra sponda del canale, si stava tormentando nel rimorso.

“*E ’desso?*” diceva piagnucolando alla moglie “*El primo cristian che passerà quel ponte sarà danà per l’eternità. Dio non me perdonerà mai, finirò anca mi a l’inferno. E ti no te disi gnente*”.

La moglie, che era una furba di tre cotte – certe donne, è notorio, ne sanno una più del diavolo – gli rispose:

“*Mòeghe de frignar come i fioi. Tote su ea cagna, che a xe vecia e bona da gnente, mandela sul ponte e femola finia*”.

L’uomo così fece, il diavolo si prese la povera cagna e al ponte restò il suo nome.

Storie simili si raccontano su diversi ponti antichi, ad esempio, sul ponte del Diavolo di Cividale del Friuli e sul Pont du Gard, che si trova da qualche parte in Provenza e chissà su quanti altri ancora.

Il bello di queste storie, la cui origine si perde nella notte dei tempi e che vivono, ormai, solo nella memoria spesso incerta dei nostri vecchi, è che, in fondo, ognuno di noi se le può immaginare come crede, senza timore di offendere nessuno (salvo gli storici di professione, che, giustamente dal loro punto di vista, su queste cose sono piuttosto suscettibili), per il puro piacere di far lavorare la fantasia, esercizio che, per gli aridi tempi in cui viviamo, non mi sembra cosa da poco.

E per finire, due o tre cose su i Molin e la villa omonima. Il cognome Molin, e le sue numerose varianti Da Molin, Dal Molin, Molinaro, Molinari, Molino, ecc. traggono origine, in tutta evidenza, dal mestiere esercitato *in antiquo* dalla famiglia, e sono piuttosto comuni dalle nostre parti. A Venezia, nel Cinque-Seicento, i Molin erano una famiglia molto in vista, che diede alla Serenissima molti uomini illustri sia in politica che nelle armi, e alla gerarchia ecclesiastica diversi prelati (le femmine, si sa, erano per lo più destinate a matrimoni combinati o al convento. La famiglia tradizionale, d’alto bordo, allora funzionava così e nessuno ci trovava niente da ridire). Un Molin o Da Molin, secondo alcune fonti (su questo nome c’è un po’ di confusione), fu anche Doge, si tratta di Francesco, nato nel 1575 da Marino Molin e Paola Barbarigo, che fu eletto 99° Doge della Serenissima a 70 anni suonati (e noi oggi ci lamentiamo dell’età dei nostri politici), dopo ben 23 scrutini, il 20 gennaio 1646, e tenne il corno finché la gatta non se lo portò via, il 27 febbraio 1655. Da giovane era stato valente uomo d’arme e di mare (si distinse nelle campagne navali contro i pirati turchi e uscocchi, che infestavano l’Adriatico), era amante della buona tavola e del buon vino, ma non dovette godere di grande considerazione come politico, se quando morì

una pasquinata appesa al “gobbo di Rialto” lo descrisse così: “...xe morto el nostro duca / che tenea assae più vin che sal in succa. / Udite un gran portento: / maxnò più bocali che formento, / xa che gli era un Molin, / no da vento, né de acqua, ma de vin.” E non si sa nemmeno dov’egli sia stato sepolto.

Invece, Nicolò Molin, quello che fece costruire la villa alla Mandria, fu assai stimato dai suoi concittadini come uomo di mente vasta e di acuto ingegno. Figlio di Vincenzo Molin e di Donna Elena, Nicolò ricoprì importanti cariche in diplomazia e fu ambasciatore ordinario della Serenissima presso la corte d’Inghilterra, regnante Giacomo I, in un periodo caratterizzato da forti contrasti religiosi, che dividevano protestanti e cattolici. Nicolò Molin ci ha lasciato un’interessante relazione, datata 1607, sull’Inghilterra del suo tempo. Egli seppe cogliere i profondi cambiamenti che stavano avvenendo negli anni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo: in una lettera del 28 settembre 1605, indirizzata al Senato, egli lamenta che gli scambi commerciali tra Venezia e l’Inghilterra avessero subito un’inversione di marcia, che i mercanti veneziani che praticavano i mercati inglesi fossero sempre più rari, mentre, per contro, quelli inglesi erano sempre più numerosi ed aggressivi e conquistavano quote di mercato sempre più importanti oltre confine; denuncia, insomma, una perdita di competitività delle imprese veneziane (e allora non c’era la globalizzazione) e le conseguenze che questo fatto poteva avere sull’economia della Repubblica. In realtà, è probabile che la sua preoccupazione fosse soprattutto per il futuro del patriziato veneto, cui egli apparteneva: infatti, la sua fortuna stava cambiando, le famiglie patrizie, che erano state per secoli i pilastri su cui si era retto lo stato, sempre più impoverite ed indebitate, cedevano gradualmente il passo ai ‘nuovi ricchi’, che potevano permettersi di comperare, a suon di ducati, titoli nobiliari, onorificenze e cariche pubbliche, per sfruttarle poi esclusivamente a proprio vantaggio. Erano i segni inequivocabili di quella decadenza che porterà lentamente ed inesorabilmente alla fine della Repubblica veneta.

L’ambasciatore Molin volle per sé una villa degna del suo rango e se la fece costruire, su progetto (del 1597) nientemeno che del vicentino Vincenzo Scamozzi, su quei terreni, una cinquantina di campi, che la famiglia possedeva vicino a Padova, in località Mandria. La villa fu realizzata in brevissimo tempo ma, purtroppo per lui, non la godette a lungo, perché morì, di morte improvvisa, il 9 maggio 1608. Dopo la sua morte, la villa fu ceduta a Pio Capodilista, poi passò ai Conti, ai Barbarigo e, nel 1772, di nuovo ai Capodilista: il conte Antonio provvide ad un suo salutare restauro interno, di cui si possono ammirare ancora oggi le bellissime decorazioni a stucco di alcune stanze. Per via ereditaria, la villa finì nelle mani dei Pisani, poi fu acquistata dalla famiglia Vanni e passò di mano in mano andando incontro ad un graduale decadimento, fino ad essere adibita a conceria. Da questa indecorosa destinazione la tolse il marchese Michele Dondi dell’Orologio, che la rese di nuovo abitabile. Durante la Prima Guerra Mondiale villa Molin è stata sede di alti comandi militari, e nelle sue stanze si è brindato sicuramente alla vittoria. Da allora, di occasioni di celebrare vittorie militari di livello mondiale non ne abbiamo più avute. Le uniche vittorie a livello mondiale che ci capita, di quando in quando, di festeggiare oggi sono quelle del campionato di calcio, e, dal mio punto di vista, è una fortuna. □



PAROLE PADOVANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

DARACÀO. Il significato di questa voce di antico uso, ma oramai dimenticata, è "di nuovo" e come tale è interpretata, per esempio, tanto a Boion ("di nuovo, daccapo"), come nella Bassa (*da recaò*). Altri diversi significati, che le sono attribuiti, sono segno della confusione propria delle parole arcaiche, non più rettamente intese, come a Galliera: "d'altronde, per modo di dire" (Bareggi). Nota anche in altri dialetti settentrionali e in francese (*derechef*), sta alla base della locuzione *da recaò che*, che ha assunto un valore semantico diverso: "purtuttavia, con tutto che, per fortuna che" (Boion), "dal momento che, visto che" (proviene da Padova il seguente esempio, che risale al 1981: "daracào che so straca, me sento un fià"; così pure a Candiana: Manfrin). - Letteralmente "di ricapo", con un prefisso rafforzativo, locuzione bene rappresentata anche in italiano (*di ricapo*).

MAGRÓN. Raccolto a Urbana, come nome del maiale senza riferimento ad una razza particolare, ma ad uno stadio del suo allevamento. Corrisponde, infatti, all'italiano *magrone*, definito "giovane suino, per lo più castrato, non ancora sottoposto all'ingrassamento". - Specializzazione dell'accrescitivo di *magro*, che propriamente significa "di complessione magra e scarna, ma nello stesso tempo vigorosa e robusta".

SARAFO. Come parola gergale e, pertanto, migrante, trasportata da girovaghi e ambulanti, *sarafa* è testimoniato sia nel capoluogo ("maneggione, imbroglione o chi fa da palo, da spalla ad un imbroglione, come quello che fa da 'giocatore', nelle fiere, al gioco delle tre carte o dei tre granelli di pepe", Nardo), sia nell'alto padovano, appena oltrepassato il confine amministrativo ("colui che fa da spalla all'imbroglione" a Boion: Donolato-Sanavia), sia nella Bassa ("astuto e disonesto; datore di lavoro molto duro con i propri dipendenti; persona dai modi aspri; strozzino": Zanin). Voce diffusa in diversi gerghi settentrionali e toscani (Prati). - Dall'arabo *sarràf*, passato anche in turco, "cambiavalute", "ritenuto in Oriente - e non a torto - come un imbroglione" (Wagner). Se è chiaro il trapasso di significato, rimangono, per ora, sconosciuti i canali che hanno portato il termine arabo (o turco) a insediarsi così diffusamente, in tempi piuttosto recenti (le prime attestazioni sono ottocentesche) nei gerghi nostrani.

SBROJÀ. Per "sbucciato, ferito superficialmente" sembra parola veneta, che ha il suo centro di diffusione nel padovano meridionale: "el ga la faccia tuta sbrojà e insanguanà" (Casale di Scodosia: Zorzan). Attestata fin dal XIV secolo ("per questo el se sbroyà el pè", *Bibbia istoriata padovana*), conta una continuità di testimonianze in pavano e la registrazione nel Patriarcato (1775). - Da una radice molto produttiva **brok- / *brog-* "vegetale che germoglia" con il prefisso *s-*negativo. Quindi, propriamente, sarebbe "potato, sfrondato" (Pfister).

SPARAGRAGNE. Giampaolo Tardivo, illustrando da esperto i termini usati a S. Giorgio in Bosco per indicare i vari tagli della carne, afferma che le "costine" di maiale sono dette *sparagragne*. Tale plurale sembra proprio, nella variante *sparagagne*, del vicentino: "costine di maiale che vanno rosolate in padella o arrostite sulla graticola (rosticciana) o cotte con le *ver'se*" (Candiago), "spuntature delle coste di maiale" (*Sapienza dei nostri padri*). - Anticipando i risultati della documentazione, diciamo che per spiegare la voce in questione è pertinente presumere l'esistenza di un aggettivo femminile sostantivato **paretanea* ("che appartiene alla) parete", cioè "tramezzo", dal cammino così ricostruibile: dal latino classico *paries*, genitivo *parietis*, "parete, muro" si è sviluppato un volgare **paretana*, dal quale dipende *pareana*, tanto nel significato di "rosticciana", quanto in quello di "tramezzo", come è avvenuto nel veronese con *periana* (Rigobello), col relativo aggettivo *paragagna* (che esiste anche nel-

l'agordino nel solo significato di tramezzo: Rossi). La *g* è stata inserita per evitare l'incontro di due *a*. La premessa del prefisso *s-* è molto frequente nelle parlate venete. Il passato di significato dal proprio ("tramezzi") al figurato ("costicine") è confortato dalla presenza, segnalata dallo stesso Tardivo, del corrispondente sinonimo della costicina dei bovini *traversa*. Alla luce di queste conclusioni sarà da rivedere anche la storia di *sparaguagno*, *sparagagno*, entrato nel vocabolario italiano (ma non è da escludersi una provenienza dialettale), col senso di "malattia al garretto del cavallo", tenuto conto che la "piaga che si forma tra la parte viva e l'unghia del cavallo" era chiamata un tempo *traversa* (*Grande dizionario della lingua italiana*).

TRAPÈLO. Fra i tanti significati di questo sostantivo ce n'è uno meno diffuso degli altri: "confusione, chiasso". Il solo A. Prati cita un *trapel* "frastuono" proprio del dialetto veronese, senza citare la fonte (né il Rigobello registra altre attestazioni del termine), ma la sua presenza poco lontano dal confine, in provincia di Padova, ne conferma l'autenticità. Giovanni Spimpolo di S. Salvaro, frazione di Urbana, ricorda un blasone popolare proprio dei pescatori locali, che diceva: "San Salvaro Mulinelo / pòca gènte e gran trapèlo", cioè, spiega, "bordèlo". - Riteniamo che questa accezione isolata debba avere una spiegazione etimologica diversa da quelle solitamente avanzate per *trapèlo* "aggeggio, oggetto indefinito e ingombrante". Anticamente, in italiano era d'uso il provenzalismo *trapello*, variante di *troppello*, con il senso di "drappello", piccola unità di armati. Attestato il passaggio metaforico a "gruppo di persone", non è escluso un ulteriore sviluppo al "rumore" prodotto da questo assembramento. Resta il problema della provenienza e dell'isolamento della voce in un'areola tanto ridotta.

VERE EL TRENTASÌE. Locuzione registrata nel 1775 dal Patriarcato: *aver un trentasìe* "aver paura". - Il modo di dire è, forse, legato alle minacce dei genitori per impaurire i figli discoli: "Fa pure el cativo ma te vedarè cossa che te capitarà 'na vòlta o l'altra, co te si in leto, vegnarà el diàgolo con trentasìe cadène mòre e el te portarà via" (Casale di Scodosia: Zorzan).

Rinvii bibliografici.

- L. Bareggi, *Galliera d'altri tempi*, Cittadella, 1985.
- Bibbia istoriata padovana* a cura di G. Folena e G. L. Mellini, Venezia, 1962.
- E. Candiago, *Vocabolario del dialetto vicentino*, Vicenza, 1982.
- R. Donolato - G. Sanavia, *L'antica pianta*, Bojon, 1988.
- Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, 1961-2004.
- L. Nardo, *El Padovan. Dizionario del padovano cittadino*, Padova, 2000.
- G. Patriarcato, *Vocabolario veneziano-padovano*, Padova, 1775.
- M. Pfister, *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, dal 1979.
- A. Prati, *Etimologie*, in "Studi mediolatini e volgari" I (1953), pp. 187-191.
- G. Rigobello, *Lessico dei dialetti del territorio veronese*, Verona, 1998.
- G. B. Rossi, *Vocabolario dei dialetti ladini e ladino-veneti dell'Agordino*, Belluno, 1992.
- Sapienza dei nostri padri* a cura del Gruppo di Ricerca sulla Civiltà Rurale, Vicenza, 2002.
- G. Tardivo, *Excursus dialettale veneto sulle carni*, in *Dialetti, culture e società. Quarta raccolta di saggi dialettologici* a cura di A. Mioni, M.T. Vigolo ed E. Croatto, Padova 1998, pp. 181-190.
- Wagner, M. L., *Note gergali*, in "Lingua nostra" VI (1944-45), pp. 74-78.
- G. e M. Zanin, *El cao del zhucaro*, Stanghella, 1997.
- A. Zorzan, *Jènte de Casale*, Conselve, 1988.

ANTICHI EDIFICI PADOVANI

a cura di Andrea Calore

PALAZZO PADRIN

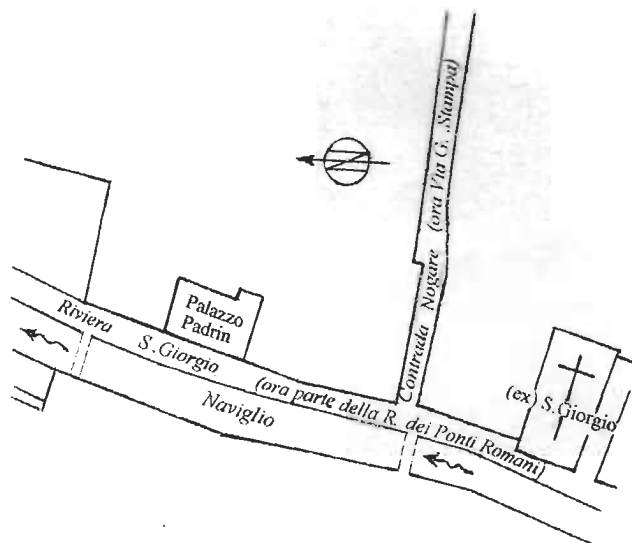
Il Tresto, piccolo tranquillo paese posto in pianura a qualche miglio dai limiti meridionali dei Colli Euganei, è una frazione del Comune di Ospedaletto.¹ Esso in particolare cominciò ad essere ben noto all'inizio dell'èvo moderno grazie al suo santuario – tuttora meta di pellegrinaggi – eretto appunto fra il 1468-1469, in seguito all'apparizione della Vergine Maria che si ritenne qui avvenuta qualche anno prima.²

Alla luce della storia questo luogo s'impone ulteriormente poiché nel corso del secolo XVIII, e per quasi cinquant'anni del successivo, fu un rilevante centro artistico. Infatti proprio in tale arco di tempo vi esistettero varie botteghe di valenti lapicidi, che non si limitarono a svolgere per tutta la vita detta attività, ma si distinsero pure nello scorrere degli anni come esperti costruttori³ ed architetti.

In proposito merita ricordare che al Tresto nacque e si formò Domenico Brunello, che venne indicato come "mistro murer" nel 1747 e nel 1748 quando s'impegnò



2. Padova, Riviera dei Ponti Romani n. 23-31, Palazzo Padrin. (foto V. Noaro).



1. Planimetria parziale (ottocentesca) di Riviera S. Giorgio, ora inclusa nella Riviera dei Ponti Romani.

di ricostruire a Ponte di Brenta la chiesa parrocchiale dedicata a S. Marco evangelista, e di edificare la facciata e l'atrio della medesima: il tutto in elegante stile barocco.⁴

Nella stessa località ebbe pure i natali Andrea Biscuola, dapprima scultore indi architetto, che nel 1783 eseguì a Rovigo i lavori ornamentali sia della facciata, sia dei locali dell'arciconfraternita di S. Rocco, e che inoltre decorò con suoi disegni la casa Campanari, ora contraddistinta dal n. 12 di via Giuseppe Mazzini.⁵

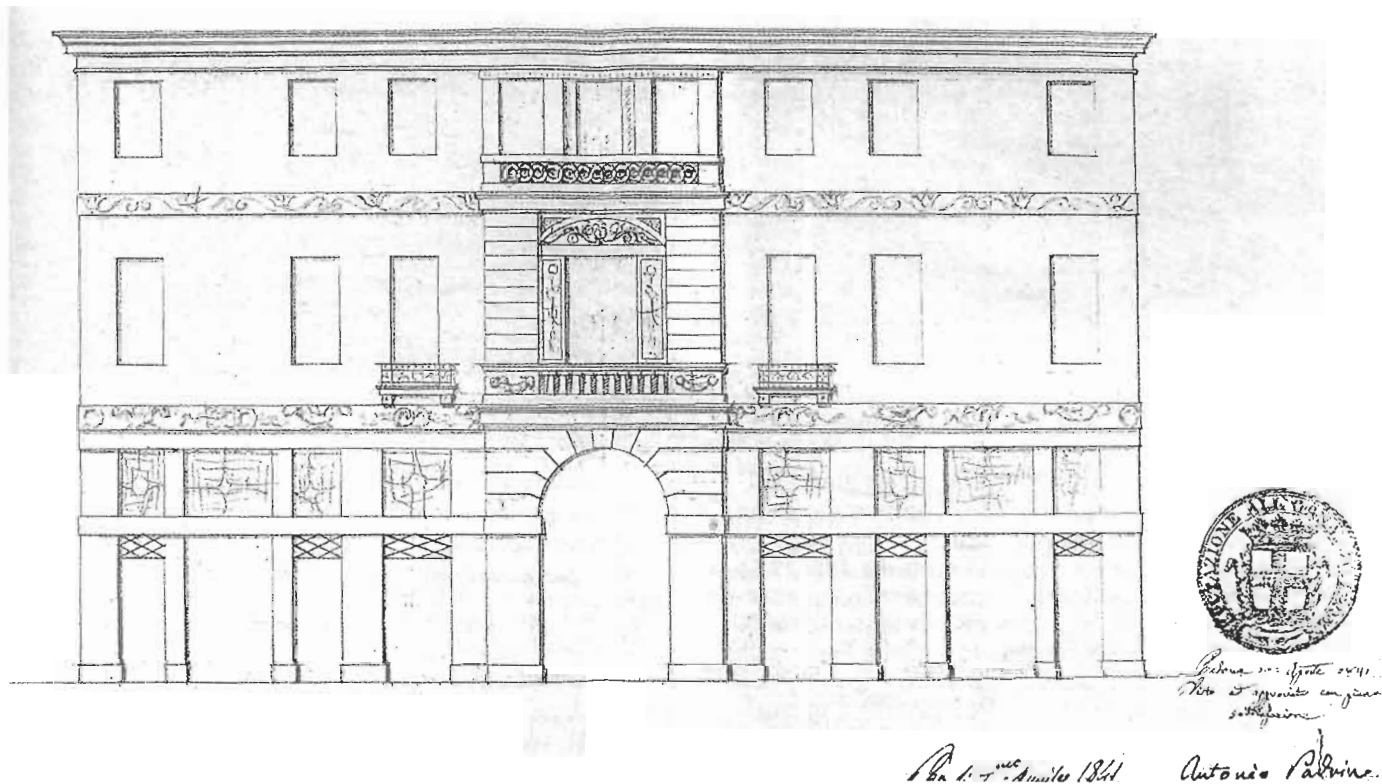
Altro trestense di rilievo fu Giovanni Battista Padrin, scomparso nel 1786, il quale nel 1770 edificò l'originaria cupola del Duomo rodigino.⁶

Nella prima metà del secolo XVIII nacque, sempre al Tresto, Giacomo Quaglia che, dedicatosi alle costruzioni artistiche, subito dopo il 1791 eresse nel capoluogo polesano "dietro le norme" di Giuseppe Sabbadini, la nuova cupola della Cattedrale, mentre già nel 1788 – nella predetta località – "sul disegno di Stefano Venezze" aveva fabbricato il grandioso prospetto del Palazzo Patella. Egli, secondo quanto precisa il biografo, cessò di vivere dopo il 1793.⁷

Alla famiglia Padrin del Tresto – che annoverò fra i suoi componenti il ricordato Giovanni Battista⁸ – appartenne pure Girolamo Padrin, figlio di Tommaso, valente "capomastro" ed imprenditore, che si cvidenziò nel 1820 come appaltatore dei lavori (poi in parte subappaltati) relativi alla edificazione del Palazzo Comunale di Piove di Sacco, progettato da Giuseppe Jappelli.⁹ Costui visse fra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento, e "servì per molti anni con intelligenza superiore alla di lui condizione" il Municipio di Padova, passando successivamente alle dipendenze di quello di Venezia con la qualifica di "perito e direttore delle svariate sue fabbriche".¹⁰

Infine va ben menzionato – poiché diviene il personaggio principale cui si riferisce il presente studio – suo fratello, Antonio Padrin, nato al Tresto il 26 ottobre 1802 che, iniziata la sua attività come tagliapietra, presto – pur essendo autodidatta – acquistò fama di buon "architetto ed idraulico ingegnossissimo, che con eguale facilità delineava una chiesa, gettava un ponte, sorreggeva [...] un pericolante edificio".¹¹

Nel 1834 già trasferitosi a Padova, cominciò a manifestare subito le proprie capacità progettando la sistemazione del porticato di palazzo Amadi, sito in Borgo S. Croce, prima della imminente demolizione dei suoi



3. Progetto della facciata di Palazzo Padrin di Riviera S. Giorgio (ora Riviera dei Ponti Romani n. 23-31) - Padova.

due piani soprastanti.¹² Ottenne però meritata rinomanza del 1843 quando ricostruì con arditezza – sostenuta da alte cognizioni tecniche – la grande arcata ellittica a levante del passaggio che unisce Piazza delle Erbe alla Via del Municipio, denominato “Volto delle fiorare” (fig. 4); opera che viene ricordata tutt’oggi dall’iscrizione posta sopra la serraglia del medesimo manufatto.¹³

Nel frattempo però, ed esattamente nel 1841, decise di realizzare in una posizione abbastanza centrale della città una bella abitazione per sé e per la sua famiglia.¹⁴ Pertanto acquistò – come pare – dal Demanio due vecchie case poste in Riviera S. Giorgio, nei pressi dell’omonima ex chiesa (fig. 1). Contemporaneamente all’adattamento di queste, costruì la nuova comune facciata¹⁵ che ancora si mantiene quasi del tutto integra ed è

ben individuabile in quella del palazzo di Riviera dei Ponti Romani, nn. 23-31 (fig. 2)

Essa si presenta larga m 21,50 e alta circa m 14,00, quindi di non modeste dimensioni, e nell’insieme risulta definita in modo perfettamente simmetrico.

Al centro viene caratterizzata dalla “zona di partizione” che si articola con continuità per tutti i suoi tre piani. In particolare, nell’inferiore s’impone il grande portale d’ingresso, dotato di arco semicircolare, poggiante su due robuste spalle, maggiormente evidenziato dalle commessure dei pseudo blocchi cuneiformi che da esso si irradiano.

Al primo piano la “partizione” rientra formando una piccola terrazza parapettata da dodici colonnine doriche scanalate e nella parete di fondo, che la delimita, fa bella mostra la porta di accesso, sormontata da un frontone lapideo curvo traforato.

Al secondo piano sono disposte a distanze regolari tre finestre rettangolari, sotto i cui davanzali in origine (v. fig. 3) si snodava un’alta fascia scolpita a cerchi concatenati.

In ciascuna delle due eguali pareti inferiori, poste a lato della “partizione” centrale, risaltano – intervallate da corpi di muratura più o meno larghi – tre (poi divenute quattro) porte, tutte munite di piattabande che le dividono dai finestrini sopra luce. Esse danno ancora passaggio ai locali retrostanti che primieramente, con molta probabilità, erano destinati a magazzini di materiali edili.¹⁶

Al primo piano invece la foronomia, in entrambe le medesime posizioni parietali, è composta da due finestre rettangolari e da un finestrone corredato da un poggiolo alquanto artistico; mentre all’ultimo piano esistono tre finestre pure rettangolari ma più piccole, disposte in asse coi fori sottostanti appena accennati.

Complessivamente la facciata appare abbastanza equilibrata grazie anche all’alta fascia del marcapiano che la percorre fra il piano terra ed il primo (ma lo era ancor più all’origine, quando una seconda fascia esiste-



4. Padova, Via del Municipio, “Volto delle fiorare”. (Foto V. Noaro).



5. Padova, Palazzo Padrin, Riviera dei Ponti Romani n.23-31: Frontone curvo sopra la porta della terrazza del primo piano.

va fra i due piani superiori)¹⁷ (v. fig. 3), e alla giusta collocazione altimetrica della cornice, composta da una fitta serie di mensole ben profilate.

Esteticamente la stessa facciata non fu realizzata secondo i dettami architettonici neomedievali, soprattutto di derivazione gotica, allora in fase di larga diffusione, bensì su quelli neoclassici già sviluppati a Padova da Giuseppe Jappelli, che a partire dal 1826 e fino a poco oltre il 1841 li espresse nel Caffè Pedrocchi¹⁸ e in qualche sua ulteriore opera.

Comunque il Padrin, ben innestato nella vita culturale contemporanea, seguendo gli insegnamenti trasmessi dal sopraddetto maestro, con cui fu spesso in contatto, seppe togliere fissità al prospetto del suo palazzo introducendo degli aspetti singolari, come ad esempio su due parti del fronte del piano terra (intonacato con graniglia levigata) che articolò su schemi ortogonali molto funzionali.

Nel contempo aveva inoltre pensato di conferire alla stessa una certa eleganza, prevedendo di decorare i marcapiani, e i fianchi della porta di accesso alla terrazza rientrante, rispettivamente con girali e candelaire, (v. fig. 3), ciò che purtroppo non avvenne per cause indipendenti dalla sua volontà.¹⁹

Poté invece far costruire con elaborato disegno il timpano del frontone curvo, sempre della porta della terrazza (v. fig. 5), e così pure i bassi parapetti dei due poggioli (fig. 6).

Va notato che nel centro del suaccennato frontone spicca una cetra, mentre sulla testata di ciascuna delle quattro mensole che sorreggono le piastre orizzontali dei poggioli è ripetuta la scultura di un piccolo volto mascherato. Questi ornamenti riflettono il gusto e forse l'interesse che il Nostro nutriva per il mondo teatrale e musicale, che aveva i suoi vivaci centri a Padova fin dal 1825 nel Teatro Vecchio degli Obizzi e soprattutto nel Teatro Nuovo della Nobiltà.²⁰

Egli però non poté abitare a lungo nella sua ambita residenza. Morì infatti ancor giovane il primo giugno del 1845.²¹



1) Un'importante contributo storico per la conoscenza generale del Tresto è stato dato da Germano Peraro, con il suo studio *Il Tresto. Fatti ricordi personaggi all'ombra dell'antico Santuario*, Ospedaletto Euganeo 1981.

2) I. Daniele, *La diocesi di Padova* 1972, Padova 1973, p. 688.

3) Ancora in periodi molto più lontani da quelli fin qui segnalati, il Tresto e Ospedaletto, erano stati siti originari di una lunga schiera di muratori e capomastri appartenenti alle famiglie Veronese, Scapin, Mazzucco, Bissaro e Fabian (Peraro, op. cit., p. 102).

4) Daniele, op. cit., p. 429; G. Beltrame, *Ponte di Brenta da ieri ad oggi*, Padova 1988, pp. 37-38, 257-258 doc. C, 259-260 doc. D.

5) N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 34; C. Semenzato, *Guida di Rovigo*, Vicenza 1966, p. 162.



6. Idem: Parapetto di uno dei due poggioli del primo piano. (Le due foto sono di V. Noaro).

6) Pietrucci, op. cit., p. 213; Semenzato, op. cit., p. 180.

7) Pietrucci, op. cit., p. 224; Semenzato, op. cit., p. 180.

8) Peraro, op. cit., p. 103.

9) B. Mazza, *Jappelli e Padova*, Padova 1978, pp. 44. Il subpalto accettato nel 1821 dal tagliapietra Giovanni Nezza di Padova, riguardò l'esecuzione di 12 colonne di ordine dorico da collocare nell'atrio del suddetto palazzo (*Ivi*, p. 46)

10) Pietrucci, op. cit., p. 212.

11) *Ivi*, pp. 212-213.

12) Si veda: Archivio di Stato di Padova (=A.S.P.), *Atti Comunali*, vol. 7: disegno (riportante anche il prospetto del palazzo cinquecentesco con la forma delle cinque monofore e due trifore del piano nobile, che rivelano pure esse forti influenze sanmicheliane così come le archeggiature del portico) n. 974/3-12368; vol. 8: disegni 1033/12-1033/14. Per la riduzione a solo piano terra del palazzo Amadi e per il profilo estetico sempre del suddetto porticato, cfr.: A. Calore, *Palazzo Amadi*, "Padova e il suo territorio", A. XX, fasc. 113 (gennaio - febbraio 2005), p. 36.

13) Pietrucci, op. cit., pp. 212-213. Ecco il testo dell'iscrizione: "Aedes Praetoriae/substructionibus reffectis restauratae/aere civico an. MDCCCXLIII", *Ivi*, p.213.

14) Per le due vecchie case si veda: A.S.P., Catasto Napoleonico 1810-1811, Città di Padova, Sez. D, Foglio 3, mapp. 603. Successivamente nel Catasto Austriaco 1838-1845 il palazzo in oggetto viene contrassegnato al Foglio XII della Città di Padova, con il mapp. 4697.

15) La richiesta per la costruzione della nuova facciata fu presentata da Antonio Padrin all'"Inclita Congregazione Municipale della Regia Città di Padova" - con disegno allegato (v. fig. 3) - in data 1 aprile 1841 (A.S.P., *Atti Comunali*, vol. 12, Busta 1392, con dis. 3), ed approvata dalla stessa il 20 aprile 1841.

16) Ciò si deduce dal fatto che Antonio Padrin aveva accettato di lasciar libero il precedente magazzino di tali materiali - che era ubicato nel Selciato del Santo - da lui tenuto in affitto fino al 7 ottobre 1839; poiché il proprietario (l'Ospedale Civile di Padova) lo aveva già venduto con la "casa ruinosa" di cui era parte, al medico Giacomo Andrea Giacomini. Questi subito dopo incaricò l'architetto Giuseppe Jappelli di apportare delle modifiche a tutto l'immobile acquistato e di rifarne la facciata principale, e quella retrostante (Mazza, op. cit., pp. 102-104). (Si tratta del palazzo sito in Via del Santo, n. 51 ora di proprietà Romiati).

17) Il marcapiano superiore è stato distrutto nel passato: sarebbe opportuno che fosse (facilmente) rifatto nell'eventuale auspicabile restauro della facciata.

18) *Ivi*, pp. 67-71. Infatti per questi suoi caratteri estetici il palazzo era stato attribuito allo Jappelli da E. Bortoli, *L'architetto Giuseppe Jappelli*, Tesi di laurea presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Padova (Rel. G. Fiocco), A.A. 1952-1953, p. 86.

19) Sulla mancata esecuzione delle decorazioni, rilevabili nel disegno di cui alla fig. 3, si legga la nota inviata dall'Ingegnere comunale il 2 aprile 1848 alla Congregazione Municipale della Regia Città di Padova (A.S.P., *Atti Comunali*, vol. 12, Busta 1392, foglio segnato col n. 212).

20) F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri del Veneto. Padova, Rovigo e il loro territorio*, III, Venezia 1988, pp. 119, 141.

21) Pietrucci, op. cit., p. 213.

L'autorizzazione alla pubblicazione in fac-simile del disegno di cui alla fig. 3, è stata concessa dall'Archivio di Stato di Padova, in data 4 maggio 2007, n. 9, prot. 2275.



ENZO MANDRUZZATO
IL POETA E LA MISURA
 Semantica della metrica
 e definizione della poesia
 Panda edizioni, Padova 2006.

Un titolo particolarmente felice *Il poeta e la misura* per l'ultimo lavoro di Enzo Mandruzzato, un saggio di carattere filologico, filosofico e letterario, con un sottotitolo "Semantica della metrica e definizione della poesia" che potrebbe impensierire qualche lettore. "Non sarà, per caso, un libro troppo difficile e complicato, adatto solo agli studiosi, ai pochi addetti ai lavori che frequentano le biblioteche universitarie? Ci si potrà avventurare a leggerlo?" Altroché! Mandruzzato lo riserva, come dice nella quarta di copertina, a tutti coloro che amano la poesia "almeno un po' più di sé stessi" e che aspirano a nutrirsi profondamente.

E questi siamo noi. Proprio all'inizio del libro, dopo la bella prefazione di Giorgio Segato, l'autore offre una "Chiave del libro", che è non solo una brevissima sintesi delle ragioni che lo hanno indotto a scriverlo e ad organizzarlo come si presenta, ma anche una chiave di lettura utile e illuminante.

E sin dalle prime pagine si viene catturati, oltre che dall'argomento, dal fascino di una scrittura insieme raffinata e sottilmente ironica, preziosa e leggera, che ha la capacità rarissima di tradurre tesori di cultura e di dottrina in frasi così semplici e logiche, in parole così lucide e nette che conquistano irrimediabilmente.

Del resto è Mandruzzato stesso che, citando Mallarmé, afferma che la chiarezza "non è neppure una virtù, è un obbligo".

La prima parte del saggio è dedicata alla "Metrica italiana" (ma anche a quella classica), che "oggi è peggio che rifiutata o trascurata, è ignorata".

La metrica non è affatto, come pensano purtroppo anche molti insegnanti, che la escludono di fatto dai loro programmi, un insieme astruso di regole sul numero delle

sillabe, sugli accenti, le rime, le strofe, le cesure e tutte le trappole e le sottigliezze che i testi di prosodia e metrica definiscono con parole difficili da capire e ricordare ("sinafe, diafe, sistole e diastole e tutta la terminologia vagamente medica di un trattato di metrica oggi"), a cui tutti i poeti, dall'antichità classica ad oggi, si sarebbero inutilmente e incredibilmente sottoposti, senza alcun motivo.

La metrica è semplicemente il "ritmo" che governa le parole, l'armonia musicale che nasce insieme con esse e le collega come un respiro le une alle altre, formando i versi prima ancora che le frasi, quel ritmo che non è, forse, la "decima parte del discorso", dopo il verbo, il sostantivo, l'aggettivo, l'articolo, ecc., ma la prima e la più importante.

Il ritmo, la "misura" appunto, è quello che dà il significato autentico alle frasi, che le carica di valenze sentimentali, psicologiche, comunicative che vanno ben oltre e più a fondo del loro contenuto semantico puro e semplice.

Il ritmo è profondamente collegato, fin dalle remote, sconosciute origini dell'espressione verbale della specie umana, con la musica, con la danza, con le cadenze universali, naturali, fisiche del battito del cuore, del respiro, del passo, del dondolio della culla o delle braccia materne per addormentare il bambino, dell'andirivieni dell'onda, dello stormire dei rami o del cinguettio degli uccelli.

Tutto può mutare nelle lingue, anzi tutto muta: la metrica non muta mai. Ogni lingua ha la sua, perché ogni lingua, ogni popolo ha la sua anima, la sua individualità unica, inconfondibile.

E questa musica, naturalmente, pervade anche la prosa, non solo la poesia, che è nata ben prima di essa ed è sempre stata adoperata, anche dopo l'avvento della prosa, per dare espressione ai valori, ai principi più importanti, quelli destinati a rimanere per sempre: leggi e preghiere, sentenze ed epigrafi... Alla divinità, alla patria, ai posteri non ci si rivolge in prosa, ma in poesia.

Ma anche la prosa, quando è bella, è "un groviglio di versi". Non ci se ne accorge se non perché, appunto, appare bella, perché commuove, convince, accarezza.

Un tempo, e neppure tanto remoto, la metrica era così naturale e spontanea e conaturata all'uso comune della

lingua italiana, che i contadini toscani, lavorando nei campi, si scambiavano stornelli e i popolani di Roma o Firenze, gli "improvvisatori", improvvisavano a richiesta dei turisti illustri, come ricorda M.me de Staël nella sua *Corinna*, pezzi ritmici e in rima su qualunque argomento e con qualunque metro. E senza un solo errore di metrica. Un errore di metrica allora avrebbe fatto ridere una platea come una "papera" o un accento sbagliato oggi.

Ma perché ai nostri giorni non è più così?

Le ragioni sono molte, e Mandruzzato ne evidenzia alcune in particolare. La scuola, per esempio, ha abbandonato questi studi, li ha accantonati tra il "nozionismo", riservando solo alle materie scientifiche la patente di "serietà". Alla poesia gli studenti (e non solo loro!) si accostano con superficialità e totale mancanza di preparazione, affermando magari una sorta di primato della "spontaneità" sulla tecnica, che è poi il rifiuto della disciplina severa delle regole.

In realtà - e questo è l'assunto del saggio - la metrica ha una funzione semantica fondamentale, e Mandruzzato lo dimostra con una quantità di esempi tratti da tutte le letterature, antiche e moderne, accompagnati dai suoi folgoranti giudizi critici, che sono davvero come lampi di luce nel buio.

Il verso libero è l'ultima, difficile conquista dei periodi più recenti e degli autori di più sofisticata cultura e sensibilità, i quali ne fanno, comunque, un uso sapiente e limitato.

La prima parte del libro presenta, oltre ad un'utilissima "Tavola pitagorica dei versi italiani", capitoli dedicati all'accento, all'*enjambement*, alla strofa, alla rima, alla metrica barbara, corredati da



una messe di esempi di straordinaria bellezza.

La seconda parte, intitolata "L'estetica come categoria", affronta il problema di quei concetti che sono fondamentali non tanto e non solo in una formazione culturale, ma nella comune sensibilità: arte, bellezza, poesia. Parole facili, di uso generalissimo, che tutti adoperano, sentendo tuttavia che sono parole grandi, profonde, che rimandano al valore assoluto.

Ma che cos'è l'arte? e la bellezza? e la poesia?

Come si possono definire questi concetti, per applicarli poi al concreto di un oggetto e formulare un giudizio critico estetico?

Mandrizzato percorre come una guida esperta e sicura secoli di riflessione filosofica, da Platone, Aristotele, Orazio, a Federico Schlegel, Hegel, De Sanctis, Croce (con particolare predilezione per De Sanctis e Croce), fino ai giorni nostri.

Partendo dalla definizione di arte come *téchne*, come *ars*, cioè mestiere, si inoltra nella storia della produzione artistica, diversa e sublime, dalla Grecia del V sec. a.C., alla Roma classica, da Bisanzio alla Firenze del '400 e del '500, fino all'arte moderna e contemporanea, e conclude che l'arte è uno dei "quattro momenti dello spirito" umano, una categoria autonoma, seppure interattiva con le altre nella "circolarità dello spirito", che è solo e semplicemente se stessa, estranea e superiore a qualsiasi altra finalità, etica, logica, pratica, contenutistica. "Se la logica è giudicata solo dalla logica e la morale solo dalla morale, anche l'arte è giudicata solo dall'arte".

Il consenso all'opera d'arte non può che essere naturale, spontaneo, immediato, perché essa si afferma da sé, senza bisogno di interpreti.

Questo non per sminuire l'importanza della critica, ma per riaffermare il rapporto tra l'opera d'arte e il suo pubblico.

Mandrizzato ne porta tanti esempi: dalla Divina Commedia alla cupola di Brunelleschi, dal Perseo di Cellini alle opere di Verdi, all'eloquenza di Carducci. Il popolo, anche il popolino, non ha mai atteso l'approvazione dei critici per essere certo del capolavoro, lo ammira, si commuove, lo proclama, perché il pubblico, e il pubblico "ragazzo", quando è "bene educato" – non necessariamente colto, ma avvezzo a certi valori e al

rapporto con l'arte – è infallibile nei suoi giudizi, e sono i critici che, casomai, devono tenerne conto.

La più grande delle arti è la poesia, che è "il sogno della vita conosciuta".

Anche questa seconda parte procede, come la prima, per brevi capitoli ("L'arte è se stessa", "Queste grandi parole", "Cantare", "La Poietiké", ecc.) corredati da esempi ripresi dalla storia immensa di tutte le arti di tutti i tempi e dalle riflessioni sempre così limpide e profonde dell'autore.

Come esempio, il capitolo "Traduzione", di tre righe appena: "Parola calunniata che merita un breve discorso a parte. E' un'operazione veramente spirituale. Vivere è un perpetuo "tradursi" reciproco, col dovere della fedeltà".

A conclusione del saggio un'"Appendice", in cui Mandrizzato affronta argomenti diversi, già toccati in precedenza, come la traduzione (è possibile la traduzione poetica? dev'essere fedele? "Ma la vera traduzione poetica non deve temere *troppo* l'infedeltà"), oppure attinenti a temi che gli stanno a cuore: le lingue belle o brutte, i saggi strutturalisti, scrivere bene, scrivere male, ecc.

Già...: ma si può davvero imparare a scrivere bene? "Scrivere bene o benissimo non è certo cosa facile né usuale, ma è bene non escludere troppo presto la possibilità e le vie di farlo. Regole non se ne possono dare, come si sa. Ma consigli si: direi, prima di tutto, di scrivere solo di ciò che si sa profondamente e si ama, di scrivere senza paragone meno di quello che si sa, di scrivere con piacere, ma senza compiacenza."

Elena Scaroni



**ETTORE LUCCINI
LE IDEE POLITICHE
E SOCIALI
DI G.E. PESTALOZZI**

(Introduzione di Franca Tessari. Prefazione di Francesco Loperfido)

Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 109

Continua l'opera benemerita dell'editrice padovana "Il Poligrafo", che, dopo la pub-

blicazione nel 2003 del volume *Il pensiero filosofico di Leone Tolstoj e le sue applicazioni ai problemi sociali e giuridici*, ci offre questa ulteriore possibilità di accostarci ad Ettore Luccini e di riconoscergli il posto che merita – davvero rilevante – tra gli intellettuali veneti del secolo scorso.

La pubblicazione su Tolstoj riporta la tesi discussa da Luccini nel 1933 per la laurea in Giurisprudenza; il presente volume ci propone invece la sua tesi di laurea in Scienze politiche, discussa tre anni dopo, nel 1936. In pieno regime fascista, questa ricerca su Pestalozzi si pone in chiara controtendenza rispetto alle tematiche allora dominanti nelle tesi di laurea, come dimostra l'eloquente carosello di titoli altisonanti sulle conquiste coloniali riportati nelle *Note* di Franca Tessari (p. 101). Anche Francesco Loperfido, che nella sua densa *Prefazione* ci aiuta a contestualizzare l'opera di Luccini e a meglio comprendere i nodi concettuali sviluppati nel testo, sottolinea quanto sia stata meritoria la decisione così alternativa di presentare proprio in quella fase storica un lavoro accademico su un apostolo della non-violenza e del riscatto degli oppressi. Luccini, nato nel 1910, aveva 26 anni: anche in questo caso, pertanto, si può parlare di opera giovanile: si conferma tuttavia la sorprendente maturità interpretativa già dimostrata nella ricerca precedente e, nel caso specifico, l'intelligente capacità di cogliere ed evidenziare le linee portanti di un "pensare" – quello di Pestalozzi – che procede quasi sempre in modo tutt'altro che sistematico e coerente.

Luccini stesso, al riguardo, riconosce e per certi versi giustifica tale carenza di sistematicità, legandola alla radicale inquietudine di Pestalozzi, alla sua "eterna problematicità", alla sua "crisi perenne": tutte dimensioni che spiegano la prepotente rilevanza e superiorità del suo "sentimento sognatore" rispetto alla mera razionalità sistematizzante e che – se stanno alla base dello scarso senso pratico e del fallimentare disordine amministrativo dell'autore zurighese – contribuiscono pur sempre a renderlo educatore impareggiabile e suscitatore di esperienze didattiche originali e capaci di esercitare un'influenza enorme sulla pedagogia successiva e sulle istituzioni educative.

È probabile – come sostiene giustamente Franca Tessari nella sua introduzione – che

proprio quell'inquietudine esistenziale e quell'instancabile azione sociopedagogica per l'educazione dei fanciulli e il riscatto degli oppressi abbiano acceso il vivo interesse di Luccini per Pestalozzi (come precedentemente era avvenuto, per simili motivi, per Tolstoj).

Va riconosciuto a Luccini il merito di non essere caduto, come altri divulgatori del pensiero pestalozziano, nell'enfaticizzazione unilaterale ed esclusiva di una componente "pedagogica" del tutto svincolata dal versante del pensiero "socio-politico". Questo volume coglie invece le strette relazioni presenti, ad esempio in *Leonardo e Geltrude*, tra diritto, etica sociale, politica e filosofia: pur nel disarticolato teorizzare di Pestalozzi, è presente un dinamico disegno di fondo, di cui Luccini evidenzia la genesi e gli sviluppi, con un'attenzione costante anche alle travagliate vicende storiche nel processo tra prima-durante-dopo la Rivoluzione Francese e alle conseguenti ripercussioni nell'itinerario esistenziale e teorico pestalozziano.

La riflessione si snoda perciò con grande lucidità e chiarezza espositiva, approfondendo le tematiche più rilevanti, che articola coerentemente sottolineandone i motivi di continuità, le differenze e le evoluzioni che via via si sviluppano. Esse sono: la forte iniziale influenza esercitata su Pestalozzi dal pensiero di Rousseau e, in particolare, dal suo concetto di "natura"; il successivo graduale affrancamento di Pestalozzi da tale adesione e la maturazione della sua concezione pessimistica, "intimamente contraddittoria e dualistica", della natura umana; la concezione del "male radicale", del suo carattere sociale e della necessità di combatterlo con adeguati strumenti; il superamento dello stato di natura originario, del tutto governato dal disordine, attraverso l'entrata nello "stato sociale"; il carattere, le funzioni e il valore del "diritto" – che toglie all'uomo "la sua sfrenata libertà e gli concede invece una limitata ma sicura sfera di azione" (p. 71) – e delle istituzioni politiche; la necessità di superare l'"armonia astratta che il diritto dovrebbe razionalmente realizzare" attraverso l'instaurazione dello "stato morale", che fa leva sulla "concretezza singolare della personalità" e, perciò, sull'amore, sul sentimento, sulla benevolenza; il valore, in ultima analisi, dell'educazione, che aiuta l'uomo "morale" a

farsi "opera di se stesso" e a riconoscere criticamente, da questa posizione, anche il valore del diritto e delle istituzioni politiche: "egli sa che deve imporsi dei limiti, ma se li impone solo perché è un essere morale e aspira alla propria perfezione" (pp. 95-96).

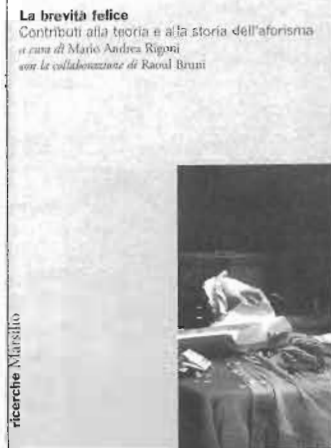
Il volume, pertanto, è un contributo prezioso per la comprensione non solo della concezione politico-sociale di Pestalozzi ma anche dei fondamenti che stanno alla base della sua importante pedagogia e della sua multiforme attività educativa. Contribuisce inoltre – grazie soprattutto all'instancabile opera di Franca Tessari, fedele curatrice anche di questo volume – a tener viva la memoria di un autentico Maestro, Ettore Luccini, il cui insegnamento continua ad esercitare una feconda influenza anche per il nostro complesso incedere nei percorsi dell'attualità.

Giuseppa Milan

LA BREVITÀ FELICE Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma

a cura di M. A. Rigoni e R. Bruni
Marsilio, Venezia 2006, pp. 391.

«Il fatto che non ci sia altro che un mondo spirituale ci toglie la speranza e ci dà la certezza». Anche se non vi sono trattati gli *Aforismi di Zürau* di Franz Kafka, forse un po' di luce potrà riverberare sul purissimo cristallo della misteriosa, esoterica e angelica prosa kafkiana, da questo volume che raccoglie i contributi sulla teoria e sulla storia dell'aforisma che, con cadenza a volte settimanale, si sono succeduti tra l'autunno del 2002 e la primavera del 2004 nel Dipartimento di Italicistica della nostra Università. I seminari sono stati diretti da Mario Andrea Rigoni, egli stesso studioso e praticante del genere, nonché commentatore di Cioran, uno dei più noti scrittori di aforismi nel '900 (nella varietà pessimista, se non luttuosa). Nella sua nota introduttiva al volume, Rigoni si richiama alla natura filosofica, piuttosto che retorica o letteraria, dell'aforisma, aprendo agli studiosi successivi, a partire da Werner Helmich che fissa i criteri distintivi dell'aforisma (concisione, sconnessione, orecchiabilità, effetto finale) rispetto ad altre forme (come l'epigramma o la massima dei



moralisti francesi), esemplificandoli su alcuni autori, da Nietzsche a Flaiano, da Oscar Wilde a Gesualdo Bufalino («Un aforisma ben fatto sta tutto in otto parole»: contare per credere).

Per quasi 400 pagine la storia del genere si squaderna – a parte l'intervento "marginale" di Giacomina Limentani (*un poco che sorregge il molto* è una bella sintesi pescata «nel mare magno della tradizione orale ebraica») – dall'antichità (Renzo Tosi sulla tradizione greca e Lorenzo Nosarti su quella latina) all'epoca moderna e contemporanea: mi scuso di dover rinunciare, in questa breve nota, persino all'arido elenco di autori e titoli dei saggi, che concorrono, tra erudizione e passione, a delineare un paesaggio continuo, nel quale spiccano le "cime Leopardi e Nietzsche" (esplorate da Sebastian Neumeister).

Nel breve scritto (del 1956, inedito per l'Italia) che apre il volume, come un viatico alla serie di relazioni successive, Adorno arrivava a definire la natura ambivalente della forma aforistica: «L'intenzione dell'aforisma è di rendere trasparente il linguaggio alla visione della verità, si direbbe quasi: negarlo senza però distruggere la funzione intermediaria del suo dire»; mi sembra un utile commento indiretto al paradosso sapienziale di Kafka dal quale non riesco a staccarmi.

Luciano Morbiato

GIORGIO TINAZZI LA SCRITTURA E LO SGUARDO Cinema e letteratura

Marsilio, Venezia 2007, pp. 188.

L'argomento di quest'opera densa e veloce, sistematica e

piena di tipologie riassuntive, di annotazioni, di rinvii e di analisi, già annunciato nella *Premessa*, è il «rapporto» del cinema con la letteratura, che non si esaurisce nello sfruttamento secolare di un «formidabile scrabatoio di storie raccontate» (gli innumerevoli romanzi che sono diventati film), ma si è complicato e arricchito attraverso una storia di «influenze reciproche» e «scambi di forme». Alla fine, in 17 capitoli e 170 pagine, l'autore ha così delineato – per il lettore-spettatore e per lo studente universitario – una serie di «percorsi autonomi con tanti punti di incrocio», senza dimenticare le inversioni e gli andirivieni che, soprattutto ad opera di personalità geniali e marginali o irregolari (da Pasolini a Orson Welles, uniti nella foto di copertina), hanno caratterizzato il linguaggio cinematografico come l'arte onnivora e sintetica del secolo appena trascorso.

Giorgio Tinazzi, docente di storia e critica del cinema presso l'Università di Padova, riprende e concentra in *La scrittura e lo sguardo*, le ricerche di molti anni: risalgono infatti agli anni Sessanta i suoi primi saggi su Michelangelo Antonioni, Robert Bresson e Luis Buñuel. Membro del comitato scientifico della grande *Storia del cinema italiano*, in corso di pubblicazione a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia, Tinazzi è anche tra i promotori degli incontri padovani "Scrivere per il Cinema" (il quarto si è svolto nel novembre 2006).

La sua esposizione comparativa prende l'avvio dal «sostegno» iniziale, ricercato dalla nuova forma di spettacolo nelle opere letterarie classiche (*l'Inferno* fu il primo lungometraggio italiano realizzato nel 1911, mentre sette versioni dei *Promessi sposi* furono realizzate tra il 1908 e il 1922) o fornito dagli scrittori contemporanei (il caso più famoso è quello dell'*immaginario* D'Annunzio, il cui nome compare nel 1914 come autore di *Cabiria*). L'atteggiamento degli scrittori nei primi decenni è ben riassunto nella ritrosia di Giovanni Verga ad avallare operazioni di «adattamento» sui suoi romanzi e nell'interesse sperimentale di Luigi Pirandello, che mette al centro del suo romanzo, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, il mondo del cinema e la "macchinetta" della quale l'uomo

diventa il servitore, girando una manovella (*Si gira* era il titolo della prima versione, nel 1915-16, del romanzo il cui protagonista si chiedeva, con lungimiranza: «Ma che cosa può fare l'uomo quando tutte le macchinette gireranno da sé, questo, caro signore, resta ancora da vedere»).

Il fascino del cinema risiede nell'immediatezza del racconto che, grazie alle immagini, fornisce allo spettatore un'impressione di realtà superiore a quella della parola scritta, organizzando in un tutto coerente dei frammenti che risultano alla fine dotati di «un valore aggiunto e un grado di complessità maggiore». Questa affermazione potrebbe utilmente commentare l'ultima pagina degli straordinari quaderni di Maria Carazzolo (*Più forte della paura*, ed. Cierre, 2007: cfr. qui la recensione), nella quale la cronista scrive (nel 1947) che i film di Rossellini, *Roma città aperta* e *Paisà*, sono superiori alla realtà (e alla sua testimonianza dall'interno di quella realtà), perché ne eliminano i tempi morti, al punto che lei che l'ha vissuta, non riesce più a riconoscerla.

La sceneggiatura è una forma intermedia tra la letteratura e il film che verrà, una scrittura che non è possibile leggere come compiuta perché, dice Bergman, «è una base tecnica imperfetta» (o anche una partitura musicale che deve essere interpretata), salvo eccezioni, come le sceneggiature di Pasolini, che considerava *La notte brava*, l'ultima sua sceneggiatura prima dell'esordio nella regia, «tra le migliori opere letterarie che avesse mai scritto».

Sugli «amori difficili dei romanzi coi film» (una felice espressione di Calvino), il rapporto più evidente e praticato tra letteratura e cinema, si sofferma il capitolo più



ampio (quasi trenta pagine), dedicato all'*adattamento*, il termine «più usato» e che Tinazzi stesso preferisce a *divulgazione, illustrazione, riduzione...*, nonostante la sua genericità, per designare il passaggio da un testo letterario a uno cinematografico, mentre diffida di *traduzione*, perché porterebbe a «incurSIONI in problematiche di tipo linguistico» (ma, per un linguista come Cesare Segre, quella da romanzo a film si può definire una forma di traduzione *intersemiotica*, cioè da un linguaggio a un altro). Saggiamente, sul problema della fedeltà e del tradimento (che sono gli estremi di ogni traduzione), Tinazzi evita di teorizzare, preferendo analizzare un caso particolare, come quello di *Storia immortale*, il film di Orson Welles tratto da un racconto di Karen Blixen, e allestendo infine una «tipologia di tattiche narrative» concretamente attuate dai registi alle prese con romanzi: dalla variazione sul protagonista di *Morte a Venezia*, scrittore per Thomas Mann e musicista per Visconti, all'inserzione *ex novo* del personaggio di Usnoni in *Senso*, sempre di Visconti, alle numerose «libertà» che Buñuel si è permesso con il romanzo di Galdós, *Tristana* (e si potrebbe aggiungere il deciso cambio nel finale di *Shining*, attuato da Kubrick rispetto al romanzo di Stephen King: la catastrofe risolutiva avviene nel gelo e nella geometria del labirinto, e non nel calore e per lo scoppio della centrale termica dell'Overlook Hotel).

Ugualmente ricca è la casistica degli «incroci di mestieri» e degli scambi fecondi, originati dalle scelte stilistiche o dalle necessità: per Mario Soldati, romanziere e regista «calligrafico» dei romanzi di Antonio Fogazzaro, per Giacomo Debenedetti, critico letterario e cinematografico, e sceneggiatore in incognito (durante il Ventennio), per Pier Paolo Pasolini, teorico e praticante del «cinema di poesia» (per Andrej Tarkovskij, autore di un doppio *Rublev*; per Werner Herzog, diarista in *Sentieri di ghiaccio* e nella *Conquista dell'inutile...*). E quanti sono ormai gli scrittori che hanno raccontato le proprie esperienze di spettatori, in particolare la loro iniziazione al cinema! Da Sartre a Camus (nel romanzo postumo *Il primo uomo*), passando per Kafka, che saziava il suo «bisogno di

divertimento... davanti ai manifesti» visti dal tram, mentre ne leggeva i titoli (e immaginava, probabilmente, storie particolarissime e «kafkaiane»), si può arrivare a Italo Calvino, per cui il cinema risultava dalla somma tra la gente in platea, che «sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba...» più «una storia che succede sullo schermo». Proprio come nel già citato libro di Maria Carazzolo, nel quale si legge il resoconto della proiezione a Montagnana, nel 1944, di un cinegiornale e delle opposte reazioni scatenate nel pubblico, diviso tra gli applausi e i fischi alla comparsa del «mascellone», fino all'interruzione, all'arresto degli oppositori, al loro rilascio e alla ripresa della normale programmazione e del flusso di spettatori!

Se la visione pubblica del film, nell'odierna sala cinematografica, non è più continua ma disciplinata (si entra solo prima dell'inizio e si esce dopo la proiezione dei titoli di coda), ad essa si è affiancata una massiccia visione domestica, privata, paragonabile ormai alla lettura, così che la fruizione di un film registrato può essere interrotta e ripresa o sostituita da un altro film (o spettacolo) con lo *zapping* televisivo. Su questi adeguamenti del destinatario al cambiamento di supporto (dalla pellicola al nastro e al disco magnetici) e riproduzione (dalla proiezione alla trasmissione) del prodotto-film, il saggio di Tinazzi si conclude – con l'*understatement* che lo contraddistingue – limitandosi a «qualche modesta considerazione di carattere generale» sulla logica di mercato che il cinema segue dalle origini, servendosi dei libri e dei loro autori.

Luciano Morbiato

BENNO GEIGER E LA CULTURA ITALIANA

A cura di F. Zambon e E. Geiger Ariè,
Olschki, Firenze 2007, pp. 267.

Nato a Rodaun, presso Vienna, nel 1882 e morto a Venezia nel 1965, Benno Geiger crebbe a Venezia e vi compì i primi studi, prima di passare a Vienna, Lipsia e Berlino, dedicandosi alla storia dell'arte italiana, con saggi importanti sull'allora sconosciuto Arcimboldi e Alessandro Magnasco, e alla letteratu-



ra italiana, da Dante a Pascoli, con apprezzate traduzioni in tedesco. Fu anche poeta in proprio e in alcuni versi, tradotti da Diego Valeri, dichiarò la sua passione per il paese d'adozione: *Italia! È morta in me quell'invernale / aspra mia patria. La patria che agogno / sei tu, tu che risani ogni mio male / col tuo bacio, e sei sogno, sogno, sogno!*

Il volume, curato da Zambon e dalla figlia di Geiger per la collana «Linea veneta» della Fondazione Cini, contiene una serie di testimonianze e documenti che concorrono a delineare il ritratto di un intellettuale europeo del Novecento, uno di quei mediatori di cultura, fondamentali e così poco valutati. Nel suo saggio introduttivo Daniele Rubboli (*Benno Geiger e la cultura italiana*) collega la biografia di Geiger con le prestigiose frequentazioni di artisti, scrittori e intellettuali non solo veneti, compreso il «pontefice» Benedetto Croce e il critico siciliano G. A. Borgese. La successiva antologia di lettere di corrispondenti italiani a Geiger dal 1900 al 1962 ne è una conferma, passando in rassegna il nostro *pantheon* culturale da Lorenzo Perosi (lettere e una cartolina da Siena con una curiosa aggiunta: «pentagramma in chiave di sol, ? : LA-SOL-FA etc.»), Grazia Deledda, Marinetti («Tu ignori forse che la mia rivista *Poesia* non esce più e che si trasforma in un periodico settimanale di battaglia intitolato *Il Futurismo*», 1909), Papini, Vincenzo Errante (che ripresi i contatti nel 1946, «dopo l'immensa catastrofe» della guerra, gli sottopone una sua versione dei versi goethiani di *Über allen Gipfeln*), Orio Vergani. Segnalo qui alcune presenze

venete, anche se non sono le più cospicue: da Giuseppe Fiocco (che riconosce in Geiger il maggior esperto del poco noto pittore Antonio Carneo), a Diego Valeri (che arriva al *tu* nel 1962, ma per rifiutare, «prigioniero di una dieta rigorosissima», l'invito a festeggiare gli 80 anni dell'amico) e Leone Traverso, da Giuseppe Mazzotti a Rodolfo Pallucchini (che gli chiede, per conto della Biennale del 1948, il prestito delle opere di Gino Rossi in suo possesso).

Più sistematico il catalogo finale, con le schede curate da Linda Selmin, delle lettere conservate da Benno Geiger, ora presso la Fondazione Cini: esso dà conto del fitto reticolo di rapporti anche di amicizia sviluppato nel corso di decenni, confermato dal ricco apparato iconografico, compresa una serie di ritratti di Benno Geiger lettore (di un volume in ottavo o di un enorme *in folio* aperto sulle ginocchia, opera di Guido Cadorin del 1941, del Museo di Ca' Pesaro), di foto conviviali e di dediche autografe, come questa: «Egregio Poeta / sono felice, nonché contento, ch'ella / faccia risonare nella sua magnifica / lingua i miei poveri canti. Così / le arrida fortuna! / Suo / Giovanni Pascoli / Bologna 15 Xbre [ottobre] 1910 / al signor Benno Geiger».

Luciano Morbiato

CARTOGRAFI VENETI Mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio

a cura di Vladimiro Valerio
Editoriale Programma, Padova
2007, pp. 263.

Scopo principale della pubblicazione è di presentare il *Dizionario dei cartografi veneti* realizzato da Giuliana Baso, Francesca Rizzi e Vladimiro Valerio nell'ambito di un progetto nazionale più ampio, il «Dizionario Storico dei Cartografi Italiani» (DISCI), il cui lavoro, tuttora in corso, è nelle mani di un gruppo di specialisti afferenti a quattordici comitati regionali. Ben si comprende come, una volta conclusa, l'intera opera sia destinata a procurare agli studiosi della materia uno strumento di consultazione generale di fondamentale importanza.

La bibliografia locale si

avvale nel frattempo di questo primo repertorio indubbiamente prezioso: frutto di un'accurata opera di spoglio di volumi e riviste, come anche di controlli effettuati direttamente su materiali posseduti da archivi e biblioteche, o anche disponibili in riproduzione fotografica o digitale presso la cartoteca del Centro Interdipartimentale di Rilievo, Cartografia ed Elaborazione dell'Università IUAV di Venezia. Le ottanta pagine del volume occupate dal *Dizionario* comprendono all'incirca 1200 schede, con brevi notizie per ciascun personaggio, corredate da sufficienti ed aggiornate indicazioni bibliografiche. Non tutti i nomi elencati – come si preoccupano di far notare i diligenti compilatori – appartengono in senso stretto alla categoria dei cartografi; vi si potranno infatti rintracciare parecchi casi di scienziati, di architetti, di incisori, di tipografi, di editori: di soggetti coinvolti, in un modo o nell'altro, e ciascuno per le sue particolari competenze, nelle complesse attività cartografiche. Per quanto riguarda poi la dimensione geografica del dizionario, si tenga presente che il titolo di "cartografo veneto" s'è ritenuto qui dover attribuire a chiunque abbia operato entro i confini del territorio, e quindi non solo ed esclusivamente ai professionisti di origine veneta. Vi si leggeranno, proprio per questo motivo, molti nomi di personalità "foreste": come Antonio Maria Azalini, disegnatore mantovano del diciottesimo secolo che effettuò dei rilievi nella zona di Verona; come Grazioso Benincasa, cartografo originario di Ancona ma attivo a Venezia nel Quattrocento; come i bresciani Gustavo Bucchia (1810-1889), esperto di costruzioni idrauliche e docente di architettura presso la Scuola di applicazione per ingegneri di Padova, e Girolamo Francesco Cristiani (1731-1811), membro della commissione incaricata di verificare la situazione del Brenta in relazione allo sbocco in laguna; come il generale ungherese Anton von Zach (1747-1826), responsabile per conto dell'armata austriaca in Italia del primo rilievo trigonometrico delle provincie venete, dato originariamente in luce nel 1806 e ripubblicato con apparati critici nel 2005 da Massimo Rossi per conto della Fondazione Benetton di Treviso e delle Grafiche Bernardi di Pieve di Soligo (*Kriegskarte*

1798-1805. *Il Ducato di Venezia nella carta di Anton von Zach*).

Anton von Zach, per l'importanza dei metodi cartografici da lui introdotti e per il valore dei risultati conseguiti, figura oltretutto in una sezione separata dello stesso *Dizionario* riservata ad alcuni fra i più illustri rappresentanti della cartografia veneta e composta di voci biografiche più estese, redatte "su materiale di ultima mano o addirittura inedito". Essi sono, oltre a von Zach, il veneziano Battista Agnese (sec. XVI), autore di atlanti e carte nautiche; il veronese Giovanni Arduino (1714-1795), ingegnere idraulico e geologo; il napoletano Antonio Maria Gaspare Campana (1776-1841), direttore dell'Istituto Geografico Militare di Vienna; il goriziano Carlo Catinelli (1780-1869), ufficiale topografo dell'armata austriaca e stretto collaboratore di Anton von Zach; il veneziano Ottavio Fabris (sec. XVI), titolare di un'intensa produzione tecnico-scientifica; il bresciano Jacopo Foresti (1434-1520), che nel famoso *Supplementum chronicarum*, edito a più riprese dal 1483 in poi, pubblicò numerose immagini di città europee; il veronese Paolo Furlani (sec. XVI), mercante e incisore di carte geografiche; il bresciano Antonio Glisenti (1540-1602), perito del Magistrato veneziano ai beni inculti; il veneziano fra' Mauro (sec. XIV-XV), artefice di uno straordinario *Mappamondo* composto intorno al 1450; il padovano Giovanni Antonio Rizzi Zannoni (1736-1814), cartografo particolarmente attivo sia in Italia che all'estero; il veronese Cristoforo Sorte (1507-1795), architetto e perito del Magistrato ai beni inculti; e il capodistriano Giovanni Valle (1752-1819), autore di quella spettacolare e minuziosa *Pianta della città di Padova* (1782) la cui fortuna nei secoli non s'è ancora esaurita.

Da segnalare nel volume, oltre all'utilissimo *Dizionario biografico*, una serie di accurati articoli sulla storia della cartografia veneta firmati da Giuliana Baso, Marisa Scarso, Sandra Vantini, Silvino Sargaro, Mario Bulgarelli, Barbara Poli, Angela Munari, Massimo Rossi, Vladimiro Valerio, Camillo Tonini, Piero Falchetta e Vanna Bagarolo.

Paolo Maggiolo

MARIA CARAZZOLO
PIÙ FORTE DELLA PAURA
Diario di guerra e dopoguerra (1938-1947)

a cura di Francesco Selmin

Cierre Edizioni, Sommacampagna (VR) 2007, pp. 306.

Il volume *Più forte della paura*, curato da Francesco Selmin, riproduce quasi integralmente i diciotto quaderni riempiti da Maria Carazzolo tra il 1938 e il 1947. Ciò che ella vide e provò, anche il lettore vede e prova, a oltre 60 anni di distanza, ripercorrendo gli avvenimenti tragici ed esaltanti attraverso la *sua* cronaca obiettiva e le *sue* emozioni soggettive, quasi in presa diretta, giorno per giorno, nella città murata o nel capoluogo, nei tragitti tra le due città e la campagna, sulle strade e lungo la linea ferroviaria, nelle aule universitarie del Bo e del Liviano, nelle piazze deserte per un improvviso allarme aereo o affollate per il funerale di un partigiano o l'arrivo degli inglesi liberatori, in un cinema frequentato anche da giovani soldati tedeschi o in un salotto, dove si suonano al pianoforte delle romanze e si ascolta radio Londra.

Ma chi era Maria Carazzolo? Era nata a Montagnana nel 1922, in una famiglia di professionisti; dopo il diploma di maestra, conseguito nella città natale nel 1941, Maria studia lettere a Padova e riesce a laurearsi nel 1945, con una tesi sulla letteratura popolare montagnanese; nel 1951 consegue una seconda laurea in filosofia e dal 1956 è docente di Italiano, Latino e Storia al "Duca d'Aosta" di Padova fino al 1983. Muore l'anno dopo nella sua città.

Nella presentazione del volume Ferdinando Camon riconosce giustamente nei quaderni di Maria «il soffio d'ala della Storia [che] batteva su Montagnana»: ma è lei stessa a esserne cosciente, a ribadire più volte la necessità di rendere testimonianza delle ore, dei giorni e anni che traghettarono l'Italia, dal settembre 1938 («Prima crisi sudetica – Convegno di Monaco – felicità per la pace salvata») attraverso la guerra, l'occupazione, la resistenza (un termine che non mi pare usato, ancora, da Maria, anche se ne circola la sostanza e ne affiorano i particolari), così sanguinosa nel Montagnanese, fino alle prime elezioni amministrative del marzo 1946 e alla «vita che ricomincia», per arrivare a un confronto (del maggio 1947) tra la realtà che si è vissuta e il rispecchiamento che viene operato dal-

l'arte (i film di Rossellini, *Roma città aperta* e *Paisà*). Tra questi due estremi Maria dà conto dei fallimenti diplomatici e delle avanzate militari («Nessuno può resistere ai tedeschi», commenta sconsolata nell'aprile 1941), ma riporta anche i racconti, spesso raccapriccianti, dei combattenti che tornano in licenza e degli sbandati che attraversano l'Italia per tornare a casa, trascrive le conversazioni fatte in casa o sorprese per strada, con un montaggio concitato e sapiente delle battute, talvolta in dialetto.

Le brevi annotazioni personali per l'anno 1939 cedono il posto a un implicito programma di documentazione: «Non so veramente perché scrivo tutto questo, forse per rileggerlo tra vent'anni se me ne ricorderò, forse per fissare dei fatti che non voglio dimenticare, forse solo per esibizionismo. Comunque *senza il bisogno di scrivere*» (11 maggio 1943). È la stessa persona che cresce, che matura scrivendo, e passa dagli appunti al tema, dalle impressioni alle riflessioni sulla storia, nonostante il rischio di esserne travolta: «Un giorno ripenserò a questi momenti come a un incubo passato quasi in stato di dormiveglia... Credo proprio che la Storia, quand'è così vicina, non si possa fissare in viso, come il sole e la morte» (11 settembre 1943).

Lo scrupolo della cronista diventa un impegno ribadito a più riprese, anche nell'ammissione di un sentimento diffuso, capillare, che sembra dover scomparire dopo il 25 luglio 1943: «Credo di accorgermi, oggi, che veramente la base essenziale della tirannide era la paura. Paura dei contadini... paura nostra che ascoltavamo radio Londra con porte e finestre tappate, spegnendola ad ogni scampanellata; paura mia personale che andavo alla casa del fascio sotto un'imposizione assurda

Maria Carazzolo

PIÙ FORTE DELLA PAURA

(Diario di guerra e dopoguerra (1938-1947))



senza osare di starmene a casa mia; paura degli individui... paura nelle aule universitarie... paura nei professori che venivano a lezione in camicia nera... (due soli, Ferrabino e Valgimigli, osarono protestare)... paura in ogni atto della vita collettiva, negli uffici, nelle strade, nelle riunioni, nei treni. Anche l'odio era forte; ma la paura era più forte». Bene ha fatto il curatore a trasferire nel titolo del volume il punto di svolta rappresentato da una riflessione («Cos'è questo qualcosa più forte della paura e che sfida la morte?», 2 novembre 1943), che accompagnerà come un sottofondo le pagine di un «quaderno che vuol essere specchio fedele degli avvenimenti grandi e piccoli del mondo circostante come risuonano in quest'angolino dimenticato di Montagnana» (24 marzo 1944).

Le pagine del diario confermano quanto continuasse ad essere importante andare al cinema, per incontrarsi, entrare e uscire dalla sala cinematografica, raccontando quanto in essa accadeva, oltre a quanto era proiettato. Ed è dentro al cinema che ci si continua a fronteggiare, anche a Montagnana, con una elementare contrapposizione basso-alto, platea-loggia: «...durante il giornale Luce, era apparso Mussolini, e le Bande Nere lo avevano applaudito: allora dalla platea erano saliti in risposta dei fischi. Furono subito chiuse le porte, e fatte uscire le donne, si cominciarono a cercare i colpevoli... furono presi venti uomini a caso... Poco dopo furono lasciati liberi... e cinque minuti dopo la gente aveva già ripreso a entrare, per vedere il prossimo spettacolo» (4 settembre 1944). A guerra finita, il cinema diventa un indicatore, tra gli altri, del ritorno della normalità: «La vita riprende. Comincia, alla sera, a illuminarsi il centro e la gente va in massa a passeggio, anche se c'è ancora il coprifuoco alle dieci e gli esercizi pubblici chiusi; i cinematografi riprendono gli spettacoli, anche con pellicole inglesi nell'originale, i giornali han ricominciato a uscire...» (14-17 maggio 1945). Ancora pochi giorni e il «sentirsi instabili come uccelli sul ramo» (27 maggio), un modo di dire esplicito che sintetizza bene la provvisorietà di molti anni, lascerà il posto alla sicurezza e all'abitudine.

«Hanno fatto dei bellissimi films sulla resistenza»: così, nel maggio 1947, Maria Carrazzo inizia l'ultima cronaca nel suo diciottesimo e ultimo quaderno, ma anche il suo

diario è già un film potenziale, una sceneggiatura che ha solo bisogno di trovare le molte competenze che servono a tradurre in immagini per lo schermo una testimonianza d'eccezione.

Luciano Morbiato

TRA MONTI SACRI, 'SACRI MONTI' E SANTUARI: IL CASO VENETO

a cura di Antonio Diano, Lionello Puppi.

Carrubio collana di storia e cultura veneta, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 323.

La collana di storia e cultura veneta diretta da Antonio Rigon, Carrubio, ha già presentato negli anni passati titoli di grande interesse come il recente, *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca* o prima ancora *I percorsi della fede e l'esperienza della carità nel Veneto medioevale*.

Proprio a quest'ultimo sembra richiamarsi per la sua tematica di storia religiosa l'ultima recentissima pubblicazione dal titolo *Tra monti sacri, 'sacri monti' e santuari: il caso veneto*, che raccoglie gli atti di un convegno di studio, tenutosi a Monselice il 1-2 Aprile 2005 e presentati alla Biblioteca del Castello della stessa città sabato 3 Marzo 2007, riguardanti la cultura dei 'monti sacri' e 'sacri monti' e santuari in tutta l'area dell'Italia settentrionale, in Piemonte, Lombardia e nel Veneto; del fenomeno nella nostra regione si vuole cogliere l'originalità e l'organicità, rappresentandone i tratti e i modelli.

Sono così raccolte in 16 saggi tematiche dapprima inerenti la simbologia del pellegrinaggio, gli archetipi della sacralizzazione dello spazio e la distinzione, appunto, tra Monte sacro, Sacri monti e santuari; seguono quindi argomentazioni storiche e sociologiche legate al ruolo della committenza e contestualmente i più interessanti esempi in area veneta e non solo di tale cultura.

Prendendo le mosse dal tema del viaggio di pellegrinaggio verso luoghi fin dall'antichità individuati come "centri di forza", mantic e terapeutici, monti sacri appunto, Franco Cardini, in un primo saggio, segnala la presenza dei "luoghi alti", le montagne sacre, dapprima nella cultura ebraica, come il Gebel Musa, Monte di Mosè; colloca quindi tra Quattrocento e Settecento la nascita dei Sacri Monti, come complessi monumentali, tangibili rappresentazioni della città di

Gerusalemme, in cui compiere la *Peregrinatio animae*: spiega infatti che, all'indomani della conquista di Gerusalemme da parte dei Turchi nel 1453, era molto rischioso per i pellegrini intraprendere veri e propri viaggi di pellegrinaggio in Terrasanta; si preferì allora ricreare quella dimensione geografica e simbolica in loco. L'autore sostiene inoltre che la Riforma cattolica rinforzò l'esigenza di affermare l'identità cattolica anche per mezzo di musei-teatri della vita di Gesù, rappresentazioni dello stesso Calvario, sottolineandone inoltre la presenza in Spagna, Polonia, America Latina, come archetipo universale.

Nel saggio successivo, Mario Sensi definisce i Sacri Monti come luoghi nei quali è avvenuto un *transfert* di sacralità e si è realizzata la costruzione di santuari *ad instar*; immediatamente citando l'*itinerarium* delle Sette chiese di Monselice, esempio perfetto dell'*una e dell'altra condizione*. Infatti è evidenziata 'la religiosa metamorfosi' del colle grazie alla volontà dei Duodo, patrizi veneziani, che, avuta la concessione da Paolo V di edificarvi delle cappelle, l'hanno reso meta di pellegrinaggi ottenendo la stessa indulgenza plenaria concessa alle corrispondenti, basiliche romane. Carlo Tosco accanto al tradizionale concetto di sacralizzazione dello spazio, proprio della storia delle religioni, introduce quello di *significazione*, intesa come "processo che attribuisce ad elementi dello spazio fisico dei particolari significati, condivisi a livello collettivo dalle popolazioni del territorio."

Argomento ripreso dal saggio di Alessandro Rovetta, che riflette sul ruolo dei committenti religiosi o laici dei Sacri monti, soprattutto in area lombarda e piemontese, fino a comporre ciò che è stato chiamato un vero e proprio *sistema prealpino* dei Monti sacri.

Giuseppe Barbieri sottolinea la complessa identità del Monte Berico, che può essere considerato ad un tempo sia Monte sacro che Sacro monte, nonché santuario: "certamente tra i più eminenti di quelli dedicati alla Vergine, secondo in Italia per numero di pellegrini solo a Pompei".

Loredana Olivato rivaluta il ruolo di Pietro Duodo committente e promotore della formazione culturale dello stesso Scamozzi, che realizzò il progetto delle chiesette di San Giorgio e della villa seicentesca.

Roberto Valandro ricostruisce con dovizia di citazioni la storia dell'affermazione della



devozione popolare, sostenuta dagli stessi Duodo, intorno al santuario di San Giorgio, dapprima privato poi pubblico, fino ai nostri giorni.

Si comprende quindi l'unicità di un sito in cui la sacralizzazione dello spazio è associata alla esibizione del potere dei Duodo, ai segni di una raffinata cultura, alla presenza di una intensa devozione popolare, esempio fondamentale ed originale dell'intero fenomeno, in area veneta.

Seguono, a conferma della estensione di questa cultura, i saggi di Antonio Diano sulla Madonna di Rovolon, di Sergio Claut sui Santi Vittore e Corona a Feltre e di Giorgio Meis sul santuario di Monsummano, dove oltre alla "proiezione metaforica" del Monte Calvario, Lionello Puppi rileva la collocazione della leggenda di Sant'Orso che ne raggiunse la vetta dopo dodici anni di pellegrinaggi iniziati dal Monte Sinai stesso.

I saggi citati dimostrano come nel Veneto le forme della sacralizzazione dello spazio tra i Colli Euganei e i Monti Berici e le Prealpi trevigiane siano state numerose e diversificate, legate certo alla manifestazione del prestigio dei committenti, ma anche alla devozione popolare diffusa e radicata, ed ad una ricca tradizione etnografica ed antropologica e simbolica.

Lo sguardo dei curatori tuttavia non si è rivolto solo al passato, ma si è ampliato anche al presente, inserendo il saggio di Marina Montesano con le recentissime acquisizioni della presenza di un sacro monte americano, fenomeno originalissimo della attuale cultura, non solamente religiosa, statunitense, e un contributo di Maria Luisa Gatti Perer sui percorsi processionali e Monti sacri oggi.

Segue un ricco apparato fotografico e di riproduzione di stampe, disegni e opere d'arte,

tra le quali un reliquiario, appartenente al tesoro del Duomo della città di Monselice, di recente esibizione, che custodisce reliquie di ciascuno dei santi delle Sette chiese divenute il logo dell'intera collana.

Cristina Bertazzo

LE NUOVE GENERAZIONI IN UN MONDO GLOBALIZZATO DI FRONTE ALLE SFIDE DELL'INTEGRAZIONE

Atti del Convegno a cura di L. Segafreddo e A. Traini

Ed. Messaggero, Padova 2007, pp. 143.

La pubblicazione – curata da padre Luciano Segafreddo, direttore del “Messaggero di sant’Antonio”, edizione italiana per l'estero e da Armando Traini, presidente del Sodalizio Abruzzese Molisano di Padova – contiene gli Atti del convegno svolto nello scorso settembre sul rapporto delle nuove generazioni con il fenomeno della globalizzazione. Un tema di grande attualità.

Su come cambia oggi la domanda dei giovani nel mondo globalizzato si sofferma Piero Bassetti, presidente dell'associazione Globus et Locus, mentre il sociologo Vincenzo Corsi, dell'Università di Chieti, nella sua relazione offre una lettura sociologica dei conflitti generazionali: dalle prime indagini della scuola di Chicago a quelle sull'universo giovanile di alcuni studiosi italiani. Completa la prima parte della pubblicazione il contributo di Cristiano Caltabiano, responsabile scientifico dell'IREF-Roma, che si è accostato al mondo giovanile per raccogliere delle esperienze d'integrazione di volontariato in Italia e all'estero.

Il tema delle presenze e delle prospettive dei giovani nel mondo del sociale è affrontato da un gruppo di esperti nel settore: Gioachino Bratti, presidente dell'associazione Bellunesi nel mondo; Ivano Foch, presidente del Club Ignoranti di Padova; don Gigetto De Bortoli, presidente Ceis di Belluno Integrale; a conclusione, le esperienze di cooperazione internazionale di Cinzia Fuggetti e di Antonella Spada e l'interessante contributo di Nadia Malavasi, fondatrice *Associazione thalidomidici italiani*, che illustra il contesto, l'evolversi delle manifestazioni teratogene e i ruoli oggi della *Thalidomidici Italiani Onlus*.

Si ritrovano, nel libro, le aspettative, il coraggio, ma



anche i disagi delle nuove generazioni, oggetto del dibattito al convegno. Lo ha sottolineato Massimo Giorgetti, assessore alla Cultura della Provincia di Padova, che si è così espresso: “Il valore dell'incontro – e oggi del libro che presentiamo – sta nel recepire strumenti, nell'analizzare le criticità più scottanti. Ma le strade, le soluzioni, quelle è meglio che non risultino definitive. Il potenziale delle nuove generazioni è la forza della svolta, aperta a nuove frontiere”.

Giorgio Ronconi

CARLO MAZZACURATI, MARCO PAOLINI RITRATTI: ANDREA ZANZOTTO

Libro + DVD, Fandango Libri, Roma 2007.

Nel 2000 da parte del regista padovano Carlo Mazzacurati, la cui ricca filmografia va da *Notte italiana* del 1987 a, per citare qualche titolo, *Il toro*, *Vesna* va veloce fino al più recente *L'amore ritrovato*, e dell'attore e regista bellunese Marco Paolini prendeva vita l'originale e impegnativo progetto di presentare, con un'espressione un po' abusata, tre “grandi vecchi” della letteratura veneta, Mario Rigoni Stern, Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello. Nacquero così i tre film di Mazzacurati con le interviste di Paolini ai tre scrittori che furono pubblicati in videocassetta con libro dalle Edizioni Biblioteca dell'Immagine di Pordenone. Rigoni Stern, Zanzotto e Meneghello sono artisti tra loro molto diversi, se non altro perché, mentre Meneghello è vissuto e ha operato per molto tempo fuori dall'Italia, i primi due rimangono tenacemente e orgogliosamente legati ai loro paesi d'origine. Ma li accomuna non solo un appassionato amore per le loro terre, l'altopiano di Asiago, la

zona collinare di Pieve di Soligo, la pianura di Malo, terre che hanno ripetutamente descritto e che hanno difeso dagli insulti della modernizzazione a tutti i costi, ma anche una inusuale lungimiranza nel comprendere il nostro tempo e quello che ci si apparecchia. Anche per questo, per quella profonda vera saggezza dei tre scrittori, i film di Mazzacurati e Paolini meritavano una diffusione maggiore di quella che avevano avuto appena pubblicati.

Ora meritoriamente la Fandango Libri di Roma, la casa editrice nata nel 1999 dalla casa di produzione cinematografica Fandango di Domenico Procacci, ha ripubblicato i tre lavori passando al formato del DVD. Il primo a essere pubblicato (con 30 minuti in più di immagini) è il ritratto di Andrea Zanzotto con un'introduzione di Franco Marcoaldi, che non compariva nel volume della prima edizione, la cui Presentazione era affidata a Marco Lodoli. E' già uscito anche il ritratto di Meneghello, cui seguirà quello di Rigoni Stern.

La regia di Mazzacurati non si limita a documentare il dialogo tra Andrea Zanzotto e Marco Paolini, ma traduce in ritmo filmico le parole del grande poeta solighese. Il regista padovano va ben oltre la consueta tecnica del campo-controcampo tra i volti di Paolini che porge le domande e di Zanzotto che risponde, per trasporre visivamente il dialogo. Infatti, pur rispettando, come è doveroso, la centralità della figura e della voce di Zanzotto, voce che è la vera protagonista del film, Mazzacurati inserisce brevi sequenze paesaggistiche evocate dalle parole del poeta. Così quando Paolini sollecita Zanzotto a definire i confini del paesaggio entro cui vive e solamente riesce a scrivere versi, la regia di Mazzacurati introduce brevi sequenze del paesaggio delle colline tra Conegliano e il Montello (un albero, la pianura sottostante di sera, il greto del Piave), e quando con lieve ironia il poeta si duole della presenza ossessiva e anonima dei centri commerciali (come nell'esergo di Sì, *ancora la neve* da *La Beltà*: “perché c'è la STANDA”), compare la sequenza del paese in cui, tra gli edifici d'un tempo, si intrufolano le insegne dei nuovi negozi e per la cui strada una motociclista corre quasi sommersa da pesanti borse di plastica di negozi *hard-discount*. Anche Marco Paolini stabilisce un vero dialogo con Zanzotto, trovando un tono confidenziale e

talora abbandonandosi sommessamente al dialetto.

Il punto di partenza del dire di Zanzotto è costituito da una poesia o meglio un “distico – o falso haiku”: “Mai mancante neve di metà maggio / Chi vuoi salvare? / Chi ti ostini a salvare?”. Questa neve salvifica che giunge immancabilmente in un tempo del tutto inaspettato, questa presenza quando ci si dovrebbe aspettare l'assenza, danno il via a ricordi personali (il padre, la madre, il primo incontro con una ragazza poi sublimata nella lontananza e perciò stesso “petrarchizzata”), che divengono speciali vie d'accesso alla poetica di Zanzotto, senza che mai Paolini ricorra al linguaggio della critica accademica.

A ben vedere il cuore del film appare lo stare del poeta dentro e al tempo stesso dietro il paesaggio con un amore (Zanzotto parlerebbe di eros) e un rispetto che non è semplice nostalgia per un passato mai idealizzato, ma lezione per il futuro.

Mirco Zago

GASTONE GAL MARIA LUISA RANDI IL TROFEO LUXARDO Una finestra illuminata nella cortina di ferro

Cleup, Padova 2007, pp. 136.

Tra le manifestazioni sportive che nella seconda metà del Novecento hanno dato alla città di Padova risonanza internazionale, è certamente il Trofeo Luxardo, unica prova di coppa del mondo di sciabola individuale in Italia.

In occasione della 50a edizione, gli autori di un'altra recente pubblicazione di argomento storico-scheristico, “Dal Club Savoia all'Accademia Comini”, Gastone Gal e Maria Luisa Randi, presentano un volume dal titolo “Trofeo Luxardo” e dal sottotitolo “Una finestra illuminata nella cortina di ferro”, che introduce la singolarità di quel che rappresentò in un difficile periodo di rapporti umani e internazionali la presenza a Padova di sportivi di oltre-cortina. Lo spirito di una paci-



fica, purtroppo rara nel potersi manifestare, convivenza è documentato nel libro da numerose dichiarazioni, tra le quali, particolarmente espressiva, quella dello sciatore ungherese Gabor Delneky, che ricorda appunto la fortunata occasione di aver potuto osservare a Padova la realtà di un mondo tanto diverso da quello di provenienza.

La storia del Luxardo è quindi da questo punto di vista una storia inserita nello scenario dei grandi eventi, e non solo la storia di celebri campioni, da Gigi Narduzzi nel 1955, a Viktor Sidiak, Michele Maffei, Imre Gedovari, Vasili Etropolis, Stanislav Pozdniskov..., attraverso momenti puntualmente richiamati anche con il prezioso contributo di numerose testimonianze rievocative.

Per un lettore che pur non sia esperto di scherma ed informato di tanta gloria sportiva italiana, il libro offre interessante materiale di nozioni e di considerazioni su quel particolare e antico mondo di umani rapporti, regolati da severa tradizione e da un duro apprendimento di quella che è stata in ogni tempo tra le più difficili "arti sportive".

Il volume ci riconduce dunque ad una Padova particolare, con le sue generazioni arrivate ai vertici della sciabola mondiale. Attraverso una approfondita e competente analisi dei risultati di gara, si richiama altresì l'evoluzione del gesto tecnico nella difesa e nell'assalto, sono citati i finalisti di tutte le edizioni e via via compaiono le figure più rappresentative di quegli anni.

Ma quel che il volume ci rivela è non solo l'alto livello di competizione internazionale, ma la qualità della macchina organizzativa, sempre meglio perfezionata e guidata con fantasia e generosità dal patron Franco Luxardo.

Il ricordo dei luoghi per gli assalti di finale, la Sala della Ragione o il Teatro Verdi, e dei tanti maestri, in particolare Ryszard Zub della scuola polacca, le figure storiche della sciabola e dei protagonisti nella difficile direzione dei tornei ed infine una vivacissima copiosa illustrazione fotografica danno merito a questo libro di aver consegnato alla memoria un singolare e non trascurabile esempio di quanto Padova abbia avuto capacità di dare non solo spettacolo, ma anche sentimenti di amicizia e di pace.

Giuliano Lenci



UN CONVEGNO SULL'INCIDENTALITÀ MOTOCICLISTICA NELLA PROVINCIA DI PADOVA

Quasi quotidianamente, con una regolarità che ha del fatale (ma fatalità non è), i giornali recano la notizia di un "centauro" che ha perso la vita, o è rimasto infortunato in misura più o meno grave, sulle strade della città o della provincia. Una delle aree dove ciò accade più di frequente, oltre al centro cittadino, è l'Alta padovana, dove la presenza di un reticolo geometrico di strade, memoria storica dell'antica centuriazione romana, costituisce una irresistibile tentazione di dare al motore più gas del dovuto. Col sopraggiungere della buona stagione, che già di per sé comporta un incremento del traffico veicolare, è fin troppo facile prevedere che il tasso di incidentalità andrà crescendo, soprattutto nei fine settimana. Uno stillicidio, o meglio una emorragia, anzi un'autentica *strage*, cui l'indifferenza, l'egoismo, ma anche un disumano concetto dello sviluppo e della motorizzazione, hanno via via conferito il carattere di normalità, quasi il prezzo inevitabile da pagare al moloch delle due (e delle quattro) ruote.

Quando un giovane perde la vita rientrando in moto dopo una serata trascorsa fra amici, magari dopo aver alzato un po' il gomito, tutto ciò che sappiamo fare è tracciare la cronaca dell'incidente, compiangere la famiglia che ha perso un suo giovane membro, tessere le lodi del defunto dilungandoci nella descrizione dei suoi casi personali, lamentarci della viabilità, come sempre inadeguata e pericolosa. Non una parola, sui quotidiani, che entri nel vivo di un problema che non dovrebbe lasciare indifferente nessuno: che cosa si può fare per arrestare una strage che nel Veneto ha contato per il 2006 520 morti in incidenti stradali (5400 per l'intera nazione). Per tacere dei feriti, e dei sopravvissuti che porteranno per tutta la vita il segno della

sciagura che li ha toccati: paraplegici, emiplegici, minorati di vario tipo, della cui esistenza troppo spesso ci dimentichiamo, e di cui sarebbe arduo erigere una statistica attendibile. Nel caso degli infortuni motociclistici (o scooteristici e simili), le vittime rientrano quasi tutte nella fascia d'età fra i 15 e i 30 anni, fascia la cui decimazione comporta, a parte gli aspetti umani, non meno gravi risvolti demografici ed economici: si riduce il numero, già in preoccupante calo, dei "giovani", che è come dire dei cittadini in età "produttiva" (ma anche "riproduttiva"), e si fa carico alla società, non solo di questa depauperazione, ma del peso che rappresenta la folla degli invalidi, e dei costi che comporta la loro assistenza. In questo, come in molti casi analoghi, si finge di ignorare che i costi della prevenzione di cui la società dovrebbe farsi carico sarebbero ben più lievi di quelli dell'assistenza che ad essa è necessariamente imposta a cose avvenute.

Non ci risulta che i governi degli ultimi decenni abbiano posto questo nodo di problemi, non diciamo al centro della propria attenzione, ma neppure ai margini dei loro programmi; solo di recente un allarme è stato lanciato dal viceministro dei Trasporti, on. Cesare De Piccoli, le cui proposte vanno peraltro prevalentemente in direzione di un inasprimento delle penalità da infliggere a chi viola le regole della circolazione. Un "maggiore rispetto del codice della strada", ed una maggiore prudenza nella guida, sono stati sollecitati nei mesi scorsi anche dall'autorità di papa Benedetto XVI. Appelli rimasti, come dimostrano i fatti, del tutto ignorati; in ogni caso, sarebbe auspicabile da parte della Chiesa cattolica un più serio impegno a tutelare il valore della vita umana non solo nelle fasi embrionali o fetali, ma in quelle dell'età adulta e responsabile. Il comandamento "non uccidere" dovrebbe valere anche per

quell'automobilista, o quel motociclista, che si lanciano in corse folli, senza preoccuparsi della vita altrui (e della propria), incorrendo in un comportamento che in caso d'incidente mortale andrebbe senz'altro catalogato come "omicidio", colposo o preterintenzionale che dir si voglia.

Non risulta che gli altri enti pubblici quali Regioni, Province, ecc., e neppure gli organismi della Sanità pubblica, abbiano mai avviato una qualche seria campagna volta a modificare quella "cultura" (o meglio, "subcultura") del mito della macchina, della velocità, del rischio, che è purtroppo alla base di quanto qui denunciamo. I miti, gli idoli dei giovani (ma non solo di essi!) si chiamano Schumacher, Alonso, Rossi, Melandri, Capirossi ecc.: numi della velocità, raggiunta peraltro in situazioni di alta sicurezza per i piloti, sia per i percorsi che per le macchine. È recente la notizia del nuovo primato di velocità raggiunto negli U.S.A. da un motociclista, che ha totalizzato una media di 560 (cinquecentosessanta) km/h. Ci rendiamo conto che, a ben guardare, molti degli infortunati che rimangono ogni giorno sulle nostre strade sono, anche, inconsapevoli vittime di uno spirito di emulazione di questi "eroi" e di questi "primati"? E ci chiediamo, se è vero che esistono (almeno nel nostro paese) limiti di velocità che vietano di superare i 130 km orari, perché sia consentito immettere sul mercato e far circolare, affidandoli a mani inesperte e talora anche a menti esaltate, veicoli, a due o a quattro ruote, che possono raggiungere velocità anche doppie di quella consentita. E perché, nel caso dei motoveicoli al disotto dei 50 cm³, sia abituale la manomissione del motore al fine di raggiungere velocità ben superiori a quella di legge (45 km/h). Anzi, questi scooter sono già predisposti dalla fabbrica per potervi eseguire senza difficoltà essa manomissione. Domande, evidentemente, ingenuie, perché il

MANIFESTAZIONI DEL MESE DI SETTEMBRE 2007 DELLA "DANTE ALIGHIERI" DI PADOVA

Mercoledì 19 settembre - ore 17.30 - Aula Nieve, Cortile Antico del Bo - Università di Padova: "Dove porta la sera". Le poesie di Pier Giuseppe Cèvese lette dal figlio Alberto. Presenta Elena Scaroni.

Mercoledì 26 settembre - ore 17.30 - Sala Paladin, Palazzo Moroni, Comune di Padova. Incontro con Cesare Ruffato e Antonio Bellò: "Solo un uomo: le ragioni della poesia". Introduce Luisa Scimemi.

mito della velocità a qualunque prezzo è uno dei fattori che fanno "tirare" (quando tira) il mercato delle auto, e ancor più quello delle moto. E perché il progresso tecnologico è legato, si dice, al sempre maggiore potenziamento dei motori e dei veicoli.

Dunque, la vita umana, che dovrebbe essere il bene più prezioso, viene (in questo, come in altri casi) dopo gli interessi – non diremo, come al solito, delle multinazionali! –, ma delle nostre industrie auto-motoristiche, e di quelle degli altri paesi che in ciò non si differenziano da noi, e dai quali importiamo potenti motoveicoli di successo. Ma il mercato comincia a lavorare già sui piccoli in tenera età; inorridiamo quando vediamo bambini di 5-6 anni cui irresponsabili genitori regalano motociclette in miniatura, che circolano liberamente azionate da un motore elettrico, e che probabilmente avranno un grande futuro commerciale; o quando ragazzi e giovani consumano le loro giornate inchiodati davanti a una playstation che, simulando il pilotaggio di una moto o di una vettura, conferisce a chi vi opera l'illusoria sensazione di poter tutto osare, nel fascino di una simulazione che non ha riscontro nella realtà, e dove l'emozione del rischio costituisce uno dei momenti del programma. Siamo o non siamo consapevoli che queste ed altre forme, patenti o latenti, di pubblicità sono il presupposto per cui la *strage* dei "centauri" possa perpetuarsi, per il profitto di chi non sente neppure lontanamente la responsabilità che ricade su di lui?

Nella considerazione dell'incidentalità stradale, e nelle stesse statistiche relative, non si fanno abitualmente distinzioni fra veicoli a quattro e a due ruote. E si tratta di un grave errore di metodo, perché incidente automobilistico e incidente motociclistico presentano caratteristiche diverse sotto quasi tutti gli aspetti. Fondamentale quella per cui, mentre l'automobilista viaggia coperto da un buon numero di protezioni (carrozzeria della vettura, air-bags, cinture di sicurezza), che possono scongiurare esiti letali dell'incidente, il motociclista (o motorscooterista) viaggia con l'unica protezione del casco, che non è sempre sicura al 100%, a parte i casi non infrequenti in cui il giovane viaggia sì col casco per eludere

possibili multe, ma senza preoccuparsi di allacciarlo – che è come non averlo. Si è detto, molto significativamente, che la "carrozzeria" di cui dispone il motociclista è l'involucro esterno del corpo: un danno a questa "carrozzeria" è ovviamente ben diverso da quello che subisce l'automobilista.

Queste e altre considerazioni hanno indotto l'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova ad organizzare, in collaborazione con l'Ordine dei Medici, Chirurghi e Odontoiatri della stessa provincia, un convegno specificamente dedicato all'analisi della incidentalità motociclistica, dal titolo di *Analisi e prevenzione dell'infortunistica su motocicli*, che si è tenuto nell'Aula Nievo del Palazzo del Bo, col patrocinio del Ministero dei Trasporti, il 27 marzo scorso. La nuova impostazione del convegno è stata quella, finora inedita, della disaggregazione dei dati relativi agli incidenti motociclistici da quelli generici degli incidenti stradali (veicoli a due, ma anche a quattro ruote). Gli atti del convegno sono in corso di stampa.

Oddone Longo

IL CASTELLO CARRARESE DI PADOVA TRA STORIA E PROSPETTIVE

Organizzata dai Lions Club di Padova il 26 maggio 2007 al Teatro La Specola, si è tenuta una tavola rotonda su *Il Castello Carrarese di Padova tra storia e prospettive*, un argomento questo che da tempo era sul tavolo degli specialisti del settore. La lunga storia di questo magnifico monumento che per decenni è stato mortificato dalla destinazione carceraria, e che è stato lasciato nel più totale abbandono dalle varie amministrazioni e dal Ministero di Grazia e Giustizia, il quale ne aveva addirittura prevista la permuta con un imprenditore che lo avrebbe trasformato in un *residence*, sembra stia per cambiare definitivamente.

Monica Balbinot, Assessore alla Cultura del Comune, nella sua presentazione, ha assicurato che il Castello è uno spazio monumentale e funzionale che verrà restituito alla cittadinanza attrezzandolo anche con spazi di socialità. La storia del Castello ci è stata successivamente raccontata con

dovizia di particolari da Luigi Vasoin de Prosperi, che da storico ha ne tracciato la vita passata. È seguita una relazione dell'architetto Ettore Bressan, che ha esposto le tribolate vicende della struttura. Quindi la parola è passata ai Soprintendenti: Anna Maria Spiazzi ha parlato di un appannato affresco nel quale si possono notare le due porte medioevali, il ponte levatoio e un grande cortile rettangolare con un brolo e un roseto, retaggi di una splendida memoria della Signoria. Guglielmo Monti non vede possibile il recupero del modello carrarese del Castello, perché avendo esso vissuto secoli di degrado, il velo pietoso della dimenticanza ha fatto sì che gli stessi cittadini conoscano bensì la Specola, ma nulla sappiano del Castello, a lungo trasformato in penitenziario. Attualmente sono in corso lavori per la messa in sicurezza delle aree pericolanti e per il risanamento delle parti inquinate dal cromo, a seguito della presenza per molti anni di una fabbrica di biciclette in cui lavoravano i carcerati.

L'on. Andrea Colasio ha infine narrato quanto duro sia stato il lavoro svolto per ottenere il passaggio delle competenze dal Ministero di Grazia e Giustizia al Ministero per i Beni Culturali. Ora vi è la possibilità concreta di aprire il cantiere dei restauri, visto che si sono ottenuti anche i fondi necessari: quanto basta intanto per mettere al sicuro il Castello, prima di ulteriori danneggiamenti. Non resta che augurarci che il recupero di questo monumento abbia luogo in tempi brevi.

Gabriella Villani



GIORGIO DE CHIRICO

De Chirico genio bisbetico, controcorrente, capace di rivoluzionare la storia dell'arte percorrendo strade mai prima battute. Artista solitario che sa essere classico nella modernità in un secolo prono ad una logica estremizzante in cui le avanguardie negano a tutti i costi la tradizione, cercano

punti di riferimento anche nell'arte africana.

La Fondazione Bano, continuando il suo brillante percorso di qualificate performances espositive, in collaborazione con il Comune e la Provincia di Padova ha presentato a Palazzo Zabarella una eccezionale retrospettiva su questo maestro, un iperbolico racconto dove ogni aspetto dell'umano si frantuma nello spettrale e l'enigma mai risolto si alimenta di visione e silenzio. Oltre 100 opere di alta qualità, alcune non più esposte dal '40. Ben 30 dipinti del periodo metafisico sui 149 esistenti. Sorprendente il ritrovamento sul retro di *Il Figliol Prodigio* (1924) di una seconda pittura datata 1920 già di proprietà Broglio che rappresenta una statua di bronzo attornata dagli stessi personaggi delle *Ville Romane*. Margherita Sarfatti ne aveva scritto: il recupero è stato emozionante.

De Chirico nasce nel 1888 a Volos, in Tessaglia, da genitori italiani. Nel 1906 alla morte del padre, ritorna in Italia e in seguito si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Monaco; nel 1911 è a Parigi.

Continui spostamenti, varietà di esperienze, estraneità di luoghi segneranno profondamente la sua opera. La mitologia e l'arte dell'Antica Grecia sono elementi della sua creatività. Ad esempio, il tema degli Argonauti è rappresentazione del continuo errare di Giorgio e del fratello Andrea (il pittore Sanvinio); mentre le opere che anticipano il periodo metafisico come *Tritone e Sirena*, *Lotta di Centauri* sono omaggi a Boecklin e Klinger, simbolisti da lui prediletti. La sua cultura è profonda; spazia dall'arte alla letteratura, alla filosofia. Infatti Metafisica trae origine dalla conoscenza di Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, dalla lettura di *Il tragico quotidiano* di Papini, dall'ammirazione dell'arcaismo prospettico dei primitivi toscani, dal colorismo di Tiziano e Dosso. Essa, intesa come significato di ogni singolo elemento nella totalità, nasce nel 1910, diviene scuola a Ferrara nel '17, si conclude nel '20.

De Chirico indaga lo spazio, l'ambiente, gli oggetti con i quali vengono stabilite relazioni di ordine emotivo spesso ricollegabili all'affettività delle esperienze giovanili. Ed è in questo guardare oltre con gli occhi della mente che l'enigma si rivela all'artista nella sua inafferrabilità, tuttavia la rivelazione non è scioglimento bensì evidenza del mistero come tale.



L'artista chiaroveggente percepisce il non senso della vita e lo rende manifesto.

I primi dipinti metafisici dal 1910-12 saranno le *Piazze d'Italia*, piazze deserte segnate dall'arcana presenza di una statua, emblema della solitudine. Sono spazi illusori dietro cui non vi è nulla, pura scena teatrale. La prospettiva è stravolta in quinte prive di profondità e gli elementi scenografici (arcate, torri, facciate) non sono orientati secondo un punto di fuga comune. La pavimentazione è spesso d'assi di legno così da ingenerare il dubbio che si tratti di un interno o di un esterno, anche la luce proviene da direzioni diverse quasi emessa da riflettori.

A partire dal 1913 De Chirico popolerà questo spazio sospeso in un' indefinita atmosfera d'attesa con una serie di oggetti: calchi, stampi, guanti, negativi di cose, sono dei segni che stanno in questo spazio irreali senza nessun nesso logico tra loro, come sensori di uno stato d'animo.

È un mondo quello di De Chirico in cui egli è solo con la sua storia. Un mondo senz'anima, dietro le arcate dei palazzi non abita nessuno, le fabbriche non producono alcunché, l'uomo stesso è reificato, è statua o manichino, emblema metafisico del nulla.

Nel '20 vi è un ritorno all'ordine ben simbolizzato nel *Figliol prodigo*. L'artista si sposta tra Roma, Milano, Firenze e sino al '24 si esprime in forme di classicismo venato da umori romantici nella bellissima serie delle *Ville Romane*.

Nel 1924 ritorna a Parigi sollecitato dai Surrealisti che vedono in lui il grande maestro; purtroppo l'idillio non durerà a lungo, anzi si giungerà ad una rottura definitiva. Nascono temi nuovi quali *Mobili nel Paesaggio*, ricordo dei vari traslochi ma al tempo stesso simbolo del perdurare delle cose al di là della vita

dell'uomo; le figure classiche di nudi o di cavalli in riva al mare; i manichini umanizzati con il ventre carico di rovine; i gladiatori. Una continua contaminazione di linguaggi dove la memoria porta a labirintici percorsi ed ogni possibile certezza è negata attraverso un gioco assurdo di scambi dimensionali, spaesamenti, assemblaggi straniati. E tuttavia non di sogno si tratta ma di una lucida presa di coscienza dell'impossibilità di conoscere. Pittura come introspezione in cui emergono le grandi contraddizioni tra passato e futuro, tra giovinezza e vecchiaia, tra presenza ed assenza. Una poetica specchio della crisi nicciana dei valori in cui l'ideologia progressista moderna è negata.

Negli anni '30 una nuova invenzione qualifica la pittura di De Chirico, si tratta dei *Bagni misteriosi* di cui in Mostra vi è quasi l'intera serie. Egli racconta come l'idea gli sia venuta osservando un parquet così lucido da suggerire una possibilità di immersione. Studia la materia della pittura del '600 dando inizio a quella fase *barocca*, esemplata dagli autoritratti, che gli farà dire d'essersi "liberato dalle catene della brutta, noiosa, crostosa pittura moderna". Al tempo queste opere furono rifiutate perché non si accettò il suo incredibile muoversi entro la storia in perfetta libertà. Ciò varrà anche quando l'artista rifà il verso a se stesso ripetendo i propri quadri o negando l'autenticità degli stessi per dimostrare l'indipendenza dell'opera d'arte dal mercato.

La Mostra, che sicuramente riaprirà un dibattito più sereno sulla sua intera produzione, chiude con le opere dell'ultimo periodo neo-metafisico. De Chirico lascia un'eredità artistica di portata ineguagliabile che oltre ad aver segnato Surrealismo, Dadaismo, Realismo magico, Nuova Oggettività giungendo alla Pop Art, supera i confini della pittura coinvolgendo cinema, fotografia e architettura.

Sergia Jessi

ETTORE GRECO

C'è una scultura di Ettore Greco che può, a mio parere, ben sintetizzare la sua arte: è intitolata *Torsione* e rappresenta un nudo acefalo di un uomo dalla muscolatura possente che siede su un blocco squadrato e che tiene il vigoroso braccio destro sulle gambe. Quel braccio dovrebbe sostenere il busto, invece scivola, allungandosi sopra le due ginocchia, e fa pie-

gare in avanti l'intero corpo, come se la vita, senza un colpo netto (se c'è stata, la violenza è avvenuta prima del momento rappresentato), se ne sia andata via. L'opera sembra la ripresa del *Pensatore* di Rodin (e attraverso questo dei *Prigioni* michelangeloeschi), cui, però, qualcosa abbia sottratto per sempre la forza e la volontà di affrontare con agonistica sicurezza la realtà. La caratteristica del lavoro di Ettore Greco che colpisce immediatamente è proprio questa convivenza di una forte tensione plastica, che si concretizza in una fisicità sconosciuta a gran parte della scultura contemporanea e che farebbe pensare a un segno distintivo forte e sicuro, e, al contempo, di un senso dolente dell'esistenza, di un abbandono cieco, di una caduta inarrestabile. Infatti la grande opera di Greco, *Débâcle*, è costituita da decine e decine di figure nude aggrovigliate disordinatamente, proprio come dopo un'epocale caduta, sui cui volti, accennati con tratti sbrigativamente drammatici, rimane solo un'espressione disperata. Greco si richiama al gruppo scultoreo della *Caduta degli Angeli* dello scultore settecentesco Antonio Fasolato (di proprietà Papafava, ora l'opera appartiene alla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo) con un senso di angoscia proprio della contemporaneità.

Ettore Greco (ora in esclusiva per la Galleria Mario Sindoni di Asiago), che è nato e lavora a Padova, ha alle spalle ormai, pur essendo ancora giovane, una significativa carriera artistica. Dopo il diploma all'Accademia di Belle Arti di Venezia, inizia la sua attività con le prime esposizioni. Nel 1999 vince al Salon Grands e Jeunes D'Aujourd'Hui il Grand Prix per la scultura; seguiranno altre esposizioni in prestigiosi spazi. Nel 2005 ha realizzato un bassorilievo per il duomo di Arquà Petrarca e il ritratto, per il Comune di Padova, del padre comboniano Ezechiele Ramin.



È ora possibile ripercorrere la ricerca artistica di Ettore Greco grazie a due cataloghi pubblicati nel 2006 dalla Silvana editoriale di Milano in collaborazione con Alberto Buffetti Arte: *Sculture*, con testi di Vittorio Sgarbi, Flavio Arensi, Mattia Signorini e con le foto di Alberto Buzzanca e Pierantonio Tanzola; *Atelier* con le foto di Lorenzo Cappellini e con i testi di Flavio Arensi, Michele Silvestrin, Giorgio Segato. Il primo offre un'ampia rassegna soprattutto della più recente scultura di Greco con lavori eseguiti tra il 2004 e il 2006; il secondo è quasi un *reportage* sul modo di lavorare dell'artista, che entra a contatto con la materia in genere, la terracotta, come se questa fosse viva e potesse rispondere alla volontà delle sculture. Infatti nell'*atelier* di Greco le opere, finite o anche solo iniziate, convivono con gli strumenti di lavoro, i dischi, i giornali e tutti gli altri oggetti presenti come se abitassero quello spazio allo stesso modo del loro creatore.

Insieme i due volumi tracciano un bilancio, ovviamente provvisorio, dell'itinerario artistico di Greco, che mi pare si connoti per una traccia ben precisa, che imprime a ogni opera, dalle statue più piccoli fino alle figure monumentali, un segno personalissimo riconoscibile. Nel suo intervento (*Il turbamento della forma*) Vittorio Sgarbi parla di "reintegrazione della figura umana", che è difatti la protagonista assoluta della scultura di Greco. Ma quale figura? Anche quelle opere che, con la loro plasticità, sembrano voler conquistare lo spazio circostante, sono tormentate da veri e propri graffi, segno dell'intervento dell'artista, o da una debolezza intima che le tormenta. Un esempio sono le bellissime terracotte che ricordano i misteriosi ritratti egiziani del Fayyum: i volti di Greco (*Sara, Michela con gli occhi chiusi, L'egizia*, titolo quanto mai sintomatico) non hanno una funzione funeraria come i loro precedenti egiziani, ma, pur nella profonda dolcezza dei loro lineamenti, nascondono un segreto tormento o almeno un atteggiamento di dolente distacco dallo vita. Vivono questa stessa sofferenza anche quelle sculture o frammenti di scultura che Greco inserisce in scatole lignee, quasi a volerle proteggere o più semplicemente contenerle in uno spazio delimitato. È questo il caso di *Scatola amanti*, colma di un patetismo trattenuto. Solo le figure di satiri sembrano affrontare spavalidamente la vita, ostentando la loro natura-

le fisicità: ma anche i lineamenti dei loro volti sono schiacciati dalla mano nervosa dell'artista.

Il fascino, dunque, e la modernità del lavoro di questa artista stanno, almeno per me, nell'aver riscoperto la presenza fisica della figura umana e nel negarla al tempo stesso.

Il 14 maggio è stata inaugurata la statua di Greco *Un reduce* posizionata a Palazzo Malinverni di Legnano. Grazie all'interessamento di due galleristi italiani, nell'estate del 2007 Ettore Greco si recherà a New York in uno studio di Harlem per lavorare e per far conoscere le sue opere in quel fertile ambiente.

Mirco Zago

GIUSEPPE ALIPRANDI Sabati di libertà

È il titolo di una mostra fotografica svoltasi nel marzo scorso nell'Aula Magna del Liceo Classico "Tito Livio", promossa dall'Assessorato alle Politiche Culturali e Spettacolo - Centro Nazionale di Fotografia. La mostra presentava una serie di 22 immagini del fotografo padovano Giuseppe Aliprandi, per documentare una realtà di cui poco si parla e spesso si ignora. Le foto ritraggono infatti gli angoli oscuri del carcere femminile di Rebibbia dove vivono i bambini al di sotto dei tre anni, che ovviamente non hanno commesso alcun crimine se non quello di essere figli di madri condannate. Occhi teneri di bimbi innocenti abbracciati e intrappolati al tempo stesso dalle loro madri. Un intenso bianco e nero che copre i colori di un magico mondo infantile.

Questa drammatica realtà è il frutto di una legge italiana del 1986 (legge Gozzini) che, affrontando il problema della maternità delle detenute, traccia un difficile compromesso tra la necessità della pena carceraria e il diritto del bambino o bambina di crescere in libertà con la propria madre. Al raggiungimento del terzo compleanno la legge impedisce che questi bambini rimangano con le loro madri, determinando così la condizione per un ulteriore pesante trauma.

La ricerca fotografica è nata dall'incontro, nel maggio del 2004, tra il fotografo ed i volontari dell'associazione "A Roma, insieme" che da 12 anni si impegnano a "liberare" i bambini ogni sabato dell'anno, offrendo loro una giornata diversa: una giornata di libertà! Il fotografo padovano ha



catturato quegli istanti liberi, quando i bambini hanno la possibilità di trascorrere ore piacevoli dedicate al gioco, alle visite al bioparco e alle feste, assaporando la tranquillità di una vita il più "normale" possibile, che consente loro di stare in spazi aperti, di giocare, muoversi, osservare e relazionarsi.

Per oltre due anni Giuseppe Aliprandi ha seguito l'iniziativa dei volontari con l'ambizioso obiettivo di raccontare il tema dell'amore in una realtà di disagio e di sofferenza. Le fotografie riflettono istanti di intensa umanità, il rapporto di queste madri con i loro figli, la speranza e la forza di ogni sorriso. Protagonista di queste fotografie, che ci feriscono con la loro severa, a tratti sorprendente e poetica essenzialità, è il carcere. Sfilano volti imbronciati, sorrisi contenuti, occhi velati dalla profondità di un rimpianto che, probabilmente, non vorrebbero essere fissati dall'obiettivo. Aliprandi è riuscito a cogliere quell'*altrove* che, per loro, ha davvero un senso: la libertà.

Nell'ambito della mostra si è tenuta anche una giornata di studio dal titolo "Madri e bambini in carcere, realtà e possibili soluzioni", convegno volto ad illustrare il quadro legislativo e sociale, e discutere l'opportunità di istituire delle case famiglia che siano, per queste madri e per i loro figli, luoghi di accoglienza alternativi al carcere.

Giuseppe Aliprandi, nato a Padova nel 1970 e laureato in economia all'Università di Bologna, ha operato nel campo della comunicazione fin dal 1998, prima all'estero, a Londra, poi in Italia, a Roma, dove ha frequentato dal 2002 al 2004 un corso di *reportage* fotografico presso la Scuola di fotografia e dove attualmente vive. Collabora in maniera continuativa con *Messenger Italia*, con la quale ha realizzato una serie di fotografie di scrittori internazionali. Ha contribuito alla realizzazione dell'evento "Padova per i diritti umani", promosso dalla Regione Veneto, nell'autunno del 2005, progettando il sito web ed eseguendo la copertura fotografica.

L'esperienza maturata negli anni gli consente di svolgere per il Ministero del Lavoro attività di consulenza sul tema delle pari opportunità. Il continuo impegno in campo sociale lo spinge a sviluppare il progetto qui illustrato.

Giorgio Ronconi

MARIO CAVAGLIERI

Rovigo, Palazzo Roverella, 10 febbraio - 1 luglio 2007.

Una grande festa del colore su tela permette di scoprire (o riscoprire) nella sua città natale Mario Cavaglieri (Rovigo 1887 - Peyloubère 1969), un pittore di straordinario talento, poco frequentato, se non a intervalli, l'ultimo dei quali durava da una dozzina d'anni (dall'esposizione della Galleria Scudo di Francia a Verona).

Di ricca famiglia borghese israelita veneziano-polesana, trasferitasi a Padova all'inizio del Novecento, Cavaglieri studia dapprima legge (ma senza laurearsi) e frequenta lo studio di Giovanni Vianello, negli stessi anni di Felice Casorati, e quello di Cesare Laurenti (il decoratore del perduto ciclo liberty nel ristorante dello Storiene). Nel 1907 già dipinge - in piccolo formato, ma con sicurezza - autoritratti e paesaggi urbani (*Via del Seminario a Padova* e una nostrana Piazza dei Frutti, rubricata in mostra: *Rovigo. Piazza Vittorio Emanuele!*), compresa una deliziosa e prechagalliana *Festa campestre*, che è un pranzo di nozze contadine ospitato nell'aia sotto un bianco tendone (anche in questo catalogo a cura di Vittorio Sgarbi, edito da Allemandi, le schede sono spesso piattamente descrittive, e francamente inutili).

All'inizio del secondo decennio la superficie delle sue tele si amplia a dismisura, i

colori divengono squillanti, *fauves*, per accogliere e riflettere, come in un acquario, lo studio padovano dell'artista e la sua modella, attorniate da vasi cinesi e statuette d'ebano, appoggiata a tavoli ricoperti da pesanti broccati, mentre le pareti sono tappezzate di quadri che rimandano ossessivamente lo stesso volto femminile, e il suo nome ricorre nei titoli dei quadri, da *Giulietta* (1913; chi scrive ricorda ancora l'impressione di novità che gli comunicò, bambino, la riproduzione di questo dipinto della Pinacoteca dei Concordi, in chiusura della rassegna di capolavori dei musei di Padova e Rovigo, allestita sui fogli di un calendario nei remoti anni Cinquanta!) a *Giulietta appoggiata al tavolo* (1922). Non è facile sottrarsi al fascino esercitato dalle grandi tele d'interni, così affollate di oggetti che in talune non v'è nemmeno posto per la figura umana, mentre lo sfondo viene promosso in primo piano da un demiurgo con pennelli, spatola e tubi di grassa materia pittorica (*Le bautte*, 1911; *La sala disabitata*, 1915; *Interno con vetrata*, 1915). In altre tele, alle pareti si sostituiscono vetrate che lasciano entrare le verdi scure confiere di un giardino urbano (*Romanticismo*, 1915), dalle terrazze si affacciano i platani del Prato della Valle (*Noemi Baldin sul poggio fiorito*, 1915), una torre campanaria e il tetto del Salone (*Giulietta nell'atelier di Padova*, 1915); unici segni che rinviano alla città del Santo piuttosto che alla Parigi di Bonnard, Matisse, Vuillard...

Il mondo esterno non entra che a fatica in questo microcosmo raffinato e autonomo: anche la guerra mondiale vi compare solo con la nera *silhouette* di una nobildonna in abito di crocerossina (*La visita*, 1917). E quando il fascismo consolida il suo regime, dal 1924 Cavaglieri si trasferisce nel sud-ovest della Francia e vi scopre i paesaggi dai campi ondulati e i giardini delle case padronali di campagna. Dopo l'addio consegnato al grande "nudo nel paesaggio" della *Venere di Peyloubère* (1926), che ritrae Giulietta-Juliette, ora finalmente signora Cavaglieri, classicamente nuda, anzi spogliata, come nei dipinti di Tiziano, Velasquez, Manet, nei quadri maggiori si celebrano i rituali delle cortesie per gli ospiti, con gli oggetti ordinati in salotto (*L'ora del tè a Peyloubère*, 1931). Passati in Italia gli anni dell'occupazione nazista, il pittore torna in Francia, tra la Gascogne e Parigi, e continua a dipingere molti bei quadri, anche se dai



colori un poco spenti, fino agli anni Sessanta (*La chambre vénitienne e L'atelier de Paris*, 1962).

A quasi quarant'anni dalla sua morte, sulle pareti del palazzo che fu del cardinale Roverella, è possibile ripercorrere le stagioni della creatività di Mario Cavaglieri, e poi tornare ancora a quella, straordinaria, dei caleidoscopi rutilanti e dilatati nei quali Giuletta è assediata ed esaltata dalle presenze materiche di oggetti ridotti a massa fisica e puro colore.

Luciano Morbiato

INCONTRO CON LA CERAMICA CONTEMPORANEA

Coloro che amano e coltivano il piacere della ceramica sono una ristretta rosa di appassionati. E' l'arte che più dà piacere a chi ne è appassionato. Al tempo stesso, la ceramica appartiene a un mondo impenetrabile ed oscuro, che lascia a volte perplesso lo spettatore di fronte ad un grande piatto rettangolare in maiolica con una decorazione in negativo e riflessi giallo-oro o giallo-verde. Altrettanto può stupire un tuttotondo con decorazioni policrome a motivi geometrici verdi, blu, giallo, viola con ossidi di cobalto, rame, manganese e riflessi metallici. E che dire di una struttura di materiale refrattario e terra rossa, di cesti traforati, piatti istoriati o da portata in terraglia bianco-avorio stampati a mano? Potremmo fare un lungo elenco di manufatti, perché l'arte della ceramica è ben poco conosciuta. O meglio, essa viene ricondotta a torto soprattutto all'uso quotidiano che si fa della materia. Ma quest'arte è anche altro. E quella contemporanea è arrivata a livelli d'eccellenza.

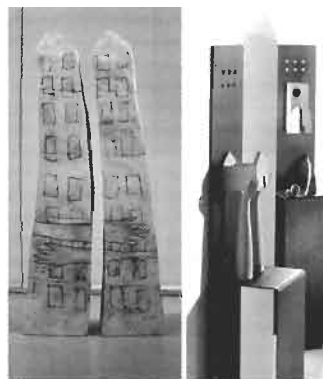
La ceramica (dal greco *kéramos*, argilla) abbraccia la vastissima quantità dei prodotti che si ottengono modellando impasti di argilla e di altre terre, che vengono cotti e successivamente decorati o ricoperti con un rivestimento di vernice e smalto. Prodotti di ceramica si ritrovano in tutte le culture, e reperti importanti ci arrivano dalla preistoria. La ceramica è stata usata per impieghi diversi, dalle stoviglie per uso quotidiano dell'epoca neolitica, alla plastica greca e romana, ai rivestimenti (come le famose piastrelle dell'Alhambra di Granada), alle statue e tabacchiere del Settecento, per giungere a noi con la realizzazione del design moderno. Ma non si può di-

menticare la terracotta invetriata della famiglia di scultori e ceramisti italiani Della Robbia, che lavorarono nei secoli XV e XVI.

Ma questo non intende essere uno studio sulla ceramica. Vuol essere l'invito a capire cos'è diventata la ceramica oggi, e intende presentare le sette artiste che quest'anno espongono per la Commissione Pari Opportunità del Comune di Padova. Artiste con standard qualitativi di notevole eccellenza. La sala a piano terra di Palazzo Zuckermann è stata la sede espositiva di questa mostra, dal titolo *Il liguaggio della materia: incontro con la ceramica contemporanea*, che si è chiusa il 13 maggio scorso. E il luogo non poteva essere più adeguato: l'edificio ospita il patrimonio d'arte e numismatico di Nicola Bottacin, e le ricchissime collezioni di arti applicate e decorative del Museo d'Arte.

Daniela Chinellato, Maria Teresa Frizzarin, Ingrid Mair Zischg, Fiorenza Pancino, Bianca Piva, Vania Sartori, Emanuela Sturaro sono le artiste che, silenziosamente, svolgono il loro rapporto con la materia. Perché, malgrado siano diversi i modi di esprimersi, tra loro c'è una meravigliosa unione, che non è fatta solo di materia, ma di intenti comuni. Sono artiste che appartengono al nostro territorio, nate tra le province di Padova, Treviso e Vicenza, o che hanno studiato in Veneto, ma che la vita ha portato ad allontanarsi dal proprio luogo d'origine, anche per motivi di lavoro.

Dare spazio e visibilità alle espressioni più moderne e innovative delle attività artistiche femminili, profondamente radicate nella cultura della nostra terra e nelle sue tradizioni è quanto mi sono prefissa. Questa mostra sulla ceramica contemporanea continua un percorso già iniziato con precedenti rassegne dai titoli (*S'*) *cripturae: le scritture segrete, artiste tra linguaggio e*



immagine, tenutasi nel 2001, *Mutevoli trasparenze* nel 2002, *Giro di vita* nel 2003, *Trame sottili tra segno e memoria* nel 2004; che hanno avuto sempre per protagoniste le figure femminili colte nella varie fasi della loro creatività. Figure femminili sì, ma anche in questo caso particolare, Maestri che resistono in virtù di una passione per i materiali del loro mestiere, per una tecnica antica, ma rinnovata, con una propria sensibilità attuale e contemporanea. Arte e mestieri che hanno una storia antica, qual è la ceramica. Ma a tenere stretto questo legame, ci sono i mestieri d'arte. Questo è quanto ci ha offerto la mostra di Palazzo Zuckermann. Qui vi è l'intelligenza creativa, la sensibilità tutta femminile, la forza mentale oltre che fisica. Ridefinire e valorizzare il mestiere d'arte, agganciarlo alla nostra contemporaneità, vuol dire aprire nuove strade anche alla formazione professionale, e valorizzarla. Questa è una scommessa da vincere, perché di fronte alle opere esposte, non si può che restare conquistati. Qui il mestiere è altro. Qui c'è arte pura.

Si conclude, momentaneamente, il nostro viaggio al quale hanno partecipato nomi internazionalmente già affermati. Questa realtà femminile è caratterizzata da una propria storia e da un linguaggio della materia che le artiste presenti in questa rassegna, continuano con ostinata determinazione a percorrere. Perché l'arte della ceramica deve proseguire il suo cammino e andare oltre.

Gabriella Villani

ALDO PASTORE Pitture dal 1969 al 2005

Vigonza, Castello dei Da Peraga, aprile-maggio 2007.

Rende conto di una lunga fedeltà all'arte figurativa la mostra di Aldo Pastore nei locali della residenza signorile sulle rive della Tergola, ora utilizzata per le attività culturali del comune di Vigonza. E

vengono da molto lontano le prime immagini esposte, due serie di tre tele: la prima raffigura dei paesaggi dei Colli Euganei dai colori accesi, quasi di incendi boschivi, e dalle masse squadrate; lo stesso stile si ritrova nell'altra serie e, sembra, con più pertinenza, visti i soggetti comuni a una concezione positiva della tecnica e i titoli: *Centrale idroelettrica, Colata in fonderia, Rotativa tipografica*. Vengono da un'epoca, la fine degli anni '60 del trascorso Novecento, in cui ancora si esaltavano le conquiste del lavoro, accomunate a un ideale di progresso dell'umanità, di una sua parte che tutta la rappresentava: la classe operaia.

Aldo Pastore ha avuto una consonanza con quei tempi e quelli ideali di vocazione civile o denuncia, ma ha continuato anche in seguito a esercitare la sua solidarietà con gli ideali, le speranze e le angosce dei suoi simili, trasferendola sulla tela o sulla carta, ma anche su altri materiali, come la ceramica, con il segno marcato e i colori decisi che si ritrovano anche sulle pareti vigontine: cito solo i casi esemplari del tripudio del *Giorno che le donne hanno spezzato le catene* e della tragedia di *Piazza Tian An Men*, una grande tela dalle lingue multicolori che ricordano le bandiere rosse e i dragoni, ma anche i carri armati (e sono entrambe del 1989).

Ancora un trittico con lo stesso titolo *Raccolta differenziata* (anni '90) si trova, significativamente, a occupare parte dell'ultima sala: sono tre tele monumentali e iperrealiste gremite di barattoli di vetro, di plastica, di metallo, riconoscibili dai nomi e dalle sagome, tutte vagamente gigantesche e minacciose, ispirate da un Wahrol preoccupato per uno



sviluppo che tutto occupa e copre. Si finisce per ricrearsi alla vista degli arlecchineschi *Acrobati in Prato della Valle* (1988), che volteggiano e incrociano le loro mani sopra il profilo degli edifici ben noti, o della piccola, intima incisione dei *Ragazzi sotto gli ombrelli* (1986), che creano un cerchio di felice innocenza.

Luigi Morbiato



(prima di Katrina) e le strade blu. Per i *Cityscapes* di Guido Cecere (al Liceo "Tito Livio") si può parlare di frammenti di realtà urbana estetizzati e caricati di meraviglia o, più spesso, di ironia, mentre le *Gioie istantanee* di Mario Schifano (alle Scuderie di Palazzo Moroni) registrano piccoli o minimi interventi grafici dell'artista, scomparso nel 1998, su scatti fotografici, in una sorta di dialogo-scontro tra linguaggi diversi e tra due strumenti, fisico e meccanico. Variazioni e intersezioni anche nel *Bal blanc* "messo in scena" da Valeria Magli (al Ridotto del Verdi), nel quale la ballerina (qualifica non riduttiva, ma sintetica) si confronta e dialoga per immagini con figure femminili della realtà e della finzione scenica.

La sede del Museo al Santo, che ha ospitato in passato le personali di Berengo Gardin e Walter Rosenblum, è occupata da *Nascosto in prospettiva. Scene nel paesaggio italiano*, antologia dell'opera di Giovanni Chiaramonte, fotografo e storico della fotografia, con una serie di oltre 70 immagini realizzate in numerosi "viaggi in Italia" dal 1980 al 2000, all'insegna dell'emblematico mascherone di Bomarzo, dall'interno del quale l'obiettivo esplora la realtà in *Volto* (1990), due feritoie e uno squarcio dal buio verso l'esterno, la luce e la natura, o quello che ancora ne resta.

Ai viaggi in Italia di Chiaramonte si può contrapporre quello circoscritto di Guido Sabatino - architetto e fotografo (aderente al gruppo "Stalker" che del camminare ha fatto un modo di conoscenza, appropriazione e cambiamento della realtà urbana) - in una parte nascosta di Padova, negata o ignorata, anche se fin troppo esposta, eppure innegabilmente protagonista della nostra storia recente, e della prossima. *Padova Est* (alla ex Fornace Carotta) esplora il limite, il margine del triste non luogo, attraversato e non visto, continuamente riempito e sfigurato; ed è come se le grandi stampe - sensibili, lucide e colorate nelle tenui tinte

dell'acquerello e del pastello da Sabatino - ce lo restituissero riscattato, trasformato in giardino e castello, su uno sfondo nebbioso, incantato. Non dico soltanto delle due visioni notturne di *Via Anelli*, immerse in una luce verde d'acquario, ma anche della serie (quattro) *Corso Argentina* e di quelle con viali e strade e lungargini dove la presenza umana è schiacciata dalla grande scala, e protagoniste sono solo le macchine, che muovono i materiali e sconvolgono i luoghi, accanto a edifici irti di tubi (nuove cattedrali del consumo o vecchi mostri dalla lucida corazza?). Speriamo che, a differenza di altre commissionate e pagate dagli uffici comunali, queste immagini vengano conservate, anzi, che sia possibile riproporre su queste pagine, se non nella gloria della loro dimensione, con i tenui colori originali.

Luciano Morbiato



fiore privilegiato, secco e selvatico per natura, con i rigogliosi girasoli e altre piante della sua assoluta terra d'origine, scorcio paesani con donne in nero sedute al lavoro: qui si scorge una pienezza di sentimenti e ricordi.

Gianluigi Peretti

PAESAGGI

In varie sedi e con durata diversa si sta svolgendo il festival organizzato dall'Assessorato alla Cultura e dal Centro Nazionale di Fotografia, una manifestazione che sembra tradurre nella sua complessità e articolazione l'ambizione della fotografia di documentare la realtà e, insieme, di interpretarla. Come le innumerevoli immagini prodotte a partire dall'obiettivo fotografico formano ormai un tessuto continuo dalla memoria domestica alla provocazione d'avanguardia, passando per l'informazione giornalistica, così questa offerta "differenziata" occupa molti spazi espositivi cittadini, oltre quelli museali, più o meno canonici, da una scuola a un luogo di transito, da uno stabilimento industriale dismessi a un teatro.

Le mostre sono in numero di sette, ma posso soltanto elencarle più che riferire di tutte, limitandomi in chiusura a recensire brevemente quella che ritengo più "vicina" agli interessi della rivista. Il titolo, che le accomuna, richiama il movimento e la molteplicità a partire da quella di Roman Signer, *Fotografie di viaggio* (al Museo Diocesano fino al 15 luglio), nella quale lo scultore svizzero (classe 1938) sembra impegnato, non tanto a realizzare dei *reportage* dalla Polonia agli Usa, dall'Islanda al Giappone, quanto a documentare delle installazioni materiali partendo da oggetti poveri, inseriti in un'atmosfera rarefatta (come in *Islanda 2005*: sullo sfondo del cielo plumbeo e delle montagne innevate stanno una tesa manica a vento bicolore e un attrezzo cilindrico da asfalto, abbandonato sull'erba).

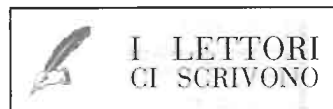
Altro viaggio, nel cuore nero del Nord-America, quello di Pino Ninfa, *Un racconto chiamato jazz* (al torrido Sotopasso della Stua: il 28 aprile funzionava il riscaldamento come a gennaio nel New England!), un'esplorazione in bianco e nero tra New Orleans

ALDO FUMAROLA

Non ci si deve tormentare per cercare arcane allusioni o difficili messaggi nella pittura di Aldo Fumarola. Aponense di origine pugliese, ospite della Galleria d'arte contemporanea "Al Montirone", appartiene a quella schiera di artisti che fanno delle loro origini, delle "radici" un punto fermo, esistenziale, anzi di distinzione, del proprio operare. Non che il presente, il nuovo habitat, siano in lui assenti, ma vengono ricondotti a moduli, spunti, tematiche già sperimentati e fatti propri.

Si possono così ammirare nella sua recente produzione paesaggi e atmosfere d'incanto, ma le nature morte, con gli immancabili cardi riarsi, con paesaggi e scene agresti che possono far pensare ai vicini Colli Euganei, mettono il dubbio se tutto questo sia un paesaggio interiorizzato, scaturito da un'unica matrice, quella pugliese del corregionale Domenico Cantatore.

Fumarola in questa occasione ha voluto proporre anche studi scenografici di quando era studente all'Accademia di Brera: un tritico-bozzetto con scene evangeliche per l'abside di una chiesa africana, incisioni, anche di forma rotonda, che testimoniano il desiderio di ricerca e di originalità. L'artista più spontaneo e vero rimane tuttavia quello delle nature morte con i cardi, il



Lo scorso 6 febbraio ricorreva il primo centenario della morte di Giosue Carducci (1835-1907), uno dei nostri maggiori poeti (Premio Nobel 1906). In questo nostro paese di sottocultura, in cui non sfuggono gli anniversari di cantautori o suonatori di "cimbali", e in cui a scuola non si leggono più le poesie e le terzine dantesche, quasi nessuno si è ricordato di Carducci. La "Domenica del Corriere" dell'epoca illustrava il funerale del poeta, ponendo in rilievo che, all'alzabara, quasi per un segno arcano, fra le nuvole invernali, irrompeva un raggio di sole che colpiva la cassa, quasi omaggio all'autore delle *Odi barbare* e della *Canzone di Legnano*. Forse oggi, l'inquinamento che minaccia l'intera umanità si manifesta anche con quello mentale!

Giovanni Organo, pubblicista

Riceviamo e volentieri pubblichiamo, associandoci al ricordo di Carducci, il poeta di Davanti San Guido, ma non alla visione apocalittica del lettore, anche perché non rinunciando a fare, con "Padova e il suo territorio", quello che possiamo contro ogni tipo di inquinamento (senza dimenticare che, alla maturità 2007, uno dei temi d'italiano verteva proprio sulle "terzine dantesche"!)

(Im).

