

PADOVA

e il suo territorio



Direzione: Via Montebelluna, 4 - 35137 Padova / Tess. Padova - "L'Espresso" - Padova C.M.P. Sped. in abb. post. / 50/PD

ANNO IX

48

APRILE 1994

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

7

Editoriale

8

Il periodo d'oro dell'arte ceramica a Padova

Michelangelo Munarini

10

Il teatro di Contarello tra archetipo e utopia

Umberto Artioli

14

Le immagini, la memoria...

Luciano Morbiato

17

Massimo Campigli e l'affresco del Liviano

Lidia Gumiero

20

La parrocchiale di S. Maria Maddalena a Galliera Veneta

Luigi Golin

22

L'istantaneità della storia nell'arte di Galeazzo Viganò

Luca Baldin

26

Girolamo Polcastro, storico ed enciclopedista

Barbara Stevanin

29

La villa Gallo Gaudio a Torre

Andrea Ulandi

32

A metà della stagione teatrale

Giorgio Pullini

37

Il fenomeno artigiano a Padova

Giorgio Bido

40

Concerto per il M° Dalla Vecchia

41

I lettori ci scrivono

42

Parole padovane

Manlio Cortelazzo

43

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Direzione

Luigi Montobbio
Giorgio Ronconi
Camillo Semenzato

Direttore responsabile

Luigi Montobbio

Comitato scientifico

Sante Bortolami
Giulio Bresciani Alvarez
Pierluigi Fantelli
Giuseppe Iori
Luigi Mariani
Ruggero Menato
Gustavo Millozzi
Gilberto Muraro
Giuliano Pisani
Cesare Scandellari
Maria Rosa Ugento

Comitato promotore

Dino Marchiorello, *presidente*
Mario Carollo
Giovanni Sammartini
Giuliano Tabacchi
Paolo Bronzato
Pino Varisco
Azienda di Promozione Turistica

Comitato esecutivo

Enzo Cojazzi
Pier Francesco Alessi
Gianni Meneghetti
Elio Ciacia
Luigi Vianello

Segretarie di redazione

Giuliana Carezza
Teresa Perissinotto

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Fotolito

Zincografia Monticelli - Padova

Editore e stampatore

«LA GARANGOLA» s.a.s. di Flavia Scarso & C.
35137 Padova - Via Montona, 4

Direzione, redazione, amministrazione

Padova - Via Montona, 4 - Tel. 049/87.50.550
Fax 049/87.51.743
c/c p. 17772351 «La Garangola» - Padova

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo L. 30.000

Un fascicolo separato L. 6.000

Spedizione in abb. postale /50/PD.

Gli articoli firmati non impegnano la rivista e rispecchiano soltanto il pensiero dell'autore. Tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica sono riservati e sono estesi a qualsiasi sistema di riproduzione. I manoscritti, le foto ed i disegni, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

In copertina:

Insegna della fornace-bottega di Mattia e Battista da Parma in contrà Boccalerie a Padova, eseguita da Nicoletto di Modena (Museo Civico di Padova, inizi sec. XVI).



La mostra delle ceramiche del Museo di Padova che si svolge attualmente, merita la nostra considerazione e la nostra approvazione anche perché diretta da uno studioso appassionato e competente quale Michelangelo Munarini con la collaborazione di Davide Banzato, e di essa si parla in modo più circostanziato in altra parte della rivista.

Qui invece cogliamo l'occasione per accennare ad alcuni risvolti culturali e sociali su cui la mostra porta la nostra attenzione. Questa produzione di ceramica, nella quale Padova durante il periodo dei cosiddetti "graffiti" recò un contributo che si va sempre più precisando, non è che un aspetto di quell'economia artigiana che trova sempre meno spazio nella nostra epoca, perché travolta, e non è certamente una nostra scoperta, dall'industrializzazione e dal cosiddetto consumismo.

Sui valori dell'artigianato, sulla necessità di una sua sopravvivenza, su quanto di positivo esso possa contenere di fronte alla massificazione, della creatività e del gusto, crediamo sia stato detto tutto, ma qualcosa, in questi argomenti, c'è sempre da aggiungere.

C'è sempre stata incertezza sullo stabilire un vero confine tra l'artigianato artistico e quella che chiamo Arte con la A maiuscola, tra la creazione di ceramiche o di vetri o di abiti o di mobili e la pittura e la scultura, ma qui vogliamo togliere questo confine anche nelle distinzioni all'interno dell'artigianato. Perché artigiano non è solo l'artista, ma chiunque, anche in tono minore, produce qualcosa con le sue mani, con la sua intelligenza, con il suo gusto personale.

In tutti i campi. È artigiano il calzolaio, il meccanico, il falegname, il tappezziere, il pasticciere, etc. etc..., e anche, al limite, chi gestisce una sua bottega servendo personalmente i clienti. È questa grande fascia di "operatori" che bisognerebbe assolutamente salvare.

In quale maniera? In una maniera innanzi tutto, con il non soffocarli di tasse, restituendo ad essi la soddisfazione, che è un diritto, della ricompensa al proprio lavoro. Tutto il contrario di quello che si è fatto in questi ultimi anni, soprattutto con la "minimum tax", legge astrattamente giusta, anzi sacrosanta di fronte a tanti grossi evasori tra i cosiddetti professionisti, ma aberrante e stupida quando applicata ai piccoli artigiani. Ne sono una prova lo spettacolo avvilente della chiusura di tanti negozi e di tanti piccoli laboratori anche nella nostra città.

Finiamola di perseguire la miseria in nome della demagogia.

C.S.

IL PERIODO D'ORO DELL'ARTE CERAMICA A PADOVA

MICHELANGELO MUNARINI

Il Rinascimento coinvolge anche a Padova le arti industriali. La sua presenza è ben riconoscibile nei risultati conseguiti dai ceramisti perfino nei semplici vasellami destinati agli usi quotidiani.

L'attività dei vasai, confinata dall'epoca carrarese nella zona di contrà Savonarola, si era andata pian piano diffondendo in città e si erano creati altri due importanti centri di aggregazione nel periferico borgo della Cona — ossia nello slargo davanti alla medievale porta di Santa Croce — e nella centralissima contrà di Santa Lucia, dove alla fine del XIV secolo esistevano ancora degli spazi non costruiti.

Non è ancora ben chiaro perché sia stata consentita la costruzione di forni in uno dei più popolosi centenari della città, tuttavia la loro presenza è confermata dalla tradizione, dai documenti e dal risultato di alcuni scavi condotti negli anni 1843-1844 e nel 1983. La qualità di quanto è stato rinvenuto ha permesso agli studiosi di identificare una delle più importanti, se non addirittura la più importante, tra le fornaci attive nel momento più felice della produzione locale.

Le personalità che vi hanno operato sono almeno due: la prima non è ancora inquadrata: si può solo sospettare che debba trattarsi di un certo Francesco Todesco, la cui attività è accertata nel 1463 e che probabilmente eseguì diversi lavori graffiti con la tecnica a fondo ribassato tra il 1460 e il 1470 ca. La qualità dei pochi scarti della fornace riferibili a quel periodo è tale da far sostenere un precoce ricorso alle silografie come modelli per decoratori, e che questi ultimi possedessero la capacità di elaborare le creazioni perfezionandone l'aspetto estetico.

La seconda personalità subentrò alla prima, o ai suoi continuatori, nel momento in cui si era ormai affermata quella variante della ceramica graffita nota agli specialisti come "rinascimenta-

Come nasce e come si afferma a Padova a cavallo tra Quattro e Cinquecento l'attività di Mattia da Parma, che ebbe come collaboratore nella sua bottega in contrà Boccalerie Nicoletto da Modena.

le"; fu attiva per più di mezzo secolo dando prova di rara intelligenza e capacità imprenditoriale, pur partendo dall'umilissima condizione di bracciante.

Ci stiamo riferendo a Mattia da Parma - o Mattia Parmesan. Riguardando la sua dichiarazione dei redditi che rilasciò nell'anno 1539, scopriamo che aveva tutte le ragioni per sentirsi contemporaneamente orgoglioso e preoccupato. L'elenco delle proprietà immobiliari si era allungato a riempire più fogli ed il benessere raggiunto era stato definitivamente sancito dall'essere riuscito a mandare i due figli maschi a scuola e dall'aver fatto ormai il suo ingresso nella borghesia cittadina.

Era un impensabile traguardo per il giovane che aveva varcato i confini dello stato di San Marco in compagnia della moglie quasi quindicenne, del fratello Battista e della cognata. Quell'anno, il 1476, doveva essere ancora ben impresso nella sua memoria. Dopo i primi durissimi tempi, era riuscito a prendere in affitto una fornace in contrà Savonarola organizzata su due piccoli fabbricati e già utilizzata da Piero Boccalaro. Era stata acquistata attraverso la Camera fiscale da un cestaro di nome Giacomo che l'aveva ottenuta dalle monache della beata Elena, a cui pagava un livello.

Mattia e Battista riuscirono abbastanza presto a rilevare la proprietà. Successivamente verso il 1482, presero anche in affitto un'antica e ormai trascurata fornace di contrà Santa Lucia, appartenente ad un Antonio maniscalco, abitante nella vicina Strà Maggiore, facendone il centro di un'attività ampliata a cento lire annue di valore fiscale e rendendola tanto importante da far conoscere l'intera stradina dove sorgeva come contrà Boccalerie. Questa cifra si era andata incrementando fino a raggiungere — al passaggio tra il XV ed il XVI secolo — trecento lire di capitale investito nella produzione e nella rivendita di ceramiche.

1 Scodellone a tesa con busto-ritratto virile. Padova, fine del XV inizi del XVI secolo.





Mattia fu così in grado di acquistare anche questa bottega e la casa adiacente, di rinnovare l'intero edificio arrivando ad assumere un ceramista promettente, Nicoletto da Modena, per realizzare la nuova insegna e decorarne di affreschi la facciata.

L'assedio delle truppe imperiali, il saccheggio della città ad opera dei "liberatori" veneziani e la conseguente grave crisi economica non gli consentirono più di vantare in seguito simili redditi, tuttavia gli affreschi sopravvissero e il fatto che la tradizione li attribuisse alla mano del grande Tiziano non faceva altro che magnificare l'importanza di quella che, a ragione, si poteva ritenere la più bella officina di Padova.

La sua fortuna era coincisa con quell'irripetibile momento in cui i migliori artigiani si erano messi a lavorare secondo le nuove mode fiorentine; ma il suo vero maestro doveva essere stato il quasi conterraneo Nicoletto da Modena, che gli aveva aperto gli occhi sulla possibilità di utilizzare l'opera sua e di altri superfici. Di conseguenza, non solo

aveva arricchito con le proprie realizzazioni l'interminabile serie di coniglie, cervi e di busti-ritratto — generi decorativi, questi, praticati da quasi tutte le botteghe operanti nell'ultimo quarto del XV secolo nella cosiddetta "area del graffito" — ma si era cimentato nella impegnativa produzione di vassoi e grandi piatti con soggetti storici.

Forse proprio su suo suggerimento, Nicoletto da Modena aveva inciso su rame quei saggi di intrecci "alla saracena" — tanto somiglianti alle scodelle metalliche incise o ageminate che arrivavano attraverso Venezia — che gli avevano consentito di produrre quella fortunata ed interminabile serie di vassellami decorati "all'azzemina" di così ampia diffusione, che i suoi formatori erano riusciti a realizzare con spessori tali da rivaleggiare quasi con i modelli di ottone, rinnovando in parte l'attività.

I risultati raggiunti in passato con le ceramiche graffite erano stati ben superiori, ma l'avvenire — e lo sapeva bene anche Mattio — non era più nella vecchia tecnica del graffito. I suoi ere-

di andavano perfezionandosi nell'arte della maiolica, e nell'uso del pennello piuttosto che della punta e della stecca: pezzi pregevoli, ancor oggi conservati presso i locali Musei Civici, erano in città da quel tempo. Si tratta di piatti e alzate decorate con miti ripresi dell'antichità classica, di esempi celebri o di rappresentazioni di fatti coevi realizzati presso le officine dei principali centri ceramici delle Romagne e dello stato d'Urbino. Infatti tra Faenza, Urbino, Pesaro e Casteldurante ebbe inizio in quel momento il periodo più felice dell'intera produzione ceramica italiana.

I materiali appartenenti alle collezioni civiche hanno consentito di illustrare almeno parzialmente la grande creatività di questa e delle altre antiche botteghe locali nella mostra *Ceramiche Rinascimentali dei Musei Civici di Padova* in corso nei locali del Museo Civico di Piazza del Santo, dall'11 dicembre 1993. □

3 Frammento di piatto con leone marciano. Padova o Venezia, inizi del XVI secolo.

4 Tagliere con Latona nel paese dei Batraci. Pittore del Pianeta Venere - Pesaro, 1543.



IL TEATRO DI CONTARELLO TRA ARCHETIPO E UTOPIA

UMBERTO ARTIOLI

Scritta tra il 1980 e 1984, la trilogia contarelliana si aduna attorno a un leit-motiv: la perdita della fede cristiana, la scomparsa del Cristo vivo tra la gente, il tragico vuoto della civiltà tecnologica. L'autore si serve del teatro come luogo di dibattito dei problemi contemporanei, ma sotto la vernice quotidiana risuona il modello evangelico come fonte di una vita più vera. Sempre, con un'insistenza degna di sottolineatura, personaggi e situazioni ricevono luce dai grandi archetipi della cristianità, in un gioco di specchi che fa del presente il riverbero o la premonizione di un possibile Altrove. Nel teatro di Contarello, concepito come parabola o Mistero in accezione medievale, il senso della vicenda non sta nella letteralità dei casi trattati che, nella loro esile filigrana, adunerebbero soltanto cocci di significato. Fenomeni come il terrorismo, la droga, il divorzio, l'aborto, così come l'omologarsi delle varie religioni, interscambiabili in nome di una tolleranza che è l'altro volto della incredulità, vi compaiono come spie di una catastrofe storica.

Un'assenza presiede alla loro genesi e questo vuoto è il solvente di ogni sostanza umana. Persuaso che la morte di Dio sia il vettore del caos contemporaneo, Contarello fruga tra le macerie di un mondo invivibile con gli occhi fissi alle icone del sacro, cercando nel loro fulgore la testimonianza di un altro stato dell'essere. Perciò della trilogia va colta anzitutto la dimensione allegorica, quel suo pencolare tra un presente risibile e uno sfondo di gloria. L'"eterno ritorno" di cui ha parlato Mircea Eliade, descrivendo la circolarità del tempo nelle culture arcaiche, che non concepivano la diacronia come progresso ma come perversione dell'origine mitica, è la linfa di questo palcoscenico anomalo. Come nei riti arcaici la cattiva temporalità,

Ricordiamo il commediografo padovano recentemente scomparso con questo saggio che sarà premesso alla prossima stampa della trilogia "La nuova Babele" (ed. Kairos).

Agostino Contarello nella maschera di Pantalone.



coincidente con la storia, era riacquistata all'archetipo per esserne purificata, così il teatro di Contarello, rinserrando l'azione su uno sfondo neotestamentario, fa dell'oggi il Doppio triviale di quel che in origine era pienezza di senso.

Nel *Cristo concordato* le dodici presenze raccolte attorno al tavolo della scuola in cui, in ossequio alla legge concordataria, si decide l'abrogazione del Crocifisso, sono la controfigura degli apostoli dell'Ultima cena. Ma dell'etimologia (in greco *apòstolos* significa inviato), che le vuole mandate alla diffusione di un messaggio salvifico, non resta più traccia. Goffe, impacciate, incapaci di uscire dal gorgo delle loro contraddizioni, queste larve di educatori non sanno esibire che la loro miseria. Sopra la loro testa, il segno lasciato dal Crocifisso sul muro annerito brilla di luce intensa, come se l'assenza materiale dell'oggetto di fede ne ingigantisse la portata simbolica. È un'immagine di grande impatto, giocata sul filo di un sarcasmo bruciante: in basso, la tavola dove stanno i dodici inetti, parodia dei loro precursori gloriosi; sopra la parete nuda, ma d'un vuoto eloquente dove, come una stria luminosa, si disegna la croce.

Contarello sottotitola il testo "deposizione in due tempi", mettendo in frizione l'apparente modestia del fatto di cronaca con l'archetipo della Passione cristiana. Il motivo è sancito da un altro connotato visivo: ad apertura di sipario, nella zona che congiunge palcoscenico e platea, un gran rogo di crocifissi, il cui crepitio è amplificato da altoparlanti, catalizza l'attenzione dello spettatore. Il valore della sottolineatura è evidente: quel che si consuma a teatro non è la mimesi di un evento quotidiano, ma un autentico rito di messa a morte, la ripetizione di ciò che in un tempo immemorabile è avvenuto sul Calvario e che



si ripropone ora, tra la tranquilla indifferenza dei più.

Non sempre, però, lo scarto tra figure agenti e sfondo archetipico è così forte da far scattare il regime dell'antitesi. In *Post-Christum*, il cui protagonista è un vecchio sagrestano che, in mancanza di preti, si affanna a celebrare la messa con mezzi di fortuna, le due polarità si fondono, incorporandosi l'una nell'altra. Già l'onomastica funge da cerniera: il nome del sacrista è Pietro, come il fondatore della prima Chiesa; il suo aiutante, un ex-drogato, è Marco, come uno degli evangelisti; eguale fisionomia hanno le altre presenze sceniche, più o meno ricalcanti l'affabulazione neotestamentaria. Ma anche l'atmosfera notturna in cui si apre l'azione, col suo sfondo lunare e quell'albero senza foglie posto in primo piano, mostra evidenti analogie con fatti e situazioni della cristianità arcaica. L'idea di un tempo ricurvo su se stesso, che nel suo scorrimento torna a sillabare i gesti primordiali, è l'autentica ossessione di Contarello.

Nel suo immaginario il dilagare dell'ateismo contemporaneo, dopo secoli di espansione della fede cristiana, è un ritorno alle origini, all'epoca in cui dirsi seguaci della Croce era sfidare il martirio. Premuti dalla massa degli increduli, i suoi ultimi credenti vivono una vita catacombale; non disponendo di un tempio né di strumenti liturgici adeguati, ricorrono a una dimessa attrezzatura. A ispirare Contarello è il suo pauperismo, non esente da risvolti francescani. Se i suoi personaggi giocano a fare i “folli di Dio”, non è solo per sottrarsi, grazie alla follia simulata, alla pressione della massa. Giunge un momento in cui, con uno scatto pirandelliano ricorrente nella trilogia, i sedicenti simulatori sono così irretiti dal gioco da non saper più distinguere tra la loro condizione di attori e il trasalimento di una vita più

vera. Allora cadono in estasi, oppure, malati di utopia, delirano di un'altra realtà che prenda il posto della desolazione attuale: ...solo i matti possono cambiare il mondo”.

Post-Christum si chiude sul Magnificat, dopo che i folli di Dio, protetti dalla loro stessa follia, si sono avventurati in platea per un'azione di proselitismo. Questa fuoriuscita dallo spazio chiuso, corrispondente al palcoscenico-scatola del teatro all'italiana, è essenziale per comprendere la trilogia di Contarello. Per chi, come lui, vede nella civiltà di massa, ripetitiva e seriale, il tramonto della comunicazione genuina, impensabile è uno spettatore passivo, totalmente irrelato dall'azione. Perciò nei suoi testi il sommovimento dello spazio teatrale è un percorso obbligato, un modo per infrangere l'inerzia del pubblico, schiodandolo dalla sua letargia.

Nello *Sciopero del vescovo*, dove l'azione si svolge in una chiesa, il pal-

coscenico coincide con l'altar maggiore ed è accerchiato dai fedeli, che fan ressa dal centro e dalle navate laterali. In attesa di una messa che il prelado si rifiuta di celebrare, dalla folla si alzano le prime proteste, culminanti in un'autentica sollevazione che porta i più accesi ad occupare lo spazio del palcoscenico. Nato come fruizione passiva di una funzione sacra, il luogo teatrale, diventa terreno di scontro tra officiante e officianti, il banco di prova di una dialettica serrata.

Lo scombinamento dei ruoli tra pubblico e attore ha una giustificazione tematica, legata a uno dei temi più forti di Contarello: la messa attuale, ridotta al rango di “un piacevole teatro”, non è all'altezza di un tempo amaro, in cui le coscienze stanno murate in se stesse, senza capacità di comprensione reciproca. Lo afferma il vescovo nella sua nostalgia per le prime epoche della cristianità, quando il rito sacramentale non era spettacolo,



Rappresentazione dello Sciopero del Vescovo nella Scoletta dei Carmini.

ma evento affratellante e unitivo: "L'uomo non ha più bisogno di riti esteriori, ma solo di riesumare con sofferta partecipazione l'immortale sacrificio di Dio" "Questa è la vera messa d'oggi, tormentata e casta come un giglio insanguinato".

Pronunciate in tempi diversi, le parole del prelado circoscrivono l'evento che dà spessore al dramma: il suicidio in chiesa di un giovane handicappato, incapace di sopportare, lui unico credente tra un nugolo di presenze consuetudinarie, il dubbio dell'esistenza di Dio.

Il *tòpos* della morte in scena, non importa se simbolica o reale, è il cuore della trilogia. Collocato al volgere del primo atto, è l'espedito drammaturgico sovrano con cui le cadenze formali dell'incipit cedono il posto a uno scambio dialogico di tipo superiore. La persistenza dello schema strutturale inerte alla natura stessa del teatro di Contarello, che è (e vuole essere) un dibattito di coscienze. Si comincia su una situazione di stallo in cui le presenze agenti confrontano le loro opinioni. Per quanto i toni possano essere aspri, è questo il momento degli stereotipi, delle certezze friabili e provvisorie, delle maschere di cui ciascuno si ammantava, riuscendo inscalfibile alla parola dell'altro. Dovunque ci si trovi, al chiuso o en plein air, a imperversare è il fantasma del salotto borghese, infestato dalla chiacchiera, affollato da cadenze verbali che vorticano su stesse in un brulichio inutile.

Poi l'avvento della morte in scena cambia i connotati dell'azione. È la morte — l'impensato che la contemporaneità si ostina a rimuovere — a inquinare le false certezze, restituendo al quotidiano la sua pasta viva, fatta di grumi che nessuna ideologia neo-

illuminista è in grado di sciogliere. Nel secondo atto dello *Sciopero del vescovo* i fedeli raccolti attorno al catafalco del suicida non sanno che la bara è vuota e che il morto è stato sepolto in incognito dalla famiglia desiderosa di disfarsene. La bara vuota è un emblema della morte che nessuno accetta, quella morte, invisibile eppure presente, che non è più iscritta in nessun circuito simbolico. La bara vuota, ma anche la rivoltella rubata, spia delle forze distruttive che vagano, innominate, in un cosmo sociale privo di coesione.

Svanisce allora l'immaginario salotto che, tutelando il decoro dei personaggi, costringeva l'impianto dialogico alla vacuità della chiacchiera. Saltato il coperchio, l'uomo si scopre nudo, di una nudità così inerme da percepirne l'indecenza. Comincia allora il movimento opposto, teso al recupero della maschera abbandonata. Ma nell'esercizio dell'autoscopia non c'è possibilità di ritorno all'indietro: afferrato un istante, l'antico simulacro è subito depresso per la sua inadeguatezza, e la frenesia pendolare riprende daccapo, stazione dopo stazione, in un movimento che sembra infinito.

Nel secondo atto dello *Sciopero del vescovo* la dialettica di verità e menzogna è così vorticosa da sgomentare chi l'ha provocata. Il Vescovo: "Questa è una chiesa, non un salotto dove si mente per apparire più belli... Un tempo gli uomini, dopo essere stati se stessi per un anno, stanchissimi di tanta loro sincerità, hanno inventato persino il carnevale, così, per riposarsi almeno quindici giorni all'anno, indossando la maschera di un altro... Oggi dovremo fare il contrario: per riposare la nostra perenne falsità, bisognerà inventare quindici giorni di verità, che potremo chiamare periodo... che ne so?..."



Veritale". Solo nell'epilogo la danza dei contrari ha fine. Come si scioglie l'io di parata, a cui nessuno osava rinunciare, compaiono motivi corali, si tesse l'elogio del dubbio, si fa pubblica ammenda delle proprie colpe. E il Credo con cui si chiude l'azione non è protocollo formale, ma l'annuncio di una comunità riattivata.

Nel *Cristo concordato* la morte — e con essa il dolore, il grande intruso in un mondo che fa del piacere il fine della vita — irrompe sul filo di un attrezzo tecnologico. Lo squillo del telefono con cui uno dei membri del consiglio apprende la morte per droga del figlio diciottenne, cade nel momento in cui il Cristo *patiens*, capace di dar un senso al morire iscrivendolo in un circuito ascendente, non è più al suo posto. Ed è l'impotenza a coniare simboli sostitutivi, in grado di annettere il dominio della sofferenza per riportarlo nell'alveo del significato, a far apparire tragicamente insulso l'operato degli educatori, autentici apostoli del nulla. Essi possono scontrarsi l'uno con l'altro, trincerandosi dietro lo scudo delle opposte visioni, possono inalberare il vaso di fiori o la spiga come emblemi di una natura gioiosa, rinascente in eterno con la sua malia. Ma di fronte alla brutalità della morte, sanno opporre solo il silenzio sicché il denominatore comune, invano cercato durante il dibattito, si manifesta al più infimo dei livelli: l'ammissione di una sconfitta totale.

In *Post-Christum*, dove una morte simbolica prende il posto della morte reale, l'emblema infero è l'uomo-massa, eternamente vestito di grigio, ospite insoddisfatto di quel reclusorio che sfilta nel testo come una sin troppo ovvia metafora della civiltà tecnologica. A questa morte in vita vuole sottrarsi Maria, una suora dirottata dalla sua vocazione e passata dalla

parte dei reclusi, a cui la campana che annuncia la messa ricorda un'esistenza più vera: "Matteo — No, no: è una semplice campana che suona per divertimento — Maria — ... per svegliare i morti!".

La monaca vorrebbe seguire Pietro, il fondatore della nuova chiesa, ma i compagni glielo impediscono con la forza, applicando le regole dell'ospizio-reclusorio che, se assicura il benessere materiale, esige un assoluto conformismo sul piano dello spirito. All'inizio del secondo atto, che cade all'alba, la fuggitiva ricompare nel suo antico abito ospedaliero. Il bianco dell'abito, unito al motivo alba, sfilano nel testo come emblemi di rinascita. I compagni che tornano per riprenderla la trovano trasfigurata: chiusa nel cerchio dei folli di Dio, che manifestano con gesti sconnessi il loro giubilo, la monaca esprime la propria pienezza interiore con la quiete convulsa dell'estasi. Colpiti, i reclusi chiedono a loro volta di entrare nel gruppo con l'eccezione di Tommaso, l'incredulo per antonomasia, a cui l'eccesso di razionalità paralizza ogni risorsa affettiva. Mentre negli altri testi della trilogia prevale il motivo dialettico, a caratterizzare *Post-Christum* sono le cadenze emotive, gli stati crepuscolari dell'anima, i motivi, così difficilmente esprimibili mediante la parola, dell'attesa trepidante, del vuoto scorato, della gioia e del dolore.

La forza del teatro di Contarello, basato su simboli scenici di grande efficacia, sta nel suo essere controcorrente. Ai fautori del post-moderno, che nella morte di Dio evocata da Nietzsche vedono l'annuncio di un'età sgravata dai valori tradizionali, agile e metaforica perché legata all'istante che si rinnova, esso può apparire in-

genuo e rétro. E talvolta non a torto, perché gli elementi discutibili non mancano nella trilogia. Non sempre l'autore, nella sua crociata contro il contemporaneo, si muove sul filo della febbre utopica, sollevandosi dai detriti della propria ideologia. Allora gli stereotipi, da cui vorrebbe liberare il mondo, gremiscono la pagina; compare una fastidiosa scansione manichea, si accumulano gli inserti da foglio parrocchiale, come quelli che vogliono la sinistra immancabilmente materialista e atea, senza alcun riferimento alle sue valenze sociali.

Eguali carenze sono ravvisabili nell'impianto formale. Contarello, che è stato un Pantalone provetto negli anni quaranta e cinquanta, maneggia i suoi testi da attore, spesso a discapito dell'articolazione letteraria. Se la semplificazione giova alla scena, dove invenzioni e trovate, avendo a supporto l'attore, patiscono l'accalcarsi della parola, non così avviene in quel palcoscenico ideale che è la scrittura. Capita così che alcune gags scenicamente vive, come il balletto dei giullari di Dio alla fine di *Post-Christum* (ma gli esempi si potrebbero moltiplicare), sulla pagina assumano una veste sbiadita, apparendo inutile o insignificanti.

Ma con ciò non si vuol sminuire la portata di un'operazione teatrale di tutto rispetto. Quello di Contarello è un talento fangoso, ma genuino. Se la sua voce può apparire scarsamente intonata in un tempo non propizio al dubbio fecondo — il dubbio che dissigilla le coscienze, avviandole all'esperienza interiore — la colpa non è del drammaturgo, ma di chi, sordo ai valori morali, questo tempo troppo disinvoltamente abita. □

LE IMMAGINI, LA MEMORIA...

LUCIANO MORBIATO

I cimiteri non sono posti allegri, ma in alcuni la tristezza è temperata dalla quiete, in altri esorcizzata dalla solennità, in altri ancora accresciuta dall'abbandono. Il caso di Camin è particolare e contraddittorio, o forse no, dato che le città dei morti sono una replica di quelle dei vivi. Succede perciò che a fianco del vecchio cimitero di campagna si stia sviluppando quello nuovo, caratterizzato da una struttura centrale cupolata dalla quale si dipartono i loculi a raggiera, forse per analogia con i vicini incompiuti, capannoni della ZIP.

Il progetto faraonico, più che a risarcire gli abitanti di questo angolo di periferia delle angherie che hanno sopportato e continuano a sopportare, serve probabilmente ad alleggerire la pressione sul Cimitero Maggiore cittadino ed avrà una sua utilità e dignità (si parla di una fontana e di altri arredi urbani). Intanto nel vecchio cimitero, che costituirà alla fine un'appendice del nuovo, un monumento sepolcrale sta letteralmente sbriciolandosi a causa di un processo di degrado cominciato da anni e di recente accelerato, quasi che il nuovo non possa sorgere se non a prezzo della scomparsa del vecchio.

Il "vecchio", in questo caso, è il sarcrario eretto a pochi mesi dalla conclusione della Resistenza per raccogliere i caminesi caduti combattendo per la libertà tra l'estate del 1944 e la primavera dell'anno seguente. Proprio per sottrarre alla "notte dell'oblio" (Foscolo) questa testimonianza di storia e arte, per suscitare la *pietas* operosa di un intervento di salvataggio, si stendono queste note accompagnate dalle immagini di documentazione.

Nell'estate del 1945 i partigiani di Camin, dopo la sanguinosa insurrezione del 28 aprile, si trovano a gestire

Il tempio dei caduti della Resistenza a Camin: un appello per la salvezza di un monumento-documento che conserva opere di Luigi Strazzabosco e Antonio Morato

un patrimonio di beni sequestrati alle truppe naziste in ritirata. Oltre alle pezze di stoffa, ai sacchi di zucchero, alle confezioni di pasta, ripartiti tra le famiglie bisognose del paese, cercando di superare rigidi schemi ideologici, la parte più consistente, e ingombrante, dei beni sequestrati è costituita da 56 cavalli, provvisoriamente affidati ai contadini della zona, che provvedono al loro mantenimento e li utilizzano nei lavori agricoli. Su sollecitazione della Prefettura e del Comando Alleato si provvede poi a una soluzione definitiva: 23 cavalli vengono consegnati al 58° Reggimento di Fanteria, 11 sono lasciati ai contadini di Noventa che ne rispondono agli alleati, 4 vengono restituiti ai legittimi proprietari, 18 infine sono venduti con un ragguardevole ricavo.

Ad evitare complicazioni nella gestione dei fondi e per conservare la memoria dei compagni caduti, si decide la costruzione di una tomba che raduni le salme giacenti nel cimitero. Dopo i lavori di scavo delle fondamenta, il progettista, un partigiano-capomastro dell'impresa Grassetto coadiuvato da altri partigiani muratori e manovali, erige l'alto e stretto edificio, rivestito all'esterno di pietra di Chiampo. Per la decorazione si pensa allo scultore Luigi Strazzabosco e al pittore Antonio Morato, due artisti padovani che hanno lavorato più volte insieme per le parrocchie di nuova fondazione della periferia cittadina, prima e dopo la guerra (in particolare nelle chiese di Cristo Re e della Sacra Famiglia): all'esterno viene posto un bassorilievo di Strazzabosco, mentre Morato è incaricato degli affreschi all'interno.

Il grande bassorilievo di Luigi Strazzabosco è occupato da un atletico

¹ Luigi Strazzabosco: "Davide vittorioso" bassorilievo, Tempio dei Caduti della Resistenza - Camin (foto Franco e Matteo Danesin).



2 Antonio Morato: "La fucilazione" affresco, Tempio dei Caduti della Resistenza - Camin (foto Franco e Matteo Danesin).

3 Antonio Morato: "Pianto sul partigiano ucciso", affresco, Tempio dei Caduti della Resistenza - Camin (foto Franco e Matteo Danesin).

Davide, colto mentre brandisce la testa recisa di Golia; l'opera, non documentata nel catalogo dell'antologica padovana del 1980, è una sintesi esaltante della lotta vittoriosa, una celebrazione che sembra dimenticare "le lacrime e il sangue", il sacrificio e le vittime. Questo compito è lasciato agli affreschi dell'interno di Antonio Morato; assenti anch'essi dal catalogo allestito per la mostra del pittore del 1987, sono da annoverare quindi tra le opere sconosciute di pubblica o privata committenza.

La scena di fucilazione raffigurata nell'olio su tela *I partigiani* (1945, collezione del Museo Civico di Padova) è ripresa (o anticipata) dilatandone il racconto sulle pareti. Per esaltare l'eroismo e condannare la violenza, gli episodi di lotta e repressione sono inseriti nella cornice del paesaggio e della vita di campagna: a sinistra la fucilazione è inquadrata sullo sfondo di un pagliaio e di una stalla in fiamme, a destra la resa dei soldati nazisti avviene in un'aia chiusa da un recinto di frasche. Le larghe figure terrose, pur debitorie, come altri affreschi di Morato, della monumentalità dei cicli di Campigli al Liviano, acquistano nel complesso una valenza tragica o, meglio, di sacra e rustica rappresentazione della guerra civile, oltre la retorica celebrativa e partigiana dei singoli episodi. Così le donne che assistono impotenti alla fucilazione o piangono sul cadavere del partigiano hanno stampato sui loro visi l'orrore per le barbarie, purtroppo senza tempo e ancora così attuale, dell'assassinio. Lo stesso urlo di un dolore senza voce, lo stesso sguardo pietrificato, gli stessi capelli scarmigliati delle donne si riflettono e si concentrano nel volto del fanciullo terrorizzato, vittima e testimone, l'unica figura in primo piano frontale che sembra rivolgersi



2



3



- 4 Antonio Morato: "Madonna con Bambino in fasce" affresco dell'absidiola, Tempio dei Caduti della Resistenza - Camin (foto Franco e Matteo Danesin).
- 5 Antonio Morato: "La repressione in campagna" particolare dell'affresco, Tempio dei Caduti della Resistenza - Camin (foto Franco e Matteo Danesin).

allo spettatore per una domanda destinata a restare senza risposta.

A risparmiarci la fatica di una risposta non ipocrita sembra beffardamente interessato il tempo che sta dissolvendo letteralmente quest'ultima immagine: il salnitro che dal pavimento sale lungo le pareti vi si è accanito, compiendo danni ormai irreparabili. La tecnica stessa di esecuzione — colori a tempera su intonaco di calce e sabbia — per essere la più economica e più facilmente attuabile è destinata a minore resistenza agli insulti del tempo. Perciò le condizioni del suolo, le imperfezioni della muratura, l'insufficienza dell'intonaco, o una miscela di queste cause alleata a una pluridecennale incuria hanno compromesso la leggibilità del complesso. Come se non bastasse, un intervento di una decina d'anni fa, inteso a riparare il tetto e imbiancare il soffitto, ha lasciato vistose tracce di calcina su tutta la superficie dipinta.

È troppo tardi per richiamare l'attenzione delle autorità locali, delle associazioni e, prima ancora, dei cittadini, sopravvissuti protagonisti e testimoni dell'epopea popolare, al dovere di conservare la testimonianza storica, come un patrimonio di manufatti oltre che di parole, come un'eredità da trasmettere alla più giovane generazione, pena la rottura della comunicazione e la perdita dei valori collettivi di solidarietà e memoria sui quali si fonda ogni comunità?

□

Sull'argomento ricordo il precedente intervento di Alberto Danieli (*Un monumento da non dimenticare*, "Il Piovego", maggio 1993). Ringrazio Zoido Massaro per la lucida e appassionata collaborazione fornita nel ripercorrere i convulsi ed esaltanti mesi del 1945.



MASSIMO CAMPIGLI E L'AFFRESCO DEL LIVIANO

LIDIA GUMIERO

Il grande e luminoso affresco di Massimo Campigli, che copre le pareti dell'atrio del Liviano, Facoltà di lettere di Padova, fu realizzato in breve tempo per esigenze di rinnovamento edilizio della sede universitaria. Il pittore affrontò l'impresa con entusiasmo, ma senza nascondersene le difficoltà: si trattava di una grande opera che richiedeva non solo capacità espressive ma anche un mestiere collaudato e notevole energia fisica. Inoltre Campigli risentiva della fretta che gli era stata imposta: riteneva infatti che l'affresco avrebbe richiesto almeno un anno di lavoro e dovette invece realizzarlo in soli cinque mesi (autunno-inverno 1939-40). In un articolo *Lavoro a Padova*, apparso nel 1940¹ spiega le difficoltà e le ansie che accompagnarono l'esecuzione dell'opera: "Lavoravo fino all'imbrunire, alle quattro o le cinque, secondo i mesi, e poi andavo a letto senz'altro per la stanchezza e per il gran freddo. Per ore ed ore restavo a pensare e strapensare al mio affresco. Per cinque mesi ho pensato senza requie al mio affresco. Bisognerebbe poter interrompere un simile lavoro per non diventare maniaci. Quando mi pigliava il sonno, sognavo ancora l'affresco. Incubi. Se m'ero tormentato per le macchie di salnitro apparse sul lavoro, sognavo che tutto era distrutto..."

Riguardo alla pittura a fresco scrive in *Scrupoli*, pubblicato nel 1955, che raccoglie sue impressioni di vita e di lavoro: "E quanto all'affresco, dopo aver pensato per anni che fosse una tecnica per me, e dopo averne poi coperte grandi pareti ed essere arrivato a una certa perizia, ce l'ho a morte con questa tecnica che non permette quei pentimenti e grattamenti e rifacimenti che sono la mia mania. Ho fatto a Padova un affresco di trecento metri quadrati che consciamente o inconsciamente evito sempre di rivedere per non soffrire di tutti i punti che vorrei correggere".

Le pareti dell'atrio del Liviano furono dipinte quando il pittore aveva qua-

Come nacque l'affresco, il suo rapporto con la cultura del tempo, i motivi scoperti e segreti della pittura di Campigli.

M. Campigli, "Anti e Ponti fra Giuditta e Massimo Campigli", particolare della decorazione della parete maggiore dell'atrio del Liviano a Padova, affresco, 1939-1940.



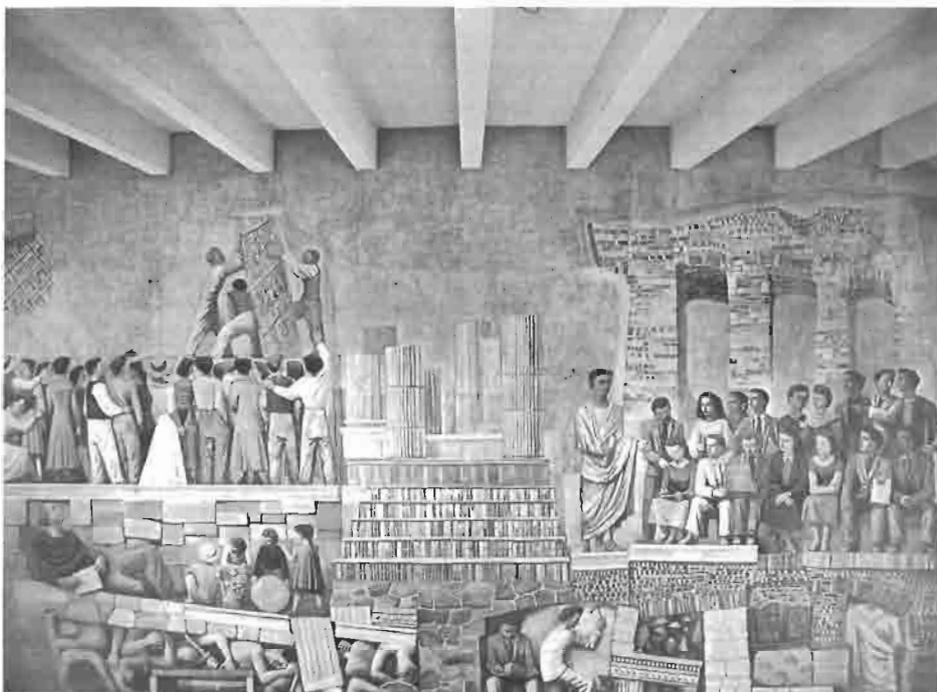
rantacinque anni, tra gli ultimi mesi del 1939 e i primi del 1940.

Max Ihlenfeld, il futuro Massimo Campigli, era nato a Berlino nel 1895 da genitori tedeschi, una ragazza non ancora diciottenne e uno studente. Da bambino era stato portato a Firenze dalla madre, Anna Paolina Luisa Ihlenfeld, che qui nel 1899 aveva sposato un inglese. Alla coppia nacquero nel 1906 e nel 1907 due figlie, Florence e Edith: il ragazzo visse assieme a loro credendo di essere soltanto un parente e non il figlio di Anna Paolina.

La famiglia si spostò da Firenze a Milano e qualche anno dopo egli fu assunto come stenografo al Corriere della Sera.

Intanto era scoppiata la guerra e nel 1915 si arruolò come volontario nell'esercito italiano e venne mandato al fronte sul Carso. Prima di partire aveva assunto il nome di Massimo Campigli, da lui già usato come pseudonimo al giornale. Fatto prigioniero e rinchiuso in una fortezza a nord di Vienna, al confine con la Cecoslovacchia, dopo venti mesi riuscì a fuggire in Russia con un viaggio avventuroso e da qui venne rimpatriato in Italia nell'ottobre del 1918.

Come corrispondente del Corriere della Sera si trasferì poi a Parigi: anni difficili, in condizioni economiche precarie, ma proprio allora, interessandosi all'arte di Picasso e attratto soprattutto dal cubismo di Léger, scoprì la sua vera vocazione: diventare pittore. E alla pittura si dedicò con passione e testarda determinazione durante il giorno, scrivendo gli articoli per il giornale di notte. A Parigi al Louvre fu attratto dall'arte degli Egizi. Nel 1923 tenne la sua prima mostra a Roma da Bragaglia e poco dopo sposò una pittrice rumena, Magdalena Radulescu (Dutza), con la quale fece un viaggio in Italia, scoprendo a Roma, a Villa Giulia, l'arte degli Etruschi, destinata ad influenzare profondamente la sua produzione artistica.



M. Campigli, *Decorazione della parete maggiore dell'atrio del Liviano a Padova, affresco, 1939-1940.*

Intorno al 1930 era cominciato il suo successo, conduceva a Parigi una vita brillante, ma poi, colpito da una grave depressione, decise di tornare a Milano: qui Margherita Sarfatti e Mario Sironi lo invitarono alle esposizioni di "Novecento".

Nel '33 Campigli firmò con Sironi, Carrà e Funi il *Manifesto della pittura murale*, pubblicato sulla rivista "Colonna", diretta da Alberto Savinio, dove si sosteneva che "la pittura murale è pittura sociale per eccellenza", si parlava della funzione educatrice di tale tecnica, la cui pratica destinazione (edifici pubblici, luoghi che hanno una funzione civica) e il forte legame con l'architettura "vietano agli artisti di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi". Ciò era ovviamente in linea con la funzione sociale che l'arte doveva avere durante il periodo del fascismo.

Il Manifesto era stato ideato per la maggior parte da Sironi; tuttavia anche Campigli, che pur era più distaccato di lui dalla politica, aveva creduto a quella rinascita dell'arte, proposta dagli artisti di "Novecento". Il decennio 30-40 vide quindi il prevalere della pittura murale. Nel 1933 a Milano, con Sironi, Funi e De Chirico, Campigli eseguì le grandi pitture della Sala del Trono nel Palazzo dell'Arte, poi distrutte; fu quindi chiamato a decorare con un affresco una parete del Palazzo di Giustizia di Milano, edificio che divenne il centro del muralismo degli anni trenta, dove lavorarono Funi, Ferrazzi, Sironi².

Furono anni di intensa attività, ma l'occasione più importante gli fu offerta dall'amicizia e dal sodalizio con Giò Ponti, che aveva progettato il Liviano tra il 1937 e il 1939. Fu infatti grazie a lui, e alla personalità illuminata del rettore Carlo Anti, grande archeologo, che si poté realizzare l'affresco che oggi ammiriamo nell'atrio del Liviano. Anti, assieme a Fiocco, che aveva la

cattedra di storia dell'arte, e a Giò Ponti, coltivava il sogno in cui l'Università di Padova avrebbe potuto diventare una specie di museo dell'arte contemporanea italiana, e in questo contesto gli affreschi, strettamente integrati all'architettura, avrebbero avuto un ruolo importante, una funzione educativa e sociale. La colta e sensibile attenzione di Carlo Anti alle espressioni artistiche non era, come si vede, disgiunta dalle idee del suo tempo.

Il grande affresco eseguito su bozzetti preparati con la collaborazione della scultrice Giuditta Scalini, che era diventata sua moglie, si sviluppa sulla parete maggiore e continua su quella di destra. Il tema rappresentato appare chiaro e facilmente leggibile. Nella parete centrale Campigli presenta una stratificazione di civiltà: in basso sono raffigurati i reperti sotterranei riscoperti dagli archeologi, frammenti architettonici, armi antiche, elementi fittili, vasi, piatti sepolti e ritrovati, documenti di antiche civiltà atti a ricordare ai posteri le opere del passato. Nella zona superiore si spiegano due scene: a sinistra si innalza una colonna verde a narrazione continua (a *rotulus*, come quella traiana), simbolo di un glorioso passato che spinge a studi e approfondimenti; a destra Tito Livio fa lezione a giovani contemporanei, che attenti lo ascoltano. Nella parete di destra, dietro al Tito Livio di Arturo Martini, altri personaggi pongono le fondamenta di nuovi edifici sui resti del passato, dando così continuità e linfa al messaggio degli antichi. Il motivo delle scale che si incrociano³, che ricorre spesso nella sua pittura, riproduce in questo caso quasi specularmente le scale reali che l'amico architetto costruì a chiusura della parete opposta, così che finzione pittorica e realtà architettonica si specchiano da un lato all'altro, facendo cornice al grande affresco centrale. Nella parte alta della

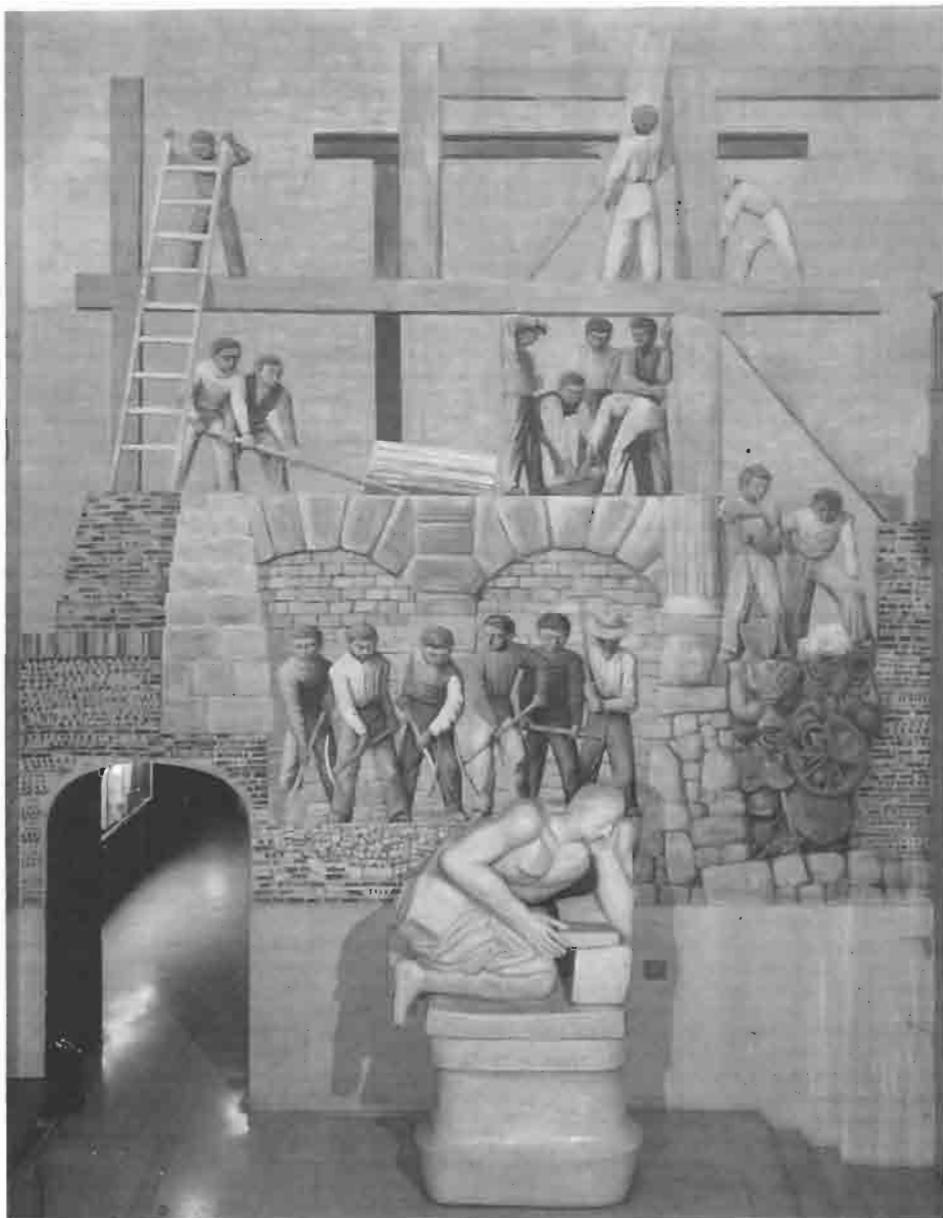
parete principale, sopra la prima rampa della scala, Campigli dipinse quattro ritratti, testimonianza di chi si occupò dell'opera: da sinistra Giuditta in tuta bianca, che tiene in mano il progetto, il rettore Carlo Anti, l'architetto Giò Ponti e infine se stesso con ciotola e pennello.

Nell'insieme il tema didascalico offuscò forse a tratti la libera creatività di Campigli, il quale a proposito di tale opera scrisse che risultò "molto decorativa, ma poco pittorica" e aggiunse: "si vede che mi presi sul serio come pittore civico: prevalse un super-io pedante e severo".

Al di là di questa insoddisfazione, del resto spesso abituale in Campigli, si vede che egli si sforzò di non prevaricare l'ambiente architettonico creato da Ponti: infatti le immagini dipinte non sfondano lo spazio e tanto meno vanno incontro allo spettatore: si arrestano discretamente sul piano del muro, divise in gruppi simmetrici che formano masse compatte e orizzontali. Prevengono le figure, ma esse, vicine formalmente, non comunicano tra di loro, i gesti rimangono sospesi; ciò che li unisce è l'andamento lineare dei loro corpi e la nitidezza dei profili. Figure e cose sono così immobili nella ritualità dell'istante da perdere un'intrinseca vitalità ed acquisire insieme valore di simulacri, di pure immagini.

L'affresco, anche se diviso in tre parti, quasi tre scenari teatrali, conserva una sua unità; la struttura della composizione è geometrica, uno schema rettangolare che include rettangoli minori, triangoli (nelle scale), quadrati; ma lo schematismo di tale organizzazione spaziale si tempera nella zona alta della parete centrale che si fa più leggera, quasi rarefatta, sfumando nel pallido giallo dello sfondo.

La tavolozza è sobria e controllata, il colore arido e tenue, percorso da una patina di antico, si accende talvolta di qualche nota più alta di verde e di rosso. Qua e là particolari molto belli, co-



me i brani di frammenti antichi, vasi, capitelli, statue, armi, che sono nel sottosuolo, luogo per lui pieno di attrattive. Egli amava i musei e le necropoli, ma alle sale dei capolavori preferiva quelle delle curiosità, degli oggetti domestici, quasi per poter entrare in vite già vissute e immedesimarsi in esse. È questo "l'antico" di Campigli, non il grande mito storico di quegli anni, ma qualcosa per cui egli prova nostalgia e insieme curiosità, già conosciuto, e pure misterioso; qualcosa di cui innamorarsi, su cui esercitare l'immaginazione.

Altri felici particolari ci mostrano il pittore, dimentico del tema didascalico, lasciarsi andare a figure e immagini care al suo mondo figurativo. Qui Campigli diviene più lieve, talvolta quasi "metafisico", come nella bianca figura femminile vista di spalle nel gruppo che assiste all'elevazione della colonna o nel gioco dei bambini tra capitelli e rocchi, in cui si avverte come un'attesa, una delicata e sospesa poesia. Ancora qualche elemento tipico della sua iconografia: l'ombrellino, che chiuso o aperto ricorre spesso nei suoi dipinti,

appare come una sigla in una donna del gruppo di sinistra; qualche cappello, forme circolari, quasi delle aureole, tutte immagini che provengono da lontano, dai ricordi della madre, della sua infanzia, quando egli, ragazzo solitario e un po' triste, viveva in un mondo di donne.

Campigli non finisce di stupirci, l'elegante ed equilibrato gioco rappresentativo nasconde, come ha scritto lui stesso, un processo creativo doloroso e incalzante. Quando egli dipingeva al Liviano, la guerra era alle porte, ma nulla traspare dalle sue serene ed assortite figure: forse è questo l'ermetismo di Campigli, pittore solo apparentemente "facile", in realtà sempre diverso da quello che appare, e continuamente alla ricerca di se stesso, attraverso il gioco sapiente della pittura. □

1) "Lavoro a Padova" in *Aria d'Italia*, n. 2, Milano 1940.

2) Giuseppina Dal Canton, *Anti e l'arte contemporanea*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Verona, Padova, Venezia 1990.

3) Sergio Bettini, *Campigli al Liviano*. Padova 1979.

LA PARROCCHIALE DI S. MARIA MADDALENA A GALLIERA VENETA

LUIGI GOLIN

L'antica chiesa di S. Maria Maddalena venne edificata nel tardo medioevo al centro del primo nucleo di Galliera in contrapposizione a CrefanESCO, antico toponimo della contrada Villetta, accentrato sulla chiesetta di S. Giacomo.

Dal punto di vista religioso, Galliera e CrefanESCO dipendevano, fin da epoca remota, dalla Pieve di S. Martino di Lupari, assieme a Tombolo e Abbazia Pisani. Già nel 1297 ambedue le contrade disponevano di luoghi di culto separati. In quell'anno infatti furono citate per non aver pagato le decime¹.

Nel 1368 le due chiese furono unite dal vescovo Pietro III Baoni sotto un solo parroco, Benvenuto da Faenza, e il 21 aprile 1425 staccate dal vescovo Giovanni Benedetti dalla Pieve di S. Martino di Lupari e costituite in parrocchia autonoma con l'obbligo per il parroco di assistere alle funzioni del Sabato Santo, partecipare con i parrocchiani alla Messa solenne dell'11 novembre (S. Martino) e versare alla matrice le decime, consistenti in ducati uno e mezzo e in un paio di galline.

Fin dal 1368 parrocchiale fu la chiesa di CrefanESCO, dedicata a S. Maria Maddalena (si ricordano "busse" tra i due rettori per il primato). Forse il titolo di "parrocchiale" fu spostato alla chiesa di Galliera, allora dedicata a S. Giacomo, con molta probabilità perché più vicina alla proprietà Cappello, verso la fine del '400 o nei primi anni del '500; in quell'occasione furono scambiati anche i patroni delle due chiese: S. Maria Maddalena di Galliera, S. Giacomo di CrefanESCO².

La nuova chiesa fu costruita nei primi anni del '700 sull'area di quella vecchia, edificio di semplice fattura, orientato come S. Giacomo secondo la disposizione liturgica antica, est-ovest, e con il campanile conglobato

Vicende storiche e giuridiche, e trasformazioni architettoniche, di una cappella medievale dell'alto padovano.

all'abside, su disegno dell'architetto veneziano Giorgio Massari.

Le modifiche successive non alterarono profondamente la struttura dell'edificio. Nel primo ampliamento (1875, ad opera dell'ing. Sartori di Cittadella) furono ricavate le navatine a lato dell'altare maggiore, utilizzando le due sacrestie vecchie, costruite le nuove e inoltre un ambiente per la dottrina dietro l'altare maggiore. Nel secondo (1925 ad opera dell'ing. Landini di Padova) le sacrestie furono ridotte alle dimensioni attuali e fu spostata la parete di fondo con la statua della Maddalena, in origine a ridosso dell'altare maggiore, ottenendo un sensibile aumento dello spazio interno dell'edificio con l'ingrandimento dell'abside³.

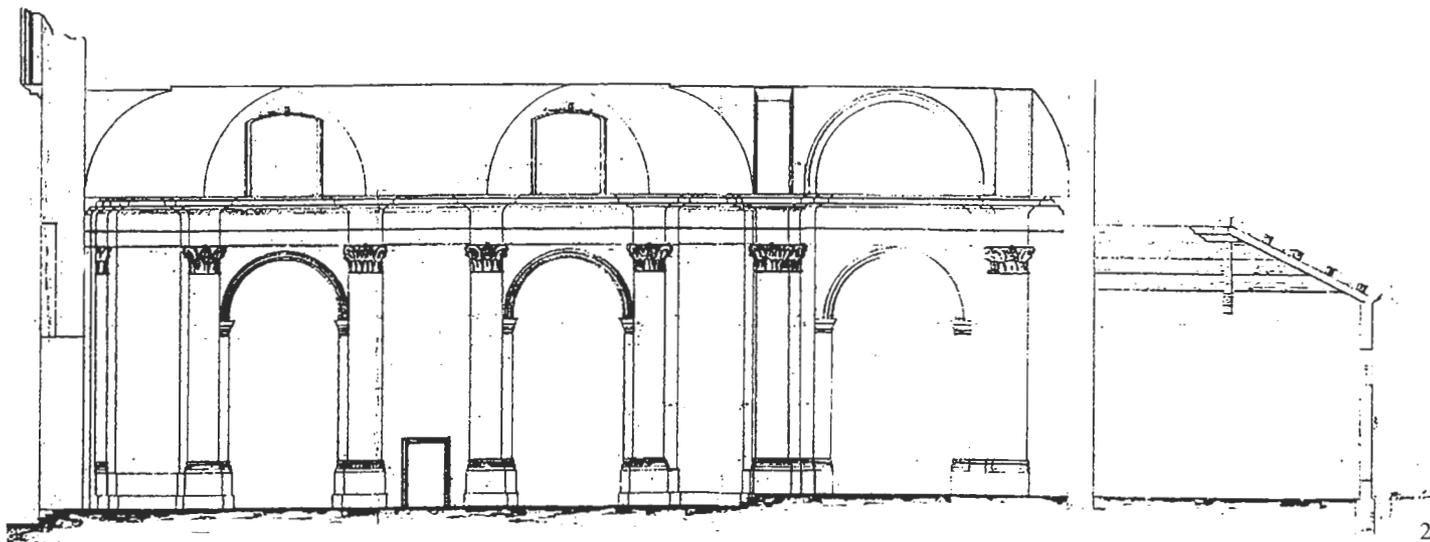
L'esigenza di un luogo di culto nuovo e più ampio è da attribuire allo sviluppo demografico, come ci ha lasciato scritto il parroco don Agostino Biscaro, e all'interessamento della famiglia Cappello, che per la sua realizzazione chiamò valenti artisti.

L'edificio è ora composto da un'ampia navata a base rettangolare e dalla tribuna quadrata dell'altare⁴. Sui lati della navata si aprono, due per fianco, le cappelle, incorniciate da pilastri sporgenti dalle pareti con capitelli corinzi sormontati da architrave e cornice, su cui poggia il soffitto a bauleto. La facciata (nei cui intercolumni laterali trovano posto, in due nicchie, le statue di S. Giovanni Battista, in ossequio alla famiglia Cappello, e S. Giacomo, compatrono) si presenta in ordine classico con quattro paraste, definite da un'ampia zoccolatura e da capitelli corinzi, culminante nell'architrave e nella sovrastante cornice, su cui si imposta il timpano incorniciato da dentelli.

Sull'asse centrale l'ingresso, innalzato dalla gradinata, il cui portale ripete, in dimensioni ridotte, la regolarità

1 Facciata di S. Maria Maddalena.





geometrica del frontone. Sopra l'ingresso c'è una finestra semicircolare e nello spazio interposto una lapide, a ricordo della ricostruzione della chiesa⁵.

All'interno gli affreschi sul soffitto della navata e del presbiterio, e sulle quattro vele d'angolo del presbiterio stesso, della scuola di G.B. Canal, (1804), raffigurano rispettivamente la "penitenza e la glorificazione di S. Maria Maddalena", "il trionfo dell'Eucarestia tra voli di angeli" e i "quattro Evangelisti".

Non si può dimenticare, sopra la cantoria laccata e dorata di destra, la tela di S. Giovanni Battista, opera di Domenico Pellegrini, nativo di Galliera Veneta (1759-1840), in origine pala d'altare dell'Oratorio di S. Giovanni Battista di Villa Cappello, acquistata da Mons. Durigon nel 1929⁶.

Di un altro artista locale Luigi Bizotto nativo di Rossano Veneto sono gli affreschi sulle pareti della navata principale e delle navatine a lato dell'altare maggiore, inaugurate il 17 ottobre 1943.

La parte artisticamente più insigne però è data dai cinque altari marmorei, preziosa ambientazione per le statue in marmo bianco di Carrara, opera di Giuseppe Bernardi detto il Toretto, che poggiano su eleganti basi elaborate con rilievi floreali e teste di angeli.

Le statue rappresentano S. Valentino, collocata il 26 agosto 1753, il Crocifisso tra S. Rocco e S. Domenico, collocata il 17 giugno 1751, S. Antonio, collocata il 9 luglio 1752, S. Maria Maddalena, sullo sfondo dell'altare maggiore, messa in risalto dai fondali pure marmorei, ma screziati e vivacemente policromi, incorniciati da colonne corinzie. Del Bernardi è anche l'altare maggiore con gli angeli a lato del tempietto ostensoriale e il rilievo del palliotto con l'Ultima Cena.

Questo ciclo statuariao rappresenta

il più grande e importante raggruppamento di opere dell'insigne maestro; anzi, l'intera chiesa risplende dell'organismo decorativo di questo insieme, che particolarmente la distingue. Unica ferita: la mancanza della statua della Madonna, pure opera del Bernardi, forse alienata in passato. L'altare che la ospitava conserva ancora la data di collocazione: 17 maggio 1750⁷. □

1) Pietro Sella - Giuseppe Valle, *Rationes Decimarum Italiae nei sec. XIII e XIV: Venetiae-Histria Dalmatia*, Città Del Vaticano, Biblioteca Apostolica, 1941, p.

2) Archivio Curia Vescovile Treviso, Parrocchia di Galliera Veneta. Busta n. 2.

3) Archivio Parrocchiale Galliera Veneta, Cartella "Chiesa Parrocchiale S. Maria Maddalena".

4) Comune di Galliera Veneta, "Individualizzazione degli aggregati di interesse storico e ambientale" (art. 3 L.R. 80.80 e art. 9 L.R. 58.78).

5) Quattro sono le iscrizioni su marmo che compendiano gli avvenimenti dell'edificio e dal vicino campanile: iscrizione nell'intercolumnio mediano della facciata esterna; iscrizione a fianco della facciata lato ovest; iscrizione interna nella parete sopra la porta d'ingresso; iscrizione sotto la predella absidale di S. Maria Maddalena.

6) Domenico Pellegrini, nato a Galliera Veneta il 19 marzo 1759 e morto a Roma nel 1840, si formò all'accademia Veneziana e, dal 1784, a Roma nell'ambiente neoclassico; un soggiorno a Londra e l'esperienza della tradizione inglese diedero stimoli al suo talento di ritrattista, con risultati che oggi la critica apprezza più della sua produzione mitologica o storica.

7) Bordignon-Favero, *Castelfranco Veneto ed il suo territorio nella Storia e nell'arte*, Castelfranco Veneto 1974.

2) Sezione dell'interno della Chiesa, dal progetto ottocentesco.

3) Il crocifisso, in marmo, tra i Santi Rocco e Domenico dello scultore Giuseppe Bernardi.

4) Uno degli angeli dell'altare Maggiore, opera del Bernardi.



L'ISTANTANEITÀ DELLA STORIA NELL'ARTE DI GALEAZZO VIGANÒ

LUCA BALDIN

L'ultima edizione della Biennale di Venezia ha un po' scoperto l'acqua calda, annunciando l'avvento dei 'nomadismi' come fenomeno tipico dell'attuale stagione artistica. È almeno dalla metà del Settecento che gli artisti percorrono le vie d'Europa, mentre dal secondo dopoguerra il viaggio oltre Atlantico è diventata una tappa quasi obbligata. La vera differenza tra questa situazione arcinota e quella contingente consiste semmai nel fatto che l'odierno assomiglia più ad un vagare senza meta, dovuto ad un fenomeno che potremmo definire di perdita del centro. Non esiste più un punto di riferimento che esprima una linea di tendenza: il nostro tempo non conosce più la Parigi dell'Ottocento o la New York del secondo dopoguerra. Ciò perché se da un canto la circolazione rapidissima delle idee (non più diretta, però, ma mediata) ha reso inutile l'esistenza di un polo fisico di attrazione, avvicinandoci alla dimensione socio-culturale del Villaggio Globale, è vero per contro che l'attuale disintegrazione ha accentuato mediamente le solitudini valorizzando i particolarismi, con la conseguenza di rendere la ricerca storico-critica estremamente complessa, quasi si fosse passati da una cultura intensiva ad una estensiva, in cui gli spunti degni d'interesse scaturiscono dai luoghi più inaspettati e sono quasi sempre laterali a quel flusso semplificato che la cultura mass medianica tende ancora semplicisticamente ad avvalorare.

Tra queste lateralità presunte, a mio giudizio, può essere collocata l'arte di Galeazzo Viganò.

La conoscenza e, spero, l'amicizia di quest'uomo singolare la devo a due suoi estimatori di qualità, ideali rappresentanti delle generazioni di studiosi che mi hanno immediatamente preceduto: Sergio Bettini — della cui ope-

Proposta per una lettura iconografica-stilistica.

Le opere riprodotte sono disegni preparatori riguardanti una recente ricerca sul tema di Chioggia (1992).

1 *Studio di conchiglia (seppia).*



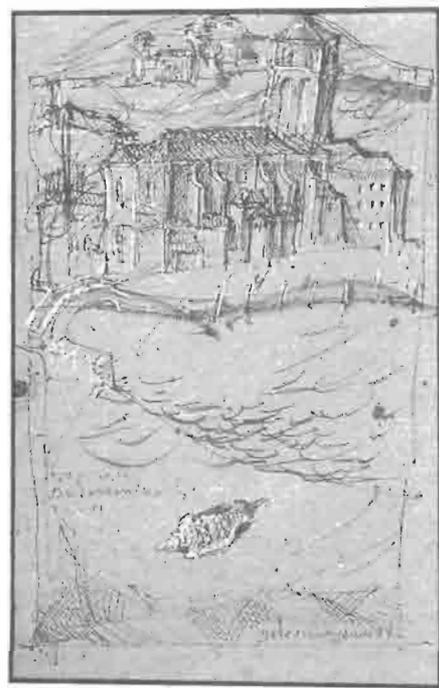
ra da qualche tempo mi occupo — e Lionello Puppi, col quale ho il privilegio di lavorare. Simili riconoscimenti critici sono, per così dire, già una garanzia, eppure solo la personale frequentazione dello studio di questo artista — non assidua, ma scandita da un certo ritmo — ha reso possibile un approccio corretto alla sua opera e, parimenti, il sollevare quegli interrogativi leciti dai quali altrettanto lecito, ma non scontato, è tentar di dare risposta.

Nell'affrontare tale impegno una considerazione va fatta in fase preliminare, cioè che l'operato di Viganò ci porterà spesso a travalicare l'ottica ristretta dell'analisi puntuale, cosa del resto tipica di una certa categoria di opere d'arte, obbligandoci a considerazioni più ampie e solo apparentemente esterne all'oggetto, viceversa funzionali ad una sua seria verifica.

Per iniziare, la prima di queste è che esistono almeno due modi di accostarsi alla contemporaneità, atteggiamenti che in determinate stagioni si è voluto fondere e che indubbiamente per ampi margini tendono a sovrapporsi (Venturi aveva soltanto in parte ragione), ma che evidenziano diversi punti di partenza e senza dubbio differenti priorità: il primo, che convenzionalmente chiameremo del 'critico', ha come peculiarità irrinunciabile il giudizio (spesso insindacabile specchio del gusto); il secondo è quello dello 'storico', che — pur non rinunciando al giudizio — predilige la spiegazione degli eventi che gli si pongono innanzi e dei quali non è co-attore, ma soltanto uno spettatore un po' disincantato: diciamo un testimone. La seconda considerazione — conseguente — è che nella maniacale ricerca del giudizio, oggi, s'è un po' perso il gusto di spiegare gli eventi del presente col metodo ben rodato della storia, riducendo il problema al grado minimo



2 *Studio per palazzo Penzo (seppia).*
3 *Studio per s. Domenico (seppia su carta verde).*



dell'approccio estetico: cioè al mi piace o non mi piace. Si concede, evidentemente, che gli strumenti storiografici non sempre si sono dimostrati all'altezza e che anch'essi non possono che esprimere verità relative, sempre passibili di revisioni (purché non si esageri); è anche impossibile negare che molti storici di chiara e meritata fama non hanno frequentemente dimostrato altrettanto acume nei giudizi sulla contemporaneità. Ma anche ammesso tutto ciò, rimane comunque il fatto che una maggiore considerazione dei problemi di metodo ridurrebbe almeno la portata delle stupidaggini, evitando soprattutto quel fenomeno assolutamente illegittimo che è la pretesa di gestire gli eventi anziché descriverli e spiegarli.

* * *

Detto ciò, appare evidente che il mio tentativo è rivolto ad una spiegazione del fenomeno Viganò, più che ad un giudizio sulla sua opera, che ognuno, successivamente, e spero con qualche strumento in più, sarà in grado di formulare.

Cominciamo quindi dal perché ho ritenuto utile procedere alla chiamata di correo di una rara frequentatrice delle pagine sulla contemporaneità: l'iconografia. Gli studi iconografici conoscono da sempre un meraviglioso fiorire attorno alle opere del passato, ma, con l'esclusione di qualche rara eccezione, come quella dell'indagine canaletiana di André Corboz, raramente, si sono spinti oltre la soglia della metà del XVIII sec., ritenendo la rappresentazione, intesa come complessa presenza di oggetti, non utile ai fini del giudizio sull'arte seguente l'età dei lumi.

Eppure proprio Corboz, con il ridimensionamento del mito di un Canaletto 'scientifico', aveva indicato la strada di un'utilità di procedere in tale direzione: quella cioè di evidenziare gli scarti, gli arbitrii, lì dove un confronto con la realtà era possibile, in quanto indizi non trascurabili del temperamento di un artista. Tutto ciò, ritengo, vale per Viganò: non quindi perché egli sia anacronisticamente fuori posto in questo presente — poiché egli ne fa parte, e questo è un dato storicamente accertato — ma viceversa perché la sua opera indubitabilmente mira ad una rappresentazione (il che non significa affatto che sia realista), e così minuziosamente che il 'che cosa' non è ignorabile.

La storia artistica di Galeazzo Viganò inizia sul finire degli anni Cinquanta, in seno all'esperienza del "Gruppo di Alassio", animato da Carlo Levi e Guido Ceronetti, e in qualche modo a quest'esperienza egli rimane legato fino alla fine degli anni Sessanta. In Italia, dopo le polemiche roventi scaturite dalle "Segnalazioni" e "Postille" togliattiane, lo scontro tra realisti ed astrattisti continuava strisciante ma oramai ad evidente scapito dei cosiddetti figurativi.

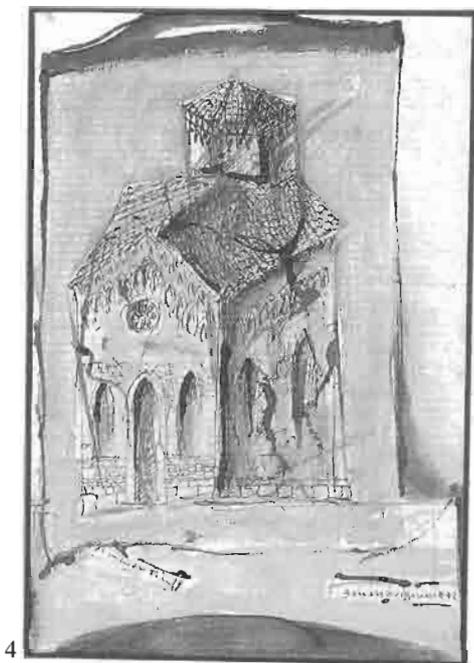
Per motivi che generalmente Viganò tace, si consuma la fuoriuscita dal gruppo alassino, avvenimento che per contro segna l'inizio di un percorso privato, al riparo dal clamore diligente, nella sua Padova, centro di studi raffinatissimi. È qui che comincia la vera storia della sua pittura: sono i primi anni Settanta. A queste date risalgono lavori noti come "Palladio col tempo" e i riconoscimenti critici di Sergio Bettini e Lionello Puppi.

Da quel momento l'operato pittorico certosino di questo artista solitario si risolve in pochi cicli, che lo impegnano in un alacre lavoro, secondo una traiettoria che sembra svolgersi

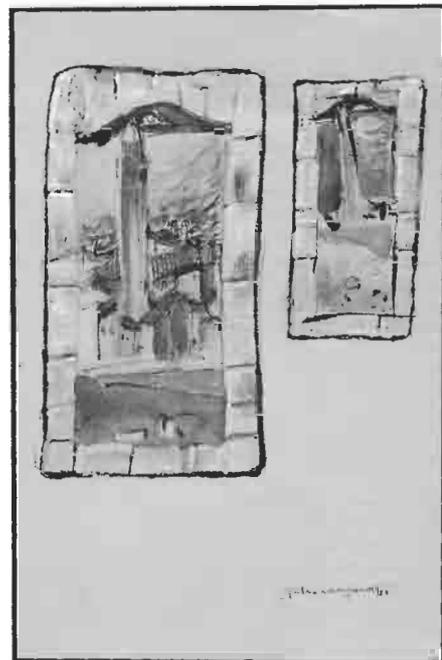
dalle ombre un po' gothicizzanti e quasi tedesche delle "Cinque Carte Padovane" alla luce impossibile delle pietre preziose e del mare, azzurrissimo, degli ultimi cicli dedicati alla Dominante e ai suoi confini orientali. Il soggetto, tra buio e luce, a ben guardare è tuttavia sempre uno: una sorta di evocazione di una "Grande Venezia" e della sua storia millenaria colta metaforicamente sotto il profilo di una monumentalità decomposta, vista cioè con l'occhio intrigante del Metafisico: un'evocazione da tavolino a tre zampe.

Quella che si manifesta nelle tavole di Viganò è insomma una 'realtà altra', non topografica, assolutamente distante da qualsiasi intenzione realista e di cui una possibile origine — semantica, non stilistica — è rintracciabile forse nei capricci lagunari di Francesco Guardi, nei suoi campanili sghembi, nelle sue deformazioni visionarie. Tra tutti i miti che hanno ammantato Venezia nell'ora del suo declino (lucidamente evocati da Eduard Huttering nel recentissimo catalogo guardiano) Viganò sembra prediligere quello della necropoli, *locus melancholicus*.

Questo crogiuolo mitico, in cui è la storia a perdersi nei meandri dell'irrazionale, viene poi squadernato sulle tavole preparate all'antica, secondo le leggi di un paratatticismo ad un tempo formale e cronologico del tutto singolare. Il suo è un sovvertimento continuo del comunemente accettato sul doppio campo dello spazio e del tempo: gli oggetti poggiano su piani sghembi, le moli monumentali si riducono a paramenti naïf, a scenografie falsamente ingenuie; l'imprecisione topografica contrasta poi violentemente



4 Studio per s. Martino (seppia e tempera).
5 Studio per il vecchio Duomo (seppia su carta verde).



4

con la precisione maniacale che impegna Viganò per mesi attorno ad un'opera, all'interno di uno studio senza luce, dal quale esce miracolosamente l'oro e ci si attenderebbe di trovare la pietra filosofale.

In verità non siamo al cospetto di un'invenzione radicale, almeno fintanto si consideri l'opera per singoli elementi iconografici: c'è viceversa una singolarissima ricostruzione storica, per quanto licenziosa. Ma poiché la realtà non è fatta di assolutezze, ma di fitte relazioni, è nell'alterare la sequenza logica di tali presenze che egli ama spiazzare l'osservatore, andando a definire un paesaggio impossibile, entro il quale reagiscono impazziti frammenti cronologicamente distanti secoli.

In una delle molteplici Piazze San Marco, una pavimentazione in *opus spicatum* laterizio e il campanile privo di guglia, come appare nella pianta prospettica di Jacopo de' Barbari (1500), può coesistere con un disegno dell'attuale pavimentazione in trachite e intarsio marmoreo che risale al 1723; ma non è finta, perché a ben vedere al centro di codesta piazza scorre il rio Batario, come e dove si trovava prima dell'ampiamiento del sito marciano voluto dal Doge Ziani attorno al 1172. Sullo sfondo, svolto sul piano di una voluta ignoranza prospettica (ma Panofsky insegna che la prospettiva non è che una delle possibili convenzioni della raffigurazione), si scorgono altre incongruenze, tra le quali il Fondaco dei Turchi così come ci appare oggi, dopo l'ottocentesco e sciagurato restauro 'interpretativo'.

Questo per dire che tutto coesiste in Viganò, persino un'inquietante previsione, come quando palazzi venezia-

ni tra i più noti ci appaiono isolati in mezzo al mare, relitti tra i flutti, mentre la risacca consegna alla spiaggia i segni superstiti di una grandezza.

Non vorrei apparire definitivo in giudizi sempre aperti a revisioni, ma il maestro autentico di Galeazzo Viganò è da ricercare un po' più in là di Alassio, in un'area limitata che va da De Chirico a Savinio. Tutto infatti lascia supporre che sia stato un tale *humus* ad interagire singolarmente con la scoperta di una venezianità riletta in chiave mitica.

Le incongruità dello spazio dechirichiano, con luci impossibili e atmosfere sospese prive di tempo, in Viganò si esaltano in mescolanze di lucidissima follia che sfociano comunque in una compresenza che è assenza di tempo, è partecipazione sincronica alla storia.

Quanto possano aver influito su questo maestro le conoscenze accademiche dell'ambiente patavino è difficile a dirsi, ma certo solo l'affinità elettiva può aver avvicinato uomini così diversi come Sergio Bettini e Galeazzo Viganò: un comune sentimento anticlassico — tremendamente contemporaneo — che ha fatto parlare il grande storico del tardo antico di "un'accorata previsione di disfacimento di tutto quanto è monumentale" nell'opera dell'amico pittore. Dove per disfacimento non intendeva rovinismo di stampo romantico: non v'è nulla di wagnerianamente eroico nelle opere di Viganò, semmai un'accorata *pietas*, che risplende nell'oro degli ultimi lavori, mentre, d'altro canto, egli non è mai dimentico del vivere una delle età più ostili alla monumentalità da che uomo abbia messo pietra su pietra.

Ma la passione straordinaria per l'erudizione e la vicinanza ad un ambiente d'un sapere raffinato certo un peso possono e devono averlo avuto nella maturazione delle scelte artistiche di

questo pittore: il gusto per la citazione dotta e il piacere di inserire elementi riconoscibili a pochi sembra legittimare parallelismi con esperienze socio-culturali quali quelle dei circoli élitari tardo quattrocenteschi, ma il piacere ludico, da figlio scapestrato, di cacciare le mani tra le carte faticosamente ordinate per tornare al caos primigenio, del quale a sua volta egli stesso è vittima, ci riporta ad una stringente contemporaneità. Ecco, le crepe aperte sui muri di una storia tutta presente possono ben essere quelle dello scetticismo dell'uomo moderno, che fatica a ritrovare il senso etico del lavoro di un *pictor optimus*, che su una mano tiene un prezioso pennello intriso di colle e lapislazzuli e nell'altra il manuale del Cennini: quasi ad affermare che non il mestiere d'artista — quello sì, è cambiato — ma quello del pittore è l'esempio vivente di una storia che si ripete sempre uguale a sé stessa.

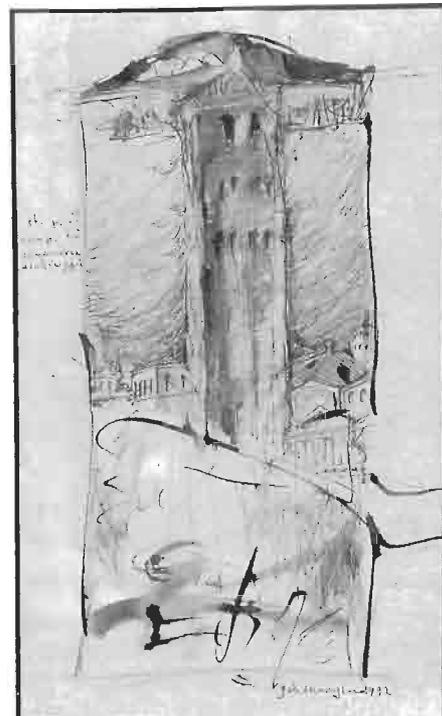
* * *

Un cenno a parte lo meritano i disegni, per quanto su questo tema abbia già avuto modo di soffermarmi in altra occasione.

Il mestiere del pittore è il mestiere di vivere: è l'occhio che fruga la realtà quotidiana alla ricerca di immagini significative, emblematiche, tali da significare oltre l'apparenza, oltre l'immediatezza fugace. Va da sé che il lavoro lentissimo che inchioda Viganò nel suo studio attorno all'eterno problema del primo e dell'ultimo segno sulla tavola preparata non è sufficiente a risolvere la sua esistenza d'artista e di uomo, che, concentrata sul singolo lavoro troppo a lungo, si ridurrebbe a monomania. Penna, bistro e carta subentrano a colmare i vuoti.

6 *Due studi per il Duomo (seppia, tempera, oro).*

7 *Studio per il campanile di s. Andrea (seppia e tempera).*



È un lavoro costante e ricchissimo, attraverso il quale egli blocca la visione, la manipola, la verifica e infine la trasfigura in idea. Miniera ricchissima di spunti, imprescindibile ai fini di una conoscenza dell'arte del pittore padovano, l'opera su carta, come più correttamente andrebbe chiamata, è il luogo del processo artistico, l'ambito dell'esperimento, del pentimento.

Unificati dalla tecnica, questi fogli ci appaiono tra loro diversissimi e antichi, incrinando anch'essi le certezze spazio-temporali che ci accompagnano con pigrizia e frutto forse di uno scientismo mal inteso. Nel marasma che è dell'esistenza, e di cui questi fogli sono la più concreta traccia, è possibile trovare *silhouette* evanescenti, barlumi di idea o estreme scarnificazioni, così come opere prossime per complessità e pienezza alle tavole. Qui, più che altrove, è verificabile il mestiere del pittore, ciò che fa del suo lavoro la sua vita, ciò infine che è in grado di abbattere, finalmente, il mito romantico del genio.

* * *

Quanto è distante tutto ciò dalla nostra sensibilità? Quanto è legittimo ed attuale in questi anni segnati dalle mille sfumature di un Concettuale sempre identico, che da Duchamp in poi ci assedia e ci vuol convincere che il moderno — se di moderno è ancor lecito parlare — passa di necessità attraverso una sostanziale iconoclastia? E ancora, è accessibile oppure ostica l'arte di Viganò per un pubblico assuefatto e disattento?

Non credo ci siano risposte semplici da offrire a queste domande, ma da quanto detto mi sembra, in conclusio-

ne, che la sua opera si offra in realtà a diversi livelli di lettura: l'iconologia un po' ermetica, tesa ad attualizzare la storia ne farebbe un'arte per iniziati; ma per altro verso la bellezza evidente, istintiva, di queste opere è tale da coinvolgere anche il torvo turista in braghette corte e Coca Cola che si aggira annoiato per le sale degli Uffizi, dove certo non coglie il messaggio neoplatonico interno alle opere botticelliane, ma di sicuro s'incanta per il loro splendore.

Se appunto si può fare a queste opere d'arte sul piano di una sensibilità corrente, è proprio circa quella scoperta letterarietà che manifestano senza rossori. Ma il puro visibilismo è invenzione critica recente e mai completamente digerita; del resto fortemente letteraria, perché intrinsecamente metaforica, fu — solo per rimanere alle manifestazioni di questo secolo — la grande stagione del Surrealismo, cui nessuno credo possa negare la patente di artisticità; guardandoci peraltro bene dal voler ascrivere pienamente a quella schiera il nostro, da cui si differenzia per l'equilibrio intrinseco delle sue opere — come ricordava Bettini già nel 1977 —; a meno che non si voglia fare della Metafisica il preludio a quella stagione.

Una chiave lecita resta invece quel porsi fuori dal tempo, che permette a Galeazzo Viganò di dipingere alla soglia del secondo millennio una pala con tanto di Santi nell'Abbazia di Praglia, senza avvertire un senso di vertigine, senza sentirsi anacronistico. Lui, contemporaneo dei mosaicisti bizantini, di Dürer e di Grünewald, dei Vivarini e di De Chirico, disegnatore in penna d'oca e bistro, battiolo e navigatore levantino. □

GIROLAMO POLCASTRO STORICO ED ENCICLOPEDISTA

BARBARA STEVANIN

L'ampio dibattito sull'Illuminismo veneto ha evidenziato un movimento culturale e politico arricchito da una vasta gamma di sfumature, di posizioni individuali, di personalità di spicco che hanno contribuito a renderlo vario e fluido nelle sue diverse sfaccettature.

L'Illuminismo, infatti, si configura come un momento di passaggio, di transizione verso una fase più articolata in cui l'aristocrazia affianca l'adesione alle idee d'oltralpe ad incontri che lentamente si trasformano in logge massoniche¹, ampliando e scambiando le idee proprio in quei salotti, in quei caffè e teatri simbolo della nuova vitalità²: così il Teatro Nuovo, il Teatro Obizzi, il caffè Pedrocchi, il salotto della contessa Papafava sono solo alcuni dei più noti luoghi d'incontro e di scambio.

In questo modo la nobiltà è stimolata alla discussione, al confronto spesso dialettico e ad un'osservazione attenta del presente che in alcuni esponenti diviene esigenza di rinnovamento pacata dapprima, più evidente poi, spesso accettando, seppur solo in via teorica, gli elementi innovatori³.

In questo clima agisce il conte Girolamo Polcastro (1763-1839); la sua biografia propone un percorso denso di avvenimenti politici ai quali prende parte, senza trascurare lo studio.

Quest'ultimo diventa la costante più tipica di questo pensatore, che tuttavia concepisce l'analisi non finalizzata a sé stessa, ma rivolta all'azione.

Nonostante la ricchezza di informazioni sulla biografia del Polcastro offerteci dalle sue *Memorie per servire alla vita civile e letteraria di un padovano*, stese tra il 1833 e il 1837⁴, e la possibilità di ricostruire il suo itinerario intellettuale grazie alle *Memorie di letteratura e grammatica, istoria e mitologia*, iniziate nel 1786 e concluse so-

Un'indagine sul pensiero dell'illustre padovano, tratto dai suoi manoscritti conservati nel nostro Museo.

Il conte Girolamo Polcastro.



lo poco prima della morte⁵, un inquadramento puntuale del suo ruolo, un bilancio preciso del suo pensiero, rimangono problematici.

Nell'approdare all'attuazione pratica di quelle idee, di quei fermenti che tanta parte hanno avuto nelle sue riflessioni, sembra aver svolto un ruolo determinante la suocera, la contessa Arpalice Papafava, la cui figlia Caterina era andata in moglie al Polcastro nel 1795⁶. In questo salotto egli entra in contatto con i nuovi principi ed è proprio qui, tra i novatori padovani⁷, che ha la possibilità di rielaborare le sue posizioni, preparandosi all'imminente arrivo delle truppe napoleoniche.

Il successivo alternarsi di dominazioni straniere che hanno indebolito economicamente e politicamente quella che un tempo costituiva la florida terraferma veneziana, vede il Polcastro lontano dalla scena politica e immerso negli studi quando il dominio è in mani austriache; attivo, invece, quando il potere è in mano dei Francesi⁸.

Mentre matura una critica aperta verso la vessatoria e umiliante gestione politica dei Francesi, si polarizza verso la mitizzazione della figura di Napoleone, che raggiunge il culmine quando il generale è ospite nel suo palazzo nel 1797⁹. Così, nonostante denunce aspramente gli spogli e le rubeorie a cui è incessantemente sottoposto il territorio padovano, egli finisce per lasciarsi inglobare nel regime napoleonico.

La carriera politica del Polcastro costituisce una connotazione molto rilevante della sua personalità: dopo essere stato Presidente della Municipalità padovana, nel 1806 diviene Prefetto del Dipartimento del Brenta; successivamente riceve la carica di Cavaliere della Corona di Ferro e, dopo aver fatto parte del Consiglio degli

Il palazzo Polcastro in via Santa Sofia. È proprietà comunale ed ha bisogno di notevoli restauri... quando si deciderà sulla sua destinazione.



Uditori, nel 1809 entra a far parte del Senato del Regno Italico, trasferendosi, perciò, a Milano e rimanendovi fino alla caduta del regime napoleonico.

Nel generale francese probabilmente il Polcastro vede il mezzo per realizzare le esigenze del ceto cui appartiene: quelle riforme a cui aveva indirizzato buona parte dei suoi studi. Queste sue posizioni si ritrovano in un'aspra polemica con lo storico Botta: "Per essere giusto ed imparziale dovea il signor Botta fare menzione delle cose operate in Italia da Bonaparte in favore delle arti, degli artisti, de' letterati favoriti o promossi; dir cosa facesse per procurar un regime più regolare di quello che avea trovato"¹⁰.

Il Polcastro sembra, quindi, consapevole dell'importanza della ventata napoleonica in Italia, in quanto portatrice di un germe di unità nazionale che è stato accolto nelle menti più preparate a riceverlo, germe che gli farà esclamare dopo tanti anni: "Perché non dire, in nome del cielo, che gli Italiani si sono lasciati impunemente depauperare, sconvolgere, ingaggiare nelle armate straniere a vergogna loro e ad esempio di quelli che verranno dopo di noi?"¹¹.

Da posizioni tipicamente aristocratiche, si sposta verso atteggiamenti più patriottici, volti a sottolineare l'urgenza che l'Italia ritrovi la propria dignità, ma soprattutto l'identità perduta da lungo tempo. Nelle *Memorie di letteratura e grammatica, istoria e mitologia*, va alla ricerca proprio di quell'identità nazionale perduta, delle origini storiche, politiche ed economiche dell'Italia: è un percorso a ritroso, scaturito dalla meditazione sul presente, ma proprio per questo ancor più vitale. Alla fine di un itinerario di più di trent'anni di studi e di riflessioni, steso in ben otto volumi, Polcastro sembra veramente voler elaborare un

abbozzo di storia d'Italia, progetto che tuttavia si vedrà realizzato solo in Botta¹².

Il testo manoscritto, considerato nella sua struttura di grande contenitore, rimanda al vasto terreno dell'enciclopedismo, echeggiando proprio i maggiori indirizzi e le principali tematiche del famoso modello francese.

All'interno di questi studi il Polcastro, sotto forma di articoli, delinea, infatti, una serie di percorsi dall'ampiezza formativa e dagli orizzonti davvero molto vasti. Egli approda ad un concetto di storia come concatenazione tra politica ed economia, tentando uno studio d'insieme il più globale possibile, finalizzandolo all'urgente necessità di riforma sia legislativa che economica del territorio padovano.

Più precisamente, il ripercorrere i secoli passati si trasforma in indagine sulle vessazioni sopportate dall'Italia, continuamente sottoposta ad umilianti dominazioni straniere. Per questo egli si sofferma molto sulle opere di Pietro Verri, in sintonia con il quale osserva: "Nelle nazioni illuminate gli uomini vanno direttamente e obliquamente vanno le leggi; ma quanto minori sono i lumi di un popolo, tanto più vanno direttamente le leggi e obliquamente gli uomini"¹³. Rivendica così alla ragione il ruolo guida di una nazione, fornendole strumenti adeguati per lo sviluppo e l'arricchimento.

È necessario puntualizzare che mentre Verri delimita la sua indagine all'area lombarda, Polcastro la sposta anche a quella napoletana, meditando sulla *Istoria civile del Regno di Napoli* di Pietro Giannone. Lo studioso padovano analizza così l'aspetto legislativo in uno scambio tra storia e giurisprudenza in cui la legge si pone "come problema storico, come documento di un tempo"¹⁴.

Ma nel Polcastro l'interesse per la le-

gislazione affianca quello per la nascita del potere della Chiesa, attraverso una meticolosa analisi dei fatti storici.

Il Polcastro nei passi riportati dall'*Istoria civile del Regno di Napoli* dimostra una ricerca puntuale delle cause, dei mutamenti e dei loro effetti, dedicando ampio spazio anche alla presenza dei Longobardi in Italia come esponenti di una realtà nazionale cui Giannone¹⁵, e probabilmente anche Polcastro, guardano con interesse: la storia, in definitiva, viene ad assumere una funzione pedagogica di valore insostituibile.

Inoltre Polcastro intesse la fitta trama di stimoli provenienti da tale testo con la *Storia del declino e della decadenza dell'impero romano* del Gibbon¹⁶, mettendo a fuoco i due cardini su cui l'opera dell'autore inglese è impostata: i barbari e le crociate.

In tal modo il Polcastro dà risalto alla debolezza intrinseca dell'impero romano, alla sua impotenza storica, al perenne vuoto di potere che lo ha caratterizzato, non esaltando certo i barbari, ma spostando l'angolo di visuale.

È indubbio che lo studioso padovano si pone nei confronti dei due testi considerati con la stessa ottica: ricercare l'origine della superstizione, delle dominazioni, del potere temporale della chiesa, le motivazioni della decadenza romana, evidenziandone tutti i nessi causalistici, condividendo le posizioni di Giannone, accettando la rilettura che Gibbon offre del Medio Evo barbarico, allacciandosi anzi al ben noto tentativo proposto da Gian Battista Verci e dalla sua *Storia degli Ercelini*, nell'edizione del 1779.

L'indagine retrospettiva del Polcastro diventa eloquente poiché costruita con un metodo storiograficamente improntato alla chiarezza e dialetticamente basato su un efficace confronto fra i testi. Certo, il suo approfondimento ed ampliamento sui testi di

Verri, di Denina, di Giannone, di Filangieri, di Verci, di Gibbon e di molti altri pensatori paiono limitati dalla sua "venezianità", ma la struttura e l'impostazione che ha saputo dare ai propri studi rimane senz'altro testimonianza di uno spirito enciclopedico votato alla puntuale analisi e ad un interesse vivo in qualsiasi ambito disciplinare.

Il punto centrale dei suoi studi rimane sempre la storia, con la valenza e l'importanza di "facoltà", di forza che si può comprendere pienamente nel suo esercizio e nella sua esplicazione¹⁷. Per Polcastro il presente viene motivato proprio dal passato, in un continuo inneggiare a chi scrive storia, celebrandone i testi e offrendo il modello ideale dello storico in colui che, scevro da legami ecclesiastici e da servilismo politico, analizza fatti ed eventi sotto molteplici aspetti, tenendo presente che ad ogni causa storica corrisponde sempre un effetto storico le cui conseguenze si riversano all'interno dello stato. È difficile poter scorgere un Polcastro democratico in senso lato, ma sicuramente la sua costante preoccupazione di razionalizzare per meglio far funzionare non deve essere trascurata.

Per poter realizzare questo suo intento, affianca il suo interesse per la storia ad un approfondimento puntuale delle problematiche economiche, analisi che svolge nella raccolta *Scrittori classici di economia politica* uscita nel 1804 e curata da Pietro Custodi. Con il *Ragionamento sulle manifatture* e le *Lezioni di economia politica* del Genovesi, il Polcastro ripercorre la nascita della proprietà, accenna al ruolo svolto dalle manifatture nell'economia di un paese; con gli *Elementi di commercio* di Cesare Beccaria e il trattato *Della moneta* di Gian Rinaldo Carli analizza l'evoluzione dei si-

stemi monetari e i problemi legati all'inflazione e al conio; con *Il commercio de' Romani* del Mengotti, riflette sulle conseguenze di un commercio esasperato. Infine, con il *Calcolo sul valore delle opinioni* del veneziano Ortes, il Polcastro sembra approdare ad un'interpretazione metastorica dell'economia, dove "l'opinione" diventa l'elemento dialettico della società e della storia stessa¹⁸.

Nella sua radicale analisi, Ortes si fa portatore di un'esigenza di rinnovamento che, pur nel suo pessimismo per il futuro, non è passata inosservata al Polcastro, ai cui occhi storia ed economia si sono fuse in un unico nesso, rivelando prepotentemente la loro interdipendenza.

Questo itinerario proposto dalle *Memorie di letteratura e grammatica, istoria e mitologia* si apre nel suo percorso, dilatando il proprio ambito d'indagine, diluendone ancora una volta i confini. Lo storico, infatti, secondo Polcastro non può non interrogarsi sulle origini delle civiltà, spaziando nella mitologia e scoprendone le verità sottese al mito. L'analisi dei testi di Vico, di Banier, di De Gebelin, di Barthélemy, ci rivela un Polcastro indagatore anche delle civiltà antiche, ridando unità alla sua visione e chiarendo l'interdipendenza tra le varie discipline proprio approdando all'elaborazione della voce "etnografia".

Proprio in questa voce le sue indagini a carattere più strettamente mitologico ritrovano contatto, completandosi con i suoi studi a carattere storiografico, e rivelando il bisogno di globalità che caratterizza questo studioso, sensibile alle suggestioni provenienti dalle varie discipline, sulle tracce di un percorso che si rivela in sintonia con il movimento enciclopedico. □

1) F. Trentaforte, *Giurisdizionalismo, illuminismo e massoneria nel tramonto della Repubblica veneta*, Deputazione ed., Venezia 1984, p. 71.

2) G. da Pozzo, *Tra cultura e avventure: dall'Algarotti al Da Ponte*, in G. Arnaldi-M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, V, I, *Dalla Controriforma alla caduta della Repubblica*, ed. Neri Pozza, Vicenza 1985, p. 526.

3) M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, ed. Sansoni, Firenze 1956, p. 255.

4) G. Polcastro, *Memorie per servire alla vita civile e letteraria d'un padovano. 1833-37*, Biblioteca del Museo Civico di Padova, ms BP 1016XIII.

5) G. Polcastro, *Memorie di letteratura e grammatica, istoria e mitologia*, Biblioteca del Museo Civico di Padova, ms CM512.

6) Polcastro, *Memorie per servire alla vita civile e letteraria d'un padovano*, p. 12.

7) R. Lazzarini, *La nascita del partito democratico a Padova*, ed. Ferrari, Venezia 1920, p. 5.

8) A. Ongaro, *La Municipalità a Padova nel 1797*, Drucker ed., Venezia 1920, p. 26.

9) G. Polcastro, *Memorie per servire alla vita civile e letteraria d'un padovano*, pp. 20-21.

10) *Ibid.*, p. 106-107.

11) *Ibid.*, p. 105.

12) C. Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, Italia, Torino 1824.

13) P. Verri, *Meditazioni di economia politica*, in Custodi, *Scrittori classici...*, XV, p. 226.

14) G. Ricuperati, *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, ed. Ricciardi, Milano-Napoli 1970, p. 224.

15) Ricuperati, *L'esperienza civile...*, p. 178.

16) E. Gibbon, *The history and the fall of the roman empire*, Cadell, London 1788-89.

17) F. Diaz, *Per una storia illuministica*, ed. Guida, Napoli 1973, p. 25.

18) F. Venturi, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, I, Einaudi, Torino 1969, p. 407.

LA VILLA GALLO GAUDIO A TORRE

ANDREA ULANDI

Vi è ragione di ritenere che il tratto del fiume Brenta a nord della città di Padova si poteva considerare, almeno nel secolo dei lumi, per il carattere architettonico dei luoghi, il seguito della nota Riviera, tuttavia non ugualmente documentato, salvo alcuni casi particolari, nelle interessanti illustrazioni del Coronelli, del Volkamer e del Costa¹.

Infatti in tale ambito, storicamente denominato la *Brenta Vecchia*, numerosi erano gli insediamenti di villa sorti soprattutto per quel fenomeno di *venezianizzazione* dell'entroterra, oggi in gran parte scomparsi o notevolmente modificati nell'impianto originario².

Un caso emblematico, che si vuole trattare in questa nota, si identifica nel complesso monumentale realizzato tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, dalla famiglia veneziana Gallo, sulla riva destra del Brenta nella località di Torre³, non lontano dalle porte di Padova.

I fratelli Gallo, Felice, Bortolo e Giovan Battista, che occupavano importanti cariche amministrative della città lagunare, "aggravati alla Veneta Nobiltà" nel 1694⁴, costituirono le proprietà fondiarie in *Villa di Torre* nella seconda metà del Seicento, e precisamente nel 1667 con l'acquisizione di una "casa da patrone" ubicata in prossimità del fiume; casa dominicale in precedenza appartenuta alla famiglia Vizzarda e, prima ancora, ai Grimani⁵.

L'edificio, graficamente documentato in una perizia di stima del 1666, risultava essere di modeste dimensioni — circa m. 20 × 8 in pianta, dallo schema pentapartito e sala centrale con asse nord-sud, secondo la tipica impostazione veneta — e circondato da una mura perimetrale che concludeva il lotto adiacente alla riva del fiume.

Ricostruzione filologica di un importante complesso monumentale che esisteva sulle rive della Brenta, alla periferia settentrionale di Padova.

Tra il 1675 e il 1677 i fratelli Gallo "refabbricarono la sua casa piccola dominicale più alta e più larga con grossa spesa", e realizzarono, ad est di questa, una barchessa di nuova costruzione, poiché l'edificio preesistente "non gaveva alcun comodo di usi necessarij di villa".

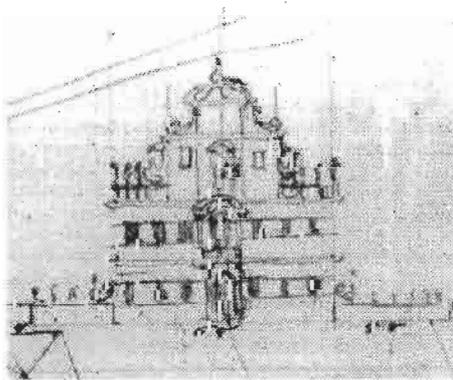
Tuttavia il vicino corso d'acqua era soggetto a frequenti piene e non esistevano ancora le notevoli opere di regimazione idraulica — argini e drizzagni — realizzate in questo tratto nei secoli XVIII e XIX; cosicché, nel 1679, una *brentana*, che demolì una rosta per mulino ubicata all'altezza del palazzo, deteriorò la nuova barchessa e i proprietari, per difendersi dalle continue inondazioni, rialzarono, con opera di riporto, il terreno del fondo e riedificarono due nuove barchesse in "sito più alto e più sicuro una in faccia l'altra col cortil in mezzo ove ha la sua facciata il palazzo".

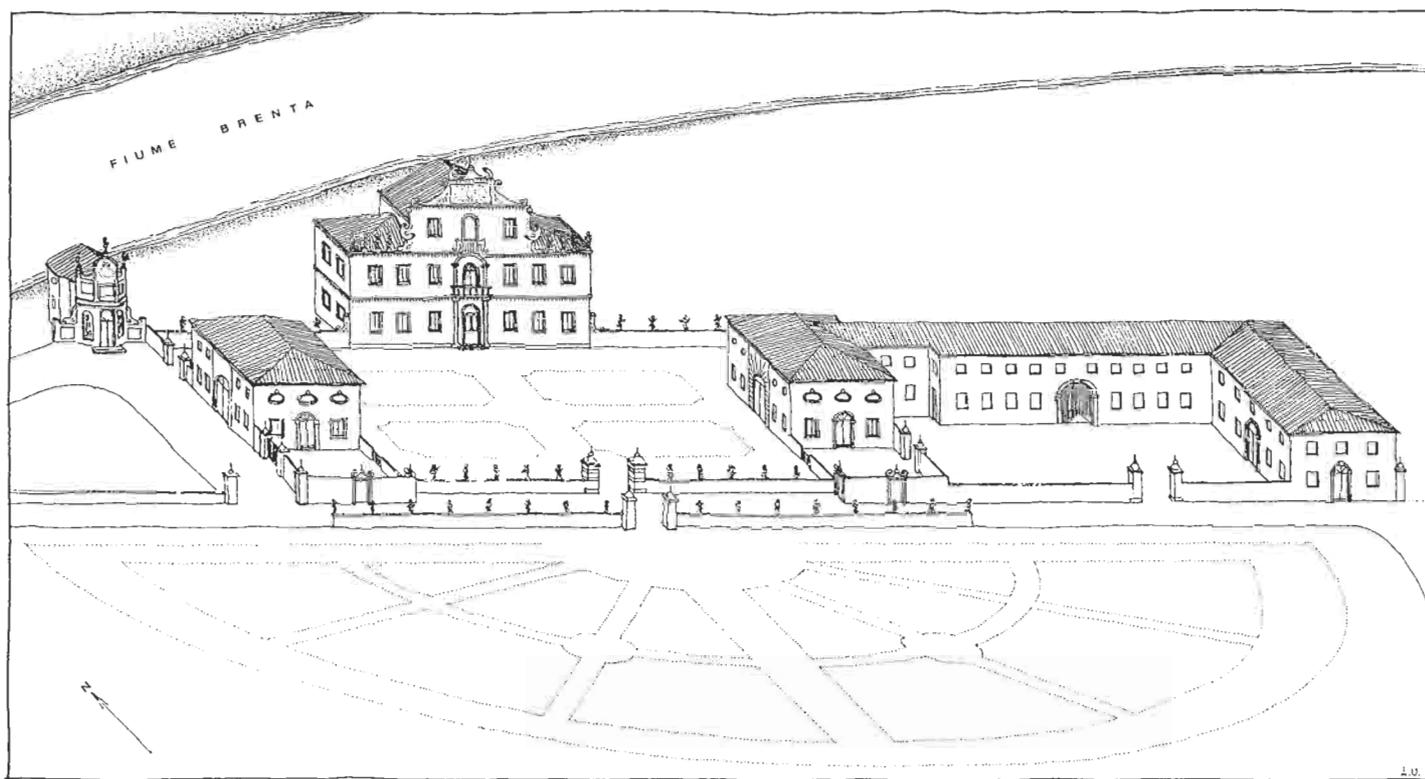
Dai documenti d'archivio emergono dati tecnici interessanti in relazione alle opere di consolidamento realizzate lungo la riva presso la fabbrica principale in particolare, sulle fondazioni della costruenda *chiesiola*, realizzate con pali di rovere e blocchi di trachite ovvero di "pietre di masegna caricate con il Burchio a Moncellese" (Monselice), ad ulteriore conferma dell'importante funzione di via di trasporto che la *Brenta Vecchia* assolveva con il traffico delle barche che risalivano la corrente trainate dai cavalli⁶.

Intorno al 1683, con l'intervento di maestranze veneziane, veniva realizzata la cappellina ubicata ad ovest del palazzo ai margini del fiume e delimitata la corte principale con un nuovo muro di cinta, così come i broli delle due barchesse.

Agli inizi del Settecento il complesso comprendeva le fabbriche rustiche realizzate in adiacenza alla barchessa verso est e caratterizzate da un corpo

¹ P. Brandolese, particolare della facciata di villa Gallo, 1756 (Archivio di Stato di Padova).





edilizio ad "L", a destinazione di stalle, depositi e abitazione per la servitù; probabilmente già esisteva anche il grande giardino all'italiana dalla configurazione planimetrica a semicerchio, di circa 15.000 mq di superficie e prospiciente il complesso a sud, documentato in alcune mappe della seconda metà del XVIII secolo e riconoscibile, nelle sue delimitazioni, nelle tavole dei catasti storici⁷.

La consistenza di tutto il complesso è documentata in una perizia di stima, con disegno allegato, redatta nel 1756 dal pubblico perito Pietro Brandolese⁸ e commissionata dagli eredi Gallo per la vendita della proprietà, che verrà successivamente rilevata dalla famiglia veneziana Gaudio.

Il disegno riporta una veduta in schizzo delle fabbriche descritte precedentemente, ovvero: la casa padronale a due livelli con abbaino, in pianta di circa m. 25 x 12 simmetrica, con la sala interna fatta a *crozola* ovvero a forma di T⁹, affiancata dalle due barchesse a formare un cortile circoscritto; il corpo dei rusticali; il sistema delle mura di recinzione, a dividere le zone di servizio da quelle nobiliari; e la cappellina a pianta centrale, attribuita alla scuola del Longhena¹⁰, che in facciata, così come il palazzo e le mura principali, presenta una ricca decorazione scultorea.

La complessa questione della regolazione della Brenta, che intorno alla metà del Settecento si andava dibattendo, determinava, con gli interven-

ti di regimazione idraulica, sostanziali modifiche negli ambiti rivieraschi e quindi nella zona in cui sorgeva la proprietà dei Gaudio; nel 1769 venne attuato dal collegio dei Savi Esecutori alle Acque, organismo del Magistrato alle Acque della Serenissima, un progetto di sistemazione fluviale che, in seguito alle disastrose rotte del 1765, prevedeva la costruzione di una nuova arginatura lungo la *Brenta Vecchia*¹¹.

Per la realizzazione di questa opera di difesa si rendeva necessaria la demolizione di numerose fabbriche ubicate lungo il fiume, tra le quali la cappellina annessa alla villa, che però, a differenza di altre emergenze architettoniche che andarono perdute, venne smantellata e ricostruita con gli stessi materiali in un nuovo sito della proprietà Gaudio e riconsacrata nel 1772¹².

Da un confronto della documentazione archivistica rinvenuta, è possibile autenticare il manufatto rifabbricato come la cappellina originaria posta ai margini del fiume.

I corpi padronali principali dei complessi di villa ubicati lungo i fiumi generalmente, dovevano essere visibili ed accessibili dalla via di comunicazione più importante (la via d'acqua); l'oratorio Gaudio fu ricostruito in adiacenza agli annessi rustici verso est, quindi in una zona di servizio, ma, non a caso, fu realizzato nel sito prospiciente la strada pubblica, denominata allora *strada verde*, che proveniva dalla città di Padova¹³: l'innalzamento

2 Ricostruzione assonometrica del complesso tratta dal disegno redatto da P. Brandolese nel 1756.

3 Fra le pile della nuova Statale si intravedono oggi le parti superstiti del complesso.

4 L'oratorio, ora restaurato, che era annesso alla villa Gallo.



degli argini, che precludevano quindi la vista del complesso, determinava sostanziali modifiche nell'insediamento stesso, che doveva in ogni caso mantenere i rapporti instaurati con la viabilità, il sistema delle aree verdi e delle acque¹⁴.

Del palazzo dei Gallo attualmente non vi è traccia: dopo la realizzazione dell'argine quasi a ridosso della fabbrica — che tuttavia poco servì ad impedire altre *brentane* — una probabile ennesima rotta arrecò irreparabili danni alla villa che venne quindi demolita nel secondo decennio dell'Ottocento.

Rimangono invece oggi, tra recenti corpi di fabbrica ad uso industriale, gli annessi rustici, ora a destinazione residenziale, notevolmente modificati nell'impianto e nel disegno di facciata, ad eccezione della barchessa ubicata ad ovest, di proprietà privata, e

dell'oratorio, di proprietà del Comune di Padova, restaurato nel 1988.

Nelle immediate vicinanze è in corso d'opera la realizzazione della nuova Statale del Santo il cui tracciato è sull'area ove esisteva il grande giardino; questa realtà, associata — sempre nella stessa zona — alle recenti e discutibili attuazioni urbanistiche, in merito alla viabilità secondaria e alla edificabilità nei pressi dell'ambito fluviale, sta ancora una volta a confermare, nonostante metodologie di analisi acquisite¹⁵, profonde divergenze tra pianificazione reale e salvaguardia del territorio. □

Gran Carta del Padovano di Rizzi-Zannoni, (1776-1780).

Il lotto relativo al giardino, scomparso agli inizi dell'Ottocento, si rileva esattamente nelle mappe del Catasto Napoleonico del 1809 (A.S.VE., Comune di Altichiero f. XVII), del Censo provvisorio Austriaco del 1829, e del Censo stabile Austro-Italiano (Arch. di Stato di Padova, Comune di Altichiero f. 17).

8) A.S.PD., Notarile, vol. 7137, c. 242; il disegno, in parte a matita e in parte a penna su carta, risulta incompiuto.

9) E. Concina, *Pietre parole storia, glossario della costruzione nelle fonti veneziane (sec. XV-XVIII)*, Venezia 1988, p. 67.

10) L. Bazzanella Dal Piaz, *Emergenze storiche del territorio di Torre*, in *Torre dal Brenta al Piovego*, cit. pp. 96, 99.

Vedi anche F. Cessi, *L'oratorio di Villa Lion a Torre*, "Padova e la sua Provincia", 1963, 2.

11) Vedi R. Tursini, *Una relazione sulle acque dell'"abile Proto" Giacomo Savio*, in *La riviera Euganea, Acque e territorio del canale Battaglia*, Padova 1989, pp. 223-232.

Il progetto di sistemazione fluviale è custodito presso l'A.S.VE., S.E.A. Relazioni, b. 43.

12) Archivio della Curia Vescovile, *Diversorum*, t. 17; 28 *7mbris 1772, ...visitato il pubbl.co Oratorio fatto rifabbricare dal Sig. Luigi Gaudio veneto, sotto il titolo della Beata Vergine del Rosario situato in Parrocchia di Torre di questa Diocesi, essendo stato ridotto e rifabbricato a norma delle Costituzioni Sinodali di questa Curia...*

13) Il toponimo, che si rileva nella *Gran Carta* di Rizzi-Zannoni, trova conferma ancora oggi per le caratteristiche alberature visibili lungo il percorso di questo antico tracciato.

14) La regimazione idraulica della *Brenta Vecchia* attuata intorno alla metà del XVIII secolo fino a tutto l'Ottocento, costituisce una delle principali cause della trasformazione insediativa negli ambiti rivieraschi. Componenti di tale mutazione, legati soprattutto all'accessibilità, sono oggi riscontrabili in alcuni insediamenti di villa superstiti, ad esempio, nelle località di Altichiero e di Ponte di Brenta.

15) *Ambiente e paesaggio a Padova (una ricerca sul territorio peri-urbano)*, Comune di Padova, Assessorato all'Urbanistica, Padova 1985.



A METÀ DELLA STAGIONE TEATRALE

GIORGIO PULLINI

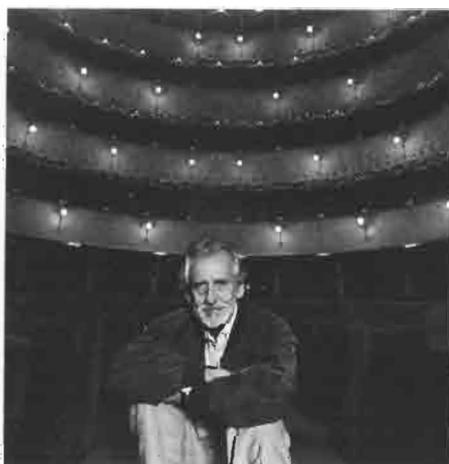
Siamo circa alla metà della stagione di prosa padovana, non possiamo dire del Verdi, perché i primi cinque spettacoli si sono svolti nella sala dell'Antoniano, concessa finché nel grande teatro cittadino si compivano alcuni lavori di restauro: conclusi, per il momento, alla fine di gennaio, in tempo per la ripresa di almeno una parte del calendario previsto (con pavimentazione e poltrone completamente rinnovati). Dei diciotto spettacoli in calendario per il 1993-94, se ne sono visti finora nove (e Marivaux, previsto per l'inizio di febbraio, è stato spostato ad aprile). Presto, dunque, per un bilancio, ma abbastanza per una rapida rassegna del buono e meno buono, secondo il nostro parere di cronisti ma anche come registratori delle reazioni del pubblico.

Il repertorio comprende due classici, cinque autori moderni e due novità. All'interno, poi, di queste schematiche sezioni, accenneremo ad alcune "varianti". Una delle quali può riguardare subito il primo raggruppamento, cioè quello dei cosiddetti "classici". Non so se possiamo definire un classico del teatro quel Lisia, i cui *Discorsi* hanno arricchito l'oratoria greca del V-IV secolo avanti Cristo, ma la cui destinazione era il tribunale e non il palcoscenico: e lo diciamo non per sminuire l'iniziativa di Renzo Giovampietro che da molti anni attinge le sue scelte nel campo dell'eloquenza classica, da Lisia appunto a Cicerone, da Platone ad Apuleio, e fa ampia opera di informazione culturale, ma per circoscrivere e meglio definire la natura dei testi rappresentati.

Lisia e Goldoni, dunque: l'uno tutto scritto per la lettura e la declamazione tribunizia, l'altro nato per il palcoscenico e il ritmo stretto della recitazione. Ma anche dal primo Giovampietro (con Mario Prospero) si è com-

*Due classici,
cinque opere moderne,
due novità
(ma, forse, una sola tale,
quella francese).
I "recitals" ad una sola voce;
l'efficace riduzione
de L'idiota; l'estro comico
di Alberto Lionello.*

Giulio Bosetti, direttore del Teatro Stabile del Veneto, cui è affidata la gestione del Verdi.



piaciuto di ricavare un, sia pur scarso, spettacolo, inventando una introduzione con lui-attore che discetta del teatro, dà disposizioni ad un inserviente e risposte ad una intervistatrice sviluppando la sua poetica di teatro (come si fa, e come si dovrebbe fare). E ricostruisce, così, un lembo della propria storia di attore stanco di troppi compromessi ma ancora innamorato del proprio mestiere, anche se deciso a proseguirlo da solo, e con pochi mezzi. Poi, dopo questo preambolo, un po' scolastico e un po' vissuto (ed anche patetico), recita alcuni monologhi scelti con il gusto dell'eclettismo, senza scartare il comico e il grottesco. Ecco allora la difesa di un "travestito" dall'accusa di corruzione ai danni di un minore e in rivalità con un amico; ecco la ricostruzione dell'uxoricidio compiuto da un contadino offeso nell'onore e violentemente provocato; ecco l'infuriata invettiva contro la tirannia in Atene. Giovampietro ha, così, rivoltato i *Discorsi* in un "recital" di attore, dando prova di tutte le sue eclettiche qualità, anche di quelle comiche, sorprendenti per chi lo aveva ormai incasellato in un teatro di cultura un po' serio e scolastico. Forse non si è trattato di teatro in senso pieno, anche per la quasi totale assenza di scene, ma certo di un "recital" variato.

Senza seguire l'ordine cronologico né di autore né di calendario, viene naturale l'accostamento al "recital" di Ombretta Colli, cioè ad una delle due novità, non perché i due spettacoli si assomiglino nella sostanza, ma per affinità di forma, di impianto. E passiamo, così, dal quinto secolo avanti Cristo ad un copione recente, per non dire inedito, firmato da Giampiero Aloisio, Giorgio Gaber e la stessa Colli, e intessuto di parti parlate e di parti canore. La scena qui è qualcosa di più,

"La famiglia dell'antiquario", di Goldoni. Da sinistra Camillo Milli, Marina Bonfigli, Alessandro Accinni, Sara Bertelà, Giulio Farnese, Antonio Salines e Giulio Bosetti.



con un elegante letto bianco a due piazze e alcuni elementi di arredamento sofisticatamente moderni, oltre ad un sapiente gioco di riflettori e di amplificatori sonori. In questo "contenitore", come si usa dire, la Colli sciocchina racconti di fatti vissuti, soprattutto da donne, monologhi autobiografici (o finti), scenette a più voci, quasi una struttura drammatica "in nuce". Ma a sostenerli è sempre e soltanto lei, nell'alternarsi di casi disperati e di situazioni comiche, di frustrazioni, o di vendette, o di gelosie, o rivalità violente, nel quadro della condizione femminile contemporanea. E alternati e commentati da brani musicali intonati dalla sua voce di cantante. Buono il tutto? Sì, abbastanza: la Colli è sciolta, vivace, passa dall'ironico allo sfottente, ha voce gradevole. Eppure alla serata manca qualcosa. Che cosa? Alcuni spettatori se lo chiedevano nell'intervallo. E la conclusione era che, forse, per sostenere una serata da soli non bastano il buon mestiere, il garbo, la simpatia, l'eclettismo. Ci vuole qualcosa di più, una presenza, o una grinta, o un fluido, che passino il palcoscenico e coinvolgano e "blocchino" l'attenzione del pubblico, qualità che non si acquistano, ma si possiedono come un dono di natura. Oggi troppo spesso si punta sul monologo, sulla serata singola, sul "recital" a voce solista: un po' per divismo, un po' per economia. E non tutti reggono. Eppure la Colli ci si è rivelata due anni fa anche buona attrice di prosa, ma in una commedia a più personaggi. Qui, invece, ha il fiato un po' corto. Abbiamo immaginato di sentirla in un copione con Gamber, alternati sia nella prosa che nel canto, e poi insieme in qualche sketch: ne trarrebbe giovamento, e perfino lui, che ha maggior spessore scenico, se ne avvantaggerebbe. Si intenda bene:

quando parliamo di dono di natura, non vogliamo dire una grinta aggressiva, la tendenza ad urlare, imprecare, sbeffeggiare, prendere il pubblico di petto (alla Grillo, per capirci). Il nostro modello insuperabile di presenza scenica che blocca il pubblico resta Franca Valeri: e chi più discreta, allusiva, riservata e pungente di lei? Ma, quando è in scena, la *si sente*; e un suo ammiccamento, un accenno a mezza voce, una allusione buttata lì e subito cancellata, affondano nella reazione immediata del pubblico. I recitals, insomma, non sono da tutti, anche se oggi tutti li fanno.

Ma riprendiamo l'ordine interrotto. A giustificare l'interruzione non è stata soltanto la natura di "recital" dei due spettacoli di Giovampietro e della Colli, ma anche il gusto di affiancare due estremi (il classico prima di Cristo, e la novità contemporanea) che non possiedono, all'origine, una matrice specificamente teatrale, ma oratoria o narrativo-descrittivo-effusiva; insomma monologante. I due estremi si toccano, da Lisia ad Aloisio-Gaber-Colli: non sembra si sia fatta molta strada in nome del teatro-teatro, o per lo meno delle scelte para-teatrali che i nostri attori tendono a fare oggi.

Ecco, accanto a Lisia, il secondo e ultimo classico, Goldoni, un vero e proprio autore teatrale questa volta. Lo Stabile del Veneto diretto da Giulio Bosetti ha scelto, dopo i due Goldoni già presentati nell'estate a Venezia e Padova, cioè *Il bugiardo* e *La bottega del caffè*, un'opera del 1750 non molto frequentata dalle nostre compagnie: *La famiglia dell'antiquario*. È una commedia in lingua, salvo per le parti di Arlecchino e Brighella, e tutta ambientata nell'ambito della

borghesia e della nobiltà. Il quadro di costume è allarmante: una nobiltà in piena decadenza economica, con un conte Anselmo (l'azione si immagina a Palermo, ma in realtà ha tutti i tratti della venezianità) solo preso dalla passione per l'antiquariato, per il quale sperpera notevoli somme facendosi imbrogliare dal primo rivendugliolo di cose vecchie che incontra; una contessa, Isabella, vanitosa e autoritaria; un figlio Giacinto, succube della volontà e della madre e della moglie. In questo casato entra la giovane Doralice (figlia del mercante Pantalone) in qualità di moglie di Giacinto, e porta una consistente dote. È una borghese, non troppo raffinata ma fiera della propria "sostanza". L'attrito nasce proprio dal contrasto fra il formalismo inconcludente dei suoceri e l'informalismo fattivo della nuora: e determina una prospettiva sociale ben orientata nel giudizio realistico di Goldoni. Ma vi si aggiunge il gioco scenico, teatrale, nel contrasto di carattere e di malignità fra le due donne contendenti, con l'apporto della malizia della cameriera Colombina: l'anziana suocera, piena di prosopopea e sensibile al calcolo dell'età (non sopporta di essere definita vecchia); la giovane nuora, decisa a rivendicare, sia pure senza perdere la calma, i propri diritti, e sensibile alla calunnia di essere una donna ordinaria. Le maschere, poi, vi aggiungono un pizzico di comicità, Brighella con il suo buon senso interessato, Arlecchino con le sue macchinazioni da falso mercante ai danni del conte Anselmo. La regia di Marco Sciaccaluga ha impresso alla recitazione un ritmo da commedia borghese quasi pre-ottocentesca, trattenendo gli umori di Doralice nel massimo rispetto



"L'idiota" da Dostoevskij. Da sinistra Miriam Crotti, Nicoletta Corradi, Giulia Del Monte, Roberto Sturno e Cesare Lanzoni.

del suo carattere definito dallo stesso Goldoni calmo e controllato. La recitazione di Sara Bertelà osserva, perciò, un tono di media conversazione, senza frizzi e impuntature comiche. Cui, per coerenza, si attengono anche gli altri: la stessa Marina Bonfigli (Isabella), con una caratterizzazione ferma e vigorosa. Allo svanito e infantile conte di Antonio Salines, poi, si contrappone il saggio e moraleggiante Pantalone di Giulio Bosetti, che alla fine rimedia tutti gli attriti con mercantile concretezza, prendendo in mano le redini dell'economia domestica. Ne esce un ritratto di famiglia in dissesto ma forse capace di ricupero, secondo i canoni di una verità già propria del secolo imminente: ed anche il disadorno ambiente e lo stile smorto dei costumi contribuiscono all'unità dell'impostazione. Si ride meno del previsto, ma si riflette di più.

Dopodiché abbiamo visto una serie di opere moderne, cioè a cavallo dei due ultimi secoli. Sono cinque, e due si possono ancora accostare per la loro opposta natura: un Dostoevskij narratore, come quello del celebre romanzo *L'idiota* (1869) adattato e tradotto per le scene da Fulvio Bordon per lo Stabile del Friuli-Venezia Giulia; e un Achille Campanile, in parte dedito al teatro con le sue commedie lampo e le sue tragedie in due battute, in parte dedito all'umorismo della pagina scritta (racconto più o meno breve) e trasferito sulla scena dalla regia di Giuseppe Di Leva.

Dostoevskij è addirittura quello di uno dei suoi maggiori romanzi, difficilissimo da sceneggiare per il palcoscenico. Inutile perciò riprendere l'annosa questione dell'adattabilità o me-

no della narrativa, e soprattutto di una narrativa così complessa, ai limiti del palcoscenico, che deve rendere in densità, stringatezza, ritmo dialogico, con l'apporto di scene e costumi e luci e musiche, quello che la parola narrativa rende in descrizione, in analisi psicologica, in introspezione indiretta. Furio Bordon, che ama queste scommesse (è sua la riduzione di *Oblomov* di Gonciarov dell'anno scorso) ci è riuscito con discreto esito, e il suo copione, se si tralasciano i confronti particolari, regge bene: i personaggi hanno spessore, le situazioni sono ben individuate nella loro ambiguità, le tensioni emotive sono accese quanto basta. Al centro si staglia la figura di Nastasja, la provocante e incostante donna di sensi e di passione, intorno alla quale ruotano i destini dei suoi innamorati, Rogozin in primo luogo, spinto dalla travolgente gelosia fino al delitto. In un quadro di violenza, di miseria e di morte, il candore evangelico del Principe Myskin (l'Idiota) agisce come una forza provocante, quasi il richiamo ai valori dell'anima e della purezza. Ci ha un po' delusi la scenografia schematica e vuota di Maurizio Balò in luogo di una Russia ben circostanziata: in un ambiente disadorno, con componenti mobili, e solo nel secondo tempo aperto ad un paesaggismo lirico, gli attori hanno avuto la meglio, soprattutto l'incandescente Elena Ghiaurov, lo squassato Massimo De Rossi, e il luminoso Roberto Sturno, diretti dalla bacchetta di Glauco Mauri che di recitazione se ne intende.

Al lato opposto, lo snello, irriverente, zampillante umorismo di Campanile, al cui spettacolo *L'inventore del*

Cavallo non abbiamo potuto assistere e che citiamo per dovere di cronaca. I testi, però, sono stampati ed hanno le caratteristiche ricordate. Dalle cronache altrui, risulta che il regista Giuseppe Di Leva ha saputo imprimere un ritmo vorticoso alle battute-lampo dell'umorista, incalzando i tempi di Eros Pagni, Magda Mercatali e Virgilio Zernitz sia negli atti unici originali (fra cui la commedia che dà il titolo allo spettacolo e *Centocinquanta, la gallina canta*) e nelle *Tragedie in due battute*, sia nei brani in prosa adattati alla scena, come *La quercia del Tasso*. Lo spessore è antitetico a quello di Dostoevskij, il divertimento è tutto in superficie, fatto di paradossi soprattutto verbali, di controsensi, di grottesche "boutades": eppure ne scaturisce una filosofia di vita capace di fare il verso a tutte le retoriche e alle false razionalizzazioni del reale. Anche in modi dimessi e frammentari si possono sfiorare le grandi verità.

Si sono succeduti, poi, altri due autori di grande nome, anche se il primo è più importante come narratore che come commediografo, ed è Italo Svevo; il secondo è George Bernard Shaw. Di Svevo, Umberto Orsini ha voluto ripresentare il dramma *Un marito* del 1903, già recitato una decina di anni fa da Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice con la regia di Gianfranco De Bosio (ed è la seconda commedia immessa in repertorio, nella produzione del triestino, dopo *La rigenerazione*).

È un dramma che ha ben solide radici nella tradizione teatrale del secondo Ottocento: presenta il caso di un marito, appunto, l'avvocato Arcetri, che ha ucciso a suo tempo la moglie infedele, è stato processato e assolto. Ora il caso si ripresenta, con il sospetto che anche la seconda moglie, Bice, sia colpevole di tradimento, e proprio



nel momento in cui l'avvocato sta accettando di difendere in tribunale un marito uxoricida. Tutto il passato, così, si risveglia: e rivela riposti angoli bui nell'emotività del protagonista. Che, da un lato, è ossessionato dalla gelosia; dall'altro scopre di non amare veramente Bice, ma ancora e soltanto Clara, e, accanto a lei, l'immagine vendicativa della madre di lei, minacciosa ma anche complicitamente protettiva; e di voler punire Bice solo per motivi di esteriore, pubblica onorabilità, non più per rivale amorosa. Il dramma diventa torbido, con lampi di lucida autoanalisi, e anche strappi di contorta autodenigrazione, sia pure in un linguaggio ben datato. Ma il regista Giuseppe Patroni Griffi l'ha voluto ambientare e dirigere come un dramma moderno, fra Pinter e Albee: in una scenografia astratta tutta nero e specchi, con elementi ruotanti, quasi avveniristica, aperta, in cui i personaggi si perdono fuori del tempo e dello spazio, alla ricerca di atmosfere metafisiche che nel testo non esistono; e con una recitazione gesticolata e urlata dall'esterno, nell'alternanza (per Orsini) di ritmi vorticosi (le parole quasi incomprensibili) e di atteggiamenti melodrammatici con scivolote umoristiche, come di chi non creda alle parole che pronuncia. Questo insieme ha finito per compromettere l'interesse di un copione che ha pure la sua compattezza come documento storico di un'epoca e di uno stile. Con regia, attori, e collaboratori di ben nota preparazione, si è ottenuto un risultato discutibile per la prospettiva critica falsata.

L'altro celebre nome, quello di Shaw, è stato presente con una delle sue commedie più tipiche sul versante dell'umorismo paradossale, cioè *Il maggiore Barbara* del 1905 (traduzione di Angelo Dall'Agia).

qui la nota patetica presente in *Candida*, o quella melodrammatica presente in *La professione della signora Warren*, e Shaw si diverte, come ne *Le case del vedovo*, a fare la caricatura di ogni forma di idealismo a senso unico. Il maggiore Barbara è una ragazza affiliata come suffraggetta ad una missione di redenzione morale, contro ogni edonismo e affarismo materialista. In realtà è figlia di un armatore che produce cannoni per la guerra, convinto com'è che a provocare la guerra non è lui, e che al mondo, sotto qualsiasi latitudine, una guerra scoppia sempre perché la violenza è un male connaturato con l'uomo. Si contrappongono così due mentalità radicalmente opposte: e Shaw si sbizzarrisce a infilare una serie di "boutades" sui falsi idealismi e sul cinico buon senso, non sviluppando tanto una trama compatta quanto una tesi ricca di argomentazioni paradossali. Lo Stabile di Bolzano, con la regia di Marco Bernardi, ne ha dato un'edizione corretta, in una scena di Gisbert Jaeckel abbastanza realistica (prima un salotto alto borghese; poi un luogo di lavoro in fabbrica; per finire con la prospettiva di un cannone mostruosamente incombente). Al centro, lo sventante umorismo di Gianrico Tedeschi, accompagnato dal sostenuto moralismo di Patrizia Milani e dal confor-

mistico stile da "signora bene" di Le-da Negroni.

I moderni hanno avuto, infine, anche la loro prova di bravura nell'intrattenimento da "boulevard" di *"Mogli figli e amanti"* di Sacha Guitry, con Alberto Lionello interprete e regista: un testo del 1934, che l'attore nella traduzione di Roberto Mazzu ha recuperato da quel teatro-passatempo su cui si sono formate le sue ossa di giovane attore accanto ad Antonio Gandusio. Ma è un passatempo non esente da più seri significati, anche se accennati in punta di penna e con bello spirito ironico. Nel ménage coniugale piuttosto stanco del dottor Jean e di sua moglie Lucie irrompe un imprevisto: viene recapitata alla moglie e ad alcuni amici di famiglia la giacca che il marito ha dimenticato, o meglio, scambiato, dal sarto, e per il ritrovamento della quale sospettavano addirittura un suo suicidio. Nella tasca della giacca c'è un testamento che contiene molte inedite e sconvolgenti verità: si rivelano adulteri, figli illegittimi ecc. Ne restano coinvolti i due coniugi protagonisti, ed anche alcuni degli amici di famiglia presenti alla lettura. Ma il buon senso, sia pure un po' cinico, consiglia di mettere tutto a tacere come se non fosse avvenuto nulla: si riprenderà a vivere ignorando quelle verità, e il matrimonio di Jean e Lucie ne ricaverà, anzi,



“Mogli figli e amanti di Guitry. In scena Alberto Lionello ed Erica Blanc.”



Renzo Montagnani e Micol Pambieri, protagonisti de “L’aide-mémoire” di Carrière.

qualche spinta di rinnovamento. Lo schema, come si vede, avrebbe potuto, in altro autore, provocare un’indagine nelle coscienze e una drammatica contrapposizione fra verità e finzione (pensiamo al nostro Ugo Betti, ed anche a Diego Fabbri). Guitry, invece, resta volutamente in superficie, si limita a far sorridere e ridere delle situazioni imbarazzanti, e sprizza un umore acre ma spassoso da ogni battuta. Lionello-regista sostiene bene il ritmo complessivo, e ci mette di suo, nelle eleganti scene liberty di Uberto Bertacca, un estro vivace, rapido, mozzafiato, pieno di risvolti compiaciuti e iridescenti.

* * *

Ecco, infine, dopo i due classici e i cinque moderni (con riprese), l’unica vera novità della stagione (novità di vero teatro di prosa, intendiamo, a parte il “recital” della Colli): *L’aide-mémoire* del francese Jean Claude Carrière, che è un famoso sceneggiatore cinematografico. Qui ha giocato al risparmio, costruendo una commedia a due soli personaggi (e sono, nonostante le apparenze, le più difficili). Si tratta (traduzione e adattamento di Giovannella Zannoni) di un apparentemente incallito dongiovanni, che vive solo, in un piccolo appartamento, fra lavoro, amici, e frequenti incontri sessuali di cui tiene regolare conteggio in una rubrica riservata. E di una strana e misteriosa ragazza che si intrufola in casa sua attraverso la porta casualmente trovata aperta, e non se ne vuole più andare. Le scuse sono varie, ma la verità non viene mai fuori. Se questo serve, all’inizio, a tenere sospesa la curiosità, a lungo andare finisce per cadere nel ripetitivo: ed evita di dare alla ragazza una qualsiasi parvenza di storia personale, qua-

lunque essa sia. Succede che la ragazza si installa lì, senza svelare nulla di sé, e, quando alla fine decide di andarsene, lascia l’amico ormai ben innamorato di lei e insofferente della solitudine; mentre lei se ne vola via indifferente e vaga, come era venuta. Il tema, della crisi dell’uomo solo e della disinvoltura della donna di oggi, poteva trovare una sceneggiatura più consistente: invece, sia fragile in sé o sia inafferrabile nell’interpretazione di Renzo Montagnani e Micol Pambieri, diretti da Giampiero Solari, il fatto è che lascia il pubblico un po’ inappagato. Forse il pur simpatico Montagnani non è molto credibile come “viveur” nella prima parte, e sottolinea troppo il suo lato piagnone nella seconda; forse la Micol non ha più la prorompente innocenza di tre anni fa, quando si è rivelata; l’esito non produce scintille né comiche né drammatiche, e lo svolgimento si snoda facile e prevedibile, ma senza nerbo. Bisognerebbe risentire la commedia con altri interpreti per poter misurarne l’intrinseca resistenza.

Mancano ancora otto spettacoli: è presto per un bilancio. Per ora si può dire che sono spiccati *L’idiota* da Dostoevskij, anche per l’impegno produttivo e interpretativo, e l’estro recitativo del sempre prorompente Lionello nella *pochade* di Guitry, accanto a spettacoli di buon mestiere anche se non memorabili. Ma ci attendono altri appuntamenti promettenti, come la novità italiana della Wertmüller, la commedia musicale *Cabaret*, lo *Zeno e la cura del fumo* di Kezich da Svevo, *Il revisore* di Gogol con Branciaroli. Aspettiamo con fiducia, nella armonica sala del Verdi, fra il grigio delle poltrone, l’azzurro del sipario e il rosa del fondo-palchi, nel nuovo impasto di tenui pastelli.

□

IL FENOMENO ARTIGIANO A PADOVA

GIORGIO BIDO

Quando se ne parli al di fuori degli ambiti economici, il concetto di "artigianato" evoca negli interlocutori immagini che conducono alla manualità, all'irripetibilità dei manufatti, alla genuinità delle materie prime utilizzate, infine ad un rapporto più umano fra produttore e consumatore. In qualcuno, addirittura, si produce un istintivo collegamento con l'arte, quasi a dirci che il confine fra abilità manuale e significato racchiuso nel "prodotto" possa essere facilmente superato, entrando in quella categoria dove l'utile cede il passo al bello, complice quella radice "art", che ne sottolinea il legame etimologico.

Lasciando invece l'arte nella sua privilegiata sfera, ci conviene riportare l'artigianato entro il suo proprio alveo economico, cioè quello che comprende un tipo di organizzazione della produzione (ovvero della prestazione di servizi), in cui trovi largo spazio, se non la manualità, almeno la partecipazione diretta delle persone, la cui prevalenza sull'impiego di capitale costituisce il connotato di più immediata afferrabilità e distinzione rispetto all'organizzazione di tipo industriale.

Negli anni più recenti, la definizione giuridica, i connotati dimensionali e gli interventi agevolativi nei confronti dell'artigianato sono stati racchiusi nella legge n. 443 del 1985, chiamata "legge quadro per l'artigianato". La sua funzione di "legge cornice" si spiega con l'aver demandato alle regioni la potestà di legiferare in materia, tenendo conto delle peculiarità territoriali e, soprattutto, del grado di sostegno che ogni struttura regionale intende fornire al comparto artigiano, nelle diverse forme in cui esso si estrinseca, differenziandosi, appunto, da regione a regione. Grazie anche alla peculiarità degli strumenti legislativi ap-

*Nota di Economia
promossa dalla
Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo*

a cura di
Maurizio Mistri

prontati, come soggetto protagonista dei nuovi processi di flessibilità produttiva e, contemporaneamente, di una diffusa risposta alla crescente domanda di servizi, l'artigianato degli ultimi due-tre decenni è in grado, come comparto, di partecipare per quasi 1/6 al PIL del Paese.

In ambito veneto l'artigianato ha assunto, proprio in questi anni, una così marcata caratterizzazione da connotare lo sviluppo produttivo dell'intera regione che, in questo senso, viene assunta ormai abitualmente a "modello". La situazione di questi ultimi tempi ha tuttavia evidenziato anche in Veneto quelle tendenze frenanti che si sono abbattute sull'economia italiana a partire dal 1991: l'artigianato, prestando fede alle risultanze numeriche, risulta in significativa contrazione. Tuttavia, prima di imboccare la strada del lamento, conviene abbozzare alcune distinzioni un po' più in profondità. Infatti, non è detto che il trend riduttivo costituisca comunque un segnale fortemente preoccupante. Se consideriamo il periodo più recente (1990-1993), registriamo il sovrapporsi di due pesanti minacce per la piccola impresa, segnatamente per quella marginale: l'esasperata accelerazione del prelievo fiscale e la concorrenza portata dai paesi emergenti eccollattivisti, insieme all'immissione nel mercato di interventi produttivi di tipo *labour-intensive* a costi assai più bassi rispetto a quelli praticati dalle nostre imprese minime. La riduzione del numero di imprese coincide dunque, anche se non totalmente, con un fenomeno di naturale espulsione di quella imprenditorialità spesso marginale, a volte fittizia, a beneficio dell'elevazione dei livelli di imprese che sono sempre più chiamate a confrontarsi con le radicali trasformazioni in atto. Ne consegue che il calo numerico delle imprese in attività andrebbe

Gli articoli pubblicati in questa "Nota di economia" esprimono esclusivamente le opinioni degli autori e pertanto non impegnano né la Cassa di Risparmio, che si limita a patrocinare l'iniziativa senza alcun controllo sui contenuti, né la redazione, che si limita a vagliare la pertinenza e l'interesse dei temi trattati.

Tab. 1-5: nostra elaborazione su dati Unioncamere al 31.12.1992.

Tab. 1 - *Imprese artigiane attive*

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|---------|
| 6.407 | 27.056 | 7.208 | 23.575 | 20.477 | 22.943 | 24.020 | 131.686 |
| 4.9% | 20.5% | 5.5% | 17.9% | 15.6% | 17.4% | 18.2% | 100% |

Tab. 2 - *N. imprese artigiane per 10.000 abitanti*

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 300 | 329 | 292 | 313 | 251 | 291 | 318 | 299 |

Tab. 3 - *Nuove iscrizioni A.I.A.*

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 483 | 1762 | 506 | 1375 | 1535 | 1734 | 1725 | 9120 |
| 4.9% | 19.5% | 5.6% | 15.1% | 16.9% | 19.1% | 19% | 100% |

Tab. 4 - *Cancellazioni A.I.A.*

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 641 | 1842 | 647 | 1499 | 2136 | 1750 | 1471 | 9986 |
| 5.9% | 18.6% | 6.5% | 15.1% | 21.5% | 17.6% | 14.8% | 100% |

Tab. 5 - *Incidenza % nuove iscrizioni A.I.A. 1992 su 1991.*

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 483 | 1762 | 506 | 1375 | 1535 | 1734 | 1725 | 9120 |
| 7.3% | 6.4% | 6.9% | 5.7% | 7.3% | 7.5% | 7.1% | 6.8% |

letto con l'occhio puntato al fatturato ed all'occupazione, che rappresentano aspetti più qualitativamente significativi, per poter afferrare il grado di tenuta dell'apparato produttivo e di servizi rientrante nella definizione di "artigianato".

Si tratta di considerazioni preliminarmente obbligate, senza le quali l'analisi di una situazione provinciale rischierebbe di apparire come una semplice lettura fotografica di dati spesso bugiardi.

L'Artigianato padovano: alcune riflessioni

Vasta ed aggiornata è la letteratura in materia di artigianato. Sia l'Unione regionale delle Camere di Commercio che l'ISTAT (non escludendo i numerosi studi promossi dalle Associazioni di categoria) danno periodico resoconto dell'andamento demografico dell'imprenditoria artigiana, anche con la riconduzione ad un *ranking* funzionale ad una lettura verticale del comparto. Le valutazioni che andremo svolgendo in questa sede saranno pertanto esclusivamente finalizzate ad individuare la consistenza dell'artigianato della provincia di Padova, in un'ottica comparativa con la realtà regionale, al fine di sgrezzare la lettura da tentazioni trionfistiche, cercando di comprendere, al di là dei nudi numeri, la reale capacità della struttura artigiana della provincia a tener testa a sfide sempre più sofisticate, in un contesto competitivo ormai fortemente internazionalizzato.

Anzitutto vediamo la distribuzione delle ditte artigiane attive (tab. 1).

Il dato assoluto pone, come tradizione vuole, la provincia di Padova al primo posto nella regione, con il 20,5% delle imprese artigiane sul totale regionale. Il primato quantitativo

è ulteriormente rafforzato dalla lettura della tab. 2, che evidenzia la densità delle imprese artigiane in rapporto alla popolazione residente.

La provincia di Padova continua ad occupare la posizione preminente, sempre facendo riferimento a dati di natura quantitativa ed assoluta, anche per quanto riguarda l'incidenza sulle nuove iscrizioni all'Albo delle Imprese Artigiane (A.I.A.) registrate nel corso del 1992 (ultimo anno di cui possediamo i dati "trattati") (tab. 3).

Naturalmente, dato il permanere di una proporzionalità abbastanza lineare fra mortalità e natalità delle imprese che determinano l'andamento demografico dell'A.I.A., la provincia di Padova mantiene una posizione di "rilievo" anche per quanto concerne le cancellazioni, superata soltanto, sempre in valori assoluti, da Venezia (tab. 4).

Fin qui abbiamo analizzato tabelle in cui si fotografa l'andamento positivo dell'artigianato in provincia di Padova.

Tuttavia, non appena si tenti di "qualificare" la lettura attraverso una parametrizzazione del dato in senso relativo, emergono curiose risultanze. Leggendo infatti la variazione percentuale delle nuove iscrizioni all'A.I.A. (tab. 5), avvenute nel corso del 1992, rispetto all'universo esistente nell'anno immediatamente precedente, emerge per Padova una "vitalità" di gran

Per le tabelle 6 e 7: nostra elaborazione su dati Unioncamere al 31.12.1992.

Per le tabelle 8-10: nostra elaborazione su dati Istituto Tagliacarne (1990).

Tab. 6 - Incidenza % cancellazioni A.I.A. 1992 su 1991.

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 641 | 1842 | 647 | 1499 | 2136 | 1750 | 1471 | 9986 |
| 9.7% | 6.7% | 8.8% | 6.3% | 10.1% | 7.6% | 6.1% | 7.5% |

Tab. 7 - Media addetti per impresa artigiana.

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 2.41 | 2.79 | 2.82 | 2.77 | 2.56 | 2.61 | 2.91 | 2.72 |

Tab. 8 - Distribuzione provinciale del valore aggiunto prodotto dall'artigianato veneto.

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 4.4% | 20.5% | 5.5% | 17.8% | 14.7% | 17.7% | 19.4 | 100% |

Tab. 9 - Posizione occupata dalle province venete nella graduatoria nazionale per il rapporto PIL artigiano/PIL Totale.

| | Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza |
|------|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|
| 1990 | 31a | 11a | 22a | 12a | 44a | 35a | 15a |
| 1985 | 28a | 10a | 22a | 12a | 41a | 29a | 14a |

Tab. 10 - Valore aggiunto medio per impresa artigiana (in milioni di lire).

| Belluno | Padova | Rovigo | Treviso | Venezia | Verona | Vicenza | Veneto |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------|--------|
| 113 | 125 | 126 | 125 | 119 | 127 | 133 | 125 |

lunga inferiore rispetto a quella registrata in altre province della regione.

Invece, la dinamica delle cancellazioni (evidenziata nella tab. 6), che posiziona Padova in un ambito assai più defilato rispetto agli altri territori della regione, depone a favore di una certa stabilizzazione dell'universo di imprese esistenti.

Fin qui, la provincia di Padova tende ad apparire come un territorio da primato. Pur tuttavia, attraverso una lettura condotta un po' più in profondità e quindi tesa ad evidenziare gli aspetti qualitativi, si manifestano alcuni connotati che, al di là delle tendenze congiunturali, assumono rilievo sul terreno strutturale. Si veda, in proposito la tab. 7.

Pur con un lievissimo vantaggio sulla media regionale (+ 0.07%), le imprese artigiane padovane occupano mediamente meno dipendenti di quanti non ne occupi non solo la provincia di Vicenza, ma anche quella di Rovigo. La spiegazione sta in una prevalenza del manifatturiero meccanico nella provincia berica (prima nella regione anche in valore assoluto) ed in una parallela tendenza alla "terziarizzazione" da parte della provincia di Padova, che infatti sottolinea il suo primato maggiormente fra le imprese di servizio che non in quelle direttamente coinvolte nella produzione, necessariamente orientate ad un più accentuato utilizzo di manodopera.

Altre due graduatorie ci danno conferma dello scostamento tra primato quantitativo, saldamente tenuto dalla provincia di Padova, e primato qualitativo che spesso si sposta altrove. Infatti le due tab. 8 e 9 pongono Padova in posizione preminente, mentre ci suscita una qualche preoccupata reazione la lettura della tab. 10.

La tab. 8 distribuisce fra le province il valore aggiunto prodotto dall'artigianato veneto (che con oltre 16.500

miliardi nel 1990 rappresenta l'11.2% del totale del valore aggiunto artigiano italiano, dopo la Lombardia che segna un 21.8%).

La tab. 9 rafforza la precedente, indicando la posizione occupata dalle varie province nel panorama nazionale, raffrontando l'andamento del 1990 rispetto alla precedente rilevazione del 1985.

Ma forse, a dare più nitida immagine della "qualità" dell'imprenditoria artigiana padovana, giova la tab. 10, che espone il valore aggiunto medio per impresa, in una graduatoria che vede la provincia di Padova superata da quelle di Verona, di Vicenza e di Rovigo.

Alla fine, più inclini al ragionamento che non alla fredda osservazione dei numeri, ci pare di poter ricavare un orientamento conclusivo alla luce dei fenomeni evidenziati, facendolo scorrere lungo le seguenti consequenziali osservazioni:

a) È in atto ormai da anni — ed ha superato tutte le fasi sperimentali — un processo di progressivo trasferimento della funzione strettamente produttiva dalle unità aziendali industriali verso entità produttive di dimensioni piccole e medie, avendo ormai trionfato la filosofia produttiva della specializzazione flessibile.

b) La provincia di Padova non pare brillare in questo senso, in quanto non solo non ha fatto registrare signifi-

cative *performances* fra le piccole imprese artigiane dedite alla produzione, ma tende a consolidare un suo primato regionale nelle attività di servizio, contrariamente alla vivacità produttiva che registriamo in province come Vicenza e Treviso.

c) Pare dunque evidenziarsi, anche all'interno dell'imprenditoria artigiana padovana, un processo di terziarizzazione che, per altro, è connotato distintivo dell'economia padovana in rapporto ad altri ambiti territoriali del Veneto.

d) Il mantenimento di un ruolo guida deve e può essere conseguito facendo leva su una vocazione che, a Padova, appare largamente latente: quella di città guida per la costruzione di una rete strategica di servizi, di collegamenti, di intermediazioni, di circolazione di *know-how* scientifico, tecnologico ed organizzativo, fra l'Europa occidentale ed i Paesi ex urssdipendenti che, in ogni caso, costituiscono quel polo culturale mitteleuropeo che abbiamo molte ragioni per veder risorgere.

Un'impresa artigiana avanzata ed innovativa può essere protagonista in questo processo di ridefinizione delle vocazioni padovane, solo che Associazioni di categoria, Ente camerale e ricerca universitaria trovino denominatori comuni!

CONCERTO PER IL M.^o DALLA VECCHIA

Per arrivare alla sua ultima "bottega" pubblica in Padova bisogna salire al primo piano del Conservatorio Pollini. Radunati attorno ad un piccolo fascio di luce una covata di giovani compositori ha per anni moltiplicato le sue fantasie dopo una conversazione, una lettura di Beethoven, una fuga, pensando di sfiorare Bach. Si finisce sempre a parlare di "bottega" quando ci si riferisce ad un maestro di composizione; eppure lo si fa con la certezza del valore positivo, rinascimentale, di una scuola appresa fra mestiere ed estetica. E nel parlare di Wolfgang Dalla Vecchia, per anni appassionato tessitore dell'arte di comporre suoni, bisogna proprio non dimenticare il connubio di interessi che ne ha formato la personalità.

Romano di nascita (1923) e padovano di adozione, allievo di eccellenti maestri (C. Marchesi e Manara-Vagimigli per la letteratura antica, L. Stefanini e P. Carabellese per la filosofia, F. Germani e G. Petrassi per l'Organo e la Composizione), è egli stesso un notissimo didatta: insegnante d'organo prima, poi direttore di Conservatorio, poi docente di Composizione e d'Organo nei Conservatori, dove ha formato molti musicisti e insegnanti di musica che hanno in gran parte raggiunto oggi posizioni di rilievo in campo artistico e professionale.

La formazione umanistica, l'esperienza didattica ed il costante impegno nella ricerca si sono fusi in numerose pubblicazioni critiche, in cicli di conferenze e nella fondazione per sua iniziativa (1971) del "Seminario Internazionale di Studi e Ricerche sul linguaggio musicale" di Vicenza, al quale hanno partecipato i migliori compositori e critici contemporanei.

Ha sempre provato profondo interesse per l'Organo e pur non avendo eletto il concertismo a sua unica professione, ha sempre riscosso i successi più calorosi per un continuo esplorare, ogni volta ex-novo, la letteratura organistica.

Un esame approfondito della sua produzione (che prende l'avvio nel 1948 con "Tre studi per coro femminile e orchestra"), rivela una costante che la percorre tutta. Ogni sua musica è concepita nell'esigenza (elio-tiana) di essere in vivo rapporto di comunicazione reciproca con le creazioni di tutti i tempi: derivata quindi deliberatamente da quelle esistenti, essa ne influenza la comprensione attuale e favorisce il fluire mai interrotto del discorso musicale universale, perché da qui prende l'avvio ogni nuova creazione.

Fin qui i termini di una biografia che, per quel che riguarda il capitolo della composizione, è più che mai in corso. Ma dato che l'anno scorso Wolfgang Dalla Vecchia ha terminato la sua carriera di didatta al Pollini, per ricordarne l'opera e per vedere cosa continua del suo insegnamento in chi ne ha seguito per dieci anni le lezioni è nata l'idea di una festa in suo onore.

In occasione del 71° compleanno del Maestro il giorno 26 Aprile si terrà alle ore



21.00, presso l'Auditorium del Conservatorio "C. Pollini" un concerto con la presenza del Complesso di Strumenti a Fiato di Padova (direttore Pierluigi Destro), del percussionista Antonio Segafredo, dell'organista Silvio Celeghini e del pianista Giovanni Tirindelli.

Non si tratterà solo di riascoltare alcune delle sue composizioni: Rond'elio (1993) per clarinetto solo, Gorgo (1993) per strumenti a percussione, Variazioni (1955) sul tema della Persefone di Stravinsky, Fantasia (1952) per organo ma di rivitalizzare pratiche in disuso quali la commissione su un tema come l'omaggio.

Il programma prevede l'esecuzione di brevi brani della durata massima di 3 minuti, presentati in "1^a esecuzione in tempi moderni", commissionati da Pierluigi Destro per il complesso di strumenti a fiato ai compositori Damiana Fiscono (Espansione), Carlo De Pirro (O), Roberto Rusconi (Ricerca), Corrado Pasquotti (Dedicato), Nildo Sanvido (Cartolina con sassi), Pierangelo Valtinoni (Burlesca), Paolo Pandolfo (Variandoilrondò), Giuseppe Viaro (Mutazioni), Paolo Troncon (Epifore), Daniela Agnoletto (Intorno al suo nome), Michele Pozzobon (Fluorescenze), Pasqualino Migliaccio (Melodico Ordigno) e Stefano Bellon (Tonale).

L'organico del Complesso di Strumenti a Fiato di Padova, vincitore di numerosi Concorsi Nazionali ed Internazionale di Musica da Camera e i cui membri fondono esperienze assimilate in Orchestre nazionali (La Scala di Milano, La Fenice di Venezia, I Solisti Veneti, Orch. da Camera di Padova, Orch. di Lione, Filarmonia Veneta, Giovanile di Fiesole, Alpe Adria, Ensemble di Venezia è composto da: Pierluigi Destro (direttore), Stefania Soave, Fabio Bacelle (flauti), Edoardo Rossi (corno inglese), Claudio Fanton (Oboi), Daniele Trincanato, Francesco Dalla Vecchia, Nicola Marsilio (clarinetto basso), Emanuela Pesce, Alfonso Soranzo (Corni), Walter Boaron, Lucio Caucchiolo (fagotto), Lorin Zanetti (controfagotto).

La manifestazione (organizzata in collaborazione con gli "Amici della Musica" di Padova) avrà una sua anteprima giovedì 21 aprile - ore 21.00 presso la libreria Musica-Musica, via Altinate 68; presenzieranno alla tavola rotonda il M.^o Dalla Vecchia ed i compositori che hanno partecipato attivamente all'iniziativa. □

ERRATA CORRIGE

Nel numero 46 della rivista (fascicolo monografico "Padova nel Medioevo"), nell'articolo di Enrica Cozzi intitolato "La recente scoperta di un'antica pittura murale. A proposito di un affresco romanico nella chiesa di Ognissanti" (pp. 28-29), non compare una delle foto che avrebbero dovuto corredare il testo. Mentre ci scusiamo con il Lettore per l'involontario errore, riproponiamo le foto originariamente previste, con le esatte didascalie:

- 1 Padova, chiesa di Ognissanti, busto di Cristo, affresco entro nicchia.
- 2 Pozzoveggiani, chiesa di San Michele, Majestas Domini (part.), affresco nel semicattolico absidale.

Nel suo intervento l'A. ha proposto di individuare nell'attività del "secondo maestro" di Pozzoveggiani (fig. 2), il prototipo stilistico da cui dipende il frescante della chiesa padovana di Ognissanti, quest'ultimo attivo presumibilmente nella seconda metà del XII secolo.

LA REDAZIONE



I LETTORI CI SCRIVONO

Il ruolo che ha l'immagine nella moderna comunicazione non è semplicemente decorativo né di marginale importanza.

Il contributo iconografico, quando è usato per integrare una notizia storica, diventa esso stesso documento, al punto da venir considerato, per l'autorevolezza dello scrittore, una "fonte" in successive citazioni.

Nel cammino che un'immagine compie, dalla fotografia dell'originale alla riproduzione nella pagina del libro, possono verificarsi incidenti di percorso, esperienza di chiunque abbia familiarità con la pubblicazione di ricerche. Queste disavventure, che pur sono estranee alla buona fede e competenza dello studioso, rischiano tuttavia di provocare errori a catena.

Ritengo pertanto doveroso intervenire a proposito di una veduta di Treviso finita impropriamente nel saggio di Giuseppe Fabris, apparso nel n° 44 di "Padova e il suo territorio" a pag. 9 con la didascalia «20 febbraio 1848. Il vescovo Modesto Farina benedice nel piazzale di Porta S. Giovanni, a Padova, i volontari della Legione "Brenta-Bacchiglione" che affronteranno gli austriaci a Sorio e a Montebello (dipinto di F. Petrin, Padova, Museo del Risorgimento)».

L'originale è un dipinto a olio su tela esistente nel Museo del Risorgimento di Treviso, fatto eseguire su commissione dell'abate Luigi Bailo, allora direttore del Civico Museo, per la mostra



Il vescovo Sebastiano Soldati benedice i volontari trevigiani dal palazzo Falier - Barbaro il 30.3.1848 (dipinto del Museo del Risorgimento di Treviso).

del 1898, vi è raffigurato il palazzo Falier-Barbaro (ora Ancillotto) in Borgo Cavour a Treviso, dalle cui finestre il vescovo Sebastiano Soldati, che vi ha avuto temporanea residenza, il 30 marzo 1848 benedice i volontari trevigiani in partenza per affrontare gli Austriaci a Sorio e Montebello.

In fondo al Borgo (estremità sinistra dell'immagine) si vede uno scorcio della cinquecentesca Porta di Santi Quaranta (nome col quale è stato chiamato per secoli il Borgo); il muretto che si allunga sulla sinistra delimitava l'area dove esisteva il convento dei Cappuccini soppresso nel 1810, e dove dal 1930 sorge

il Collegio Pio X. Interessante per la storia della Resistenza a Treviso è l'uso che subì tale Collegio durante la dominazione nazista: fu utilizzato come carcere politico, divenendo teatro di sevizie e torture.

L'occasione di questa puntualizzazione mi offre lo spunto per una seconda rettifica che ritengo di dover fare a proposito di un'altra immagine trevisana, non della città ma della provincia, apparsa negli inserti de "Il mattino di Padova" nel 1978 col titolo "Come eravamo".

Alla pagina 116 la didascalia parla del ponte padovano di S. Giovanni delle Navi del quale illustra caratteristiche e storia.

L'immagine invece si riferisce al Ponte della Madonna, già Ponte di San Zuane, costruito a Conegliano Veneto attraverso il fiume Monticano nel 1525 sotto la podestaria di Bernardino Miani. Venne fatto saltare dagli artigiani italiani nel 1917 per ostacolare la penetrazione austroungarica, all'indomani della ritirata di Caporetto, che poté essere arrestata sulla linea del Piave.

L'immagine è una vecchia fotografia molte volte pubblicata in libri e cartoline, dalla quale è stata tratta una litografia apparsa il 25 luglio 1893 in "Le cento città d'Italia illustrate", supplemento al n° 9808 de "Il secolo d'Italia" (Sonzogno, Milano).

Con vivissimi complimenti per la vostra bella rivista e cordiali saluti.

Toni Basso

Presidente della Società Iconografica Trevigiana



Ponte della Madonna. (Da: "Le cento città d'Italia" supplemento del Secolo, n° 9808 del 25 luglio 1893 dedicato a Conegliano).



PAROLE PADOVANE

a cura di Manlio Cortelazzo

COPIJE. Raccolto a Teolo, nel 1921, (sostantivo femminile plurale) col significato di "gombina: striscia di cuoio che congiunge la vetta del coreggiato col manico"; a Montagnana è il "pezzo di corda o striscia di cuoio *macaïsso* che unisce le *bardàgole* al giogo" ("spaghi da copile, formà ancora da quattro fili, e servia par fornire i doi de le vache", Lazzarin); "El pi bravo de i omani che fa le corde 'sé bon de fare anca el copile" (Ospedaletto: Peraro). A Boion, già in provincia di Venezia, *cupie* è un "tipo di cuoio adatto per la fabbricazione delle selle". - Voce corrispondente all'italiano *copiglia*, che i vocabolari accettano solo in accezione tecnica meccanica, dal francese *goupille*, che ha, fra gli altri, i significati di "pezzo di cuoio che si fissa all'estremità di un asse per mantenerlo" e di "due corde poste in croce tra una carretta e un'altra".

CRAGNA. Come "sudiciume della pelle e dei vestiti" scende dalle montagne del Bellunese fino a Treviso, Venezia, Padova. In friulano si dice *cragne* e *cragnèz*. - La presenza in friulano dell'aggettivo femminile *cragnizze*, che si dice "di tela proveniente dalla Craniola (*Cragn*, che è il nome sloveno, *Kranj*, della "Carnia"), la quale non riesce mai candida", ha fatto pensare allo Sturm un collegamento, anche se non molto chiaro, col nome della subregione, che da solo potrebbe, forse, bastare a spiegare *cragna*.

CUSSITA. Per i Padovani questo equivalente di *cussi* "così" è segno di rusticità, per i Polesani meridionali è indice di "estraneità" nei confronti di quanti, fra loro, usano il più autentico *acsi*, *acsica*, che risente dei vicini dialetti emiliani (ferrarese). - Se *cussi* è il latino *sic*, rafforzato da *eccu*, *cussita* (che arriva fino al mantovano) è ulteriormente rafforzato con *ita*, altro avverbio affermativo di tradizione dotta, un pretto latinismo trasmesso probabilmente attraverso la scuola e i monasteri.

INSINGANARE. Il Nardo lo definisce "ammaliare, incantare, sedurre" e più estesamente il Battaglia per l'*inzinganare* del Montagnanese "imbrogliare, far cadere uno in un tranello con raggi di parole o di gesti" con l'esempio: *no' sta assarte inzinganare* "non lasciarti convincere dalle sue proposte". Peraro registra, per Ospedaletto, *insinganarse* "perder il controllo di sé stesso per una ragazza, innamorarsi perdutamente, prendere una cotta, illudersi". - Tutti da *singano*, *zingano* "zingaro", al quale è at-

tribuito l'arte dolosa della convinzione a bassi fini.

ÓN'SARE EL SIMIOTO. Segnalato nel contado di Este per "picchiare" (Mura). Qui *el simioto* è la malattia infantile, che provoca una grande magrezza e un'apparizione di peli, che fa assomigliare il malatino ad una scimmietta. Questo male veniva curato con energiche frizioni sulla spina dorsale: "e se va via a onzerghe la schina e la spina dorsal dal colo fin a l'osso sacro, sempre parando in zoso" (Bernoni). - Da questa pratica terapeutica è disceso il modo di dire, che ricorda altre locuzioni simili, come *dare na man de onto* ed anche *cresemare* o, semplicemente, *ón'sare* ("To mare, co te si nà a casa co la giacheta sbregà, la te ga onto", a Ospedaletto: Peraro). Si può aggiungere anche *dare na onta* "percuotere".

PELAÓRA. È quella specie di "madia in legno, dove si pela il maiale appena ucciso": "I lo rabaltava par tera cofà on pantazzo, i lo sgnacava drento in pelaora e lì, pronta l'acqua calda par pelarlo, ma prima de scomiziare i la stemparava co'n poca de freda se nò la prima pele se broava e no' i jera pi' boni de pelarlo" (Montagnana: Lazzarin); "I massini jeri i ga copà on porzelo tanto grosso che nol stasea gnanca drento la pelaora" (Ospedaletto: Peraro). - Dall'operazione, per la quale era usata, *pelare* l'animale (letteralmente, quindi, *pelatoia*: del resto in italiano il locale del matatoio dove si depilano i maiali si chiama proprio *pelatoio*).

PISTAGOLO. È il "collo di pelliccia applicato al cappotto, al paltò o al tabarro". A Ospedaletto: "Nel paese solo el mestro e el dotore ghea la pistagna sol paletò" (Peraro). - Non è voce propriamente dialettale, ma panitaliano, entrata dalla Spagna, dove *pestaña* indica un "orlo di frangia, lembo di stoffa" ed è considerata di origine preromana.

PUÀGOLO. Ha un preciso significato tecnico: "parte del telaio da tessitura a mano". Così a Montagnana: "i quatro lizi co le so carucole, che i ghe diséa i puàgoli" (Lazzarin). Letteralmente è il "pupattolo", che in altre parti della provincia è detto *piàgo'lo*, *piàvolo* ed il nome deriva dai pezzi di legno, che durante la tessitura si alzano e abbassano come burattini. - In ultima analisi dal latino *pupa* "bambina".

RIGOLARE. È un verbo antico, ancora in uso a Casale di Scodosia: "Col sole te vidi

el grasso (de la cucagna) che se désfa e che rigola doso" (Zorzan), e altrove nel senso di "rotolare". - Forma parallela di *rugolare* dal latino *rutulāre*, attraverso *riolare* con immissione di -g- per evitare lo iato.

SBROMBO'LONI. Nella definizione data ad alta voce nell'estrazione dei numeri della tombola è l'88, che graficamente può ricordare i "testicoli". Questo nome ricorda alcune denominazioni agordine di "sassi piuttosto voluminosi e rotondeggianti", "grosse patate rotonde", detti *brómbol*. Naturalmente il rapporto è indiretto e ci mancano gli anelli di congiunzione. - L'etimologia di questa e di altre voci affini è ancora sconosciuta, ma l'origine onomatopeica sembra imporsi per parole come *sbrombiolà* "boato" (Casale di Scodosia), "tuono, boato, esplosione, cannonata" (Montagnana) e il veronese *sbrombolàr* "sciabordare, conquassare, scombusolare".

VERTOBOCA. Questo raro sostantivo femminile si usa solo in frasi del tipo "ogni vertoboca 'la 'sé na bastemia". - Non è difficile l'etimologia, bensì la formazione: il sostantivo *aperto* "apertura", sia come participio passato di *aprire*, sia come continuatore del latino *aperturam* "spazio libero", è abbastanza rappresentato nei dialetti italiani, ma qui, confortati dalla parallela locuzione romagnola (*a ogni vërta 'd boca*) dobbiamo supporre che la forma originaria fosse *vèrto (de) boca*.

Rinvii bibliografici:

- G. Battaglia, *Parole de jeri*, Roveredo di Gua, 1989.
 D.G. Bernoni, *Tradizioni popolari veneziane di medicina*, rist., Venezia 1968.
 M. Lazzarin, *La terra, la vita, le stagioni*, Montagnana, 1981.
 P. Mura, *Riflessi della ritualità e del diritto romano nel lessico romanzo: l'italiano pigliare e i veneti massipar, dar na man de bianco e simili*, in "Lingua e contesto" 2 (1975) 161-166.
 L. Nardo, *Dizionario portellato*, Padova, 1990.
 G. Peraro, *Schincapene e rumatera*, Ospedaletto Euganeo, 1984.
 F. Sturm, *Zur Wortgeschichte. Friul, èche (jeche, jècle), und Verwandtes*, in "Zeitschrift für romanische Philologie" LII (1932) 79-99.
 A. Zorzan, *Jènte de Casale*, Conselve, 1988.

BIBLIOTECA

TEOFILO FOLENGO NEL QUINTO CENTENARIO DELLA NASCITA (1491-1991). ATTI DEL CONVEGNO

Olschki, Firenze, 1993, pp. 506.
A cura di G. BERNARDI PERINI - C. MARANGONI

Del convegno tenutosi nel settembre del 1991 tra Mantova, Brescia e Padova, a cura delle rispettive Accademie, per celebrare il quinto centenario della nascita di Teofilo Folengo fu riferito a suo tempo su questa rivista (fasc. 36, p. 47 sg.); e ora si può riferire dei relativi *Atti*, pubblicati in bella veste dall'editore fiorentino Olschki (che inaugura con questo massiccio tomo una nuova serie di pubblicazioni dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova).

Il volume ripercorre fedelmente l'itinerario del convegno, con qualche defezione rispetto al programma annunciato e agli interventi effettivamente pronunciati, com'è inevitabile destino di tali assise (penalizzata, in questo senso, soprattutto la tornata bresciana); il risultato è in ogni caso veramente cospicuo, e confrontato al volume che raccolse a suo tempo gli *Atti* di un analogo convegno del 1977 (*Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, a cura di E. Bonora e M. Chiesa, Milano 1979) permette di constatare il perdurante e anzi crescente interesse suscitato dalla singolare e poliedrica figura del monaco mantovano. Come rileva già in *Introduzione* di Ettore Bonora (pp. 11-17), che oltre a presentare il Convegno delinea anche una succosa storia di moderni studi folenghiani a partire dalla grande stagione del loro rinnovamento critico (gli anni fra Trenta e Cinquanta, con Billanovich, Cordié, Goffis), si tratta di un interesse autentico, non legato alla moda, dal momento che "l'opera di Merlin Cocai, per le molte difficoltà che presenta è singolarmente immunizzata dalle aggressioni degli improvvisatori". E qui ne fanno fede, al di là dell'auto-revolezza di molti nomi, qualità e sostanza di quasi tutti gli interventi, che di seguito indicheremo all'attenzione dei

lettori per raggruppamenti tematici (il volume segue invece fedelmente l'ordine dell'agenda congressuale).

Spiccano anzitutto i lavori d'impianto storico-culturale, come l'ampio e innovatore saggio di Luca Curti *Sul macaronico* (pp. 141-182) e l'indagine di Mario Pozzi su *Le quattro redazioni delle Macaronie di T.F. e il loro contesto culturale* (33-47); le alte applicazioni metodologiche di Cesare Segre, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo* (21-31), di Mario Chiesa, *Il Parnaso e la Zucca* (49-58), di Massimo Zaggia, *Breve percorso attraverso le quattro redazioni delle Macaronie folenghiane* (85-101), di Antonio Daniele, *La forma del "Chaos"* (329-372); le analisi ravvicinate di singoli aspetti o l'esegesi di singoli episodi dell'epos macaronico, da Silvia Isella, *Superficie grafica e strati linguistici nel "Baldus"* (195-203), a Rodolfo Signorini, *L'arca del*



Gonzaga e il cosmo alchemico di Manto (59-83), a Marisa Milani, *Le streghe nel "Baldus"* (313-328); le ricerche sul Folengo italiano, tanto più meritorie in quanto affrontano terreni pochissimo battuti, di Maria Luisa Doglio, *La "Palermitana" di T.F. tra "Coliseo pastorale", riscrittura, Institutio Christiana e poema sacro* (103-117) e di Simona Gatti, *L'ottava rima nell'"Umanità del Figliuolo di Dio"* (119-139); i notevoli interventi (da leggere non solo quali contributi al *Fortleben* folenghiano) di Lucia Lazzerini, *Merlin Cocai in Provenza (echi folenghiani in Antonio Arena)* (373-386) e di Pietro Gibellini, *Giuseppe Tonna folenghista e le traduzioni del Folengo* (213-239).

Sul piano della ricerca documentaria s'impongono i *Nuovi documenti folenghiani* procurati da Edoardo Fumagalli

(183-191); interessante la segnalazione di Ennio Sandal, *Il giovane Folengo a S. Eufemia. Ipotesi su un manoscritto* (205-211); più generica la rassegna di Roberto Navarrini e Maurizio Pegrari su *Folengo monaco a Brescia: l'ambiente monastico e il "realismo" folenghiano* (241-264); importanti le precisazioni di Angela Nuovo su *L'edizione toscolanense del Folengo* (387-402). Infine, per chiudere in bellezza, due prestigiosi studi che investono la storia religiosa: Gregorio Penco, *La Congregazione Cassinese all'epoca di Teofilo Folengo* (267-301), e Giuseppe Billanovich, *Giovanni Battista Folengo riformatore della Congregazione Benedettina di Valladolide* (303-312). Ma tutto ciò non esaurisce il volume: una copiosa *Appendice* (405-506) raccoglie quanto della Tavola rotonda che concluse il Convegno è giunto alla pagina scritta: interventi ancora di Zaggia, Chiesa, Curti, Simona Gatti, e inoltre di Alberto Carvazere e Claudio Marangoni, che riferiscono sui lavori in corso per l'edizione dell'*opera omnia* folenghiana, oltretutto inaugurata proprio nei giorni del Convegno dalla comparsa del primo volume, *l'Orlandino* a cura di Mario Chiesa (Padova, Antenore, 1991).

In chiusura, non si può non rilevare in questa sede padovana un notevole neo nel volume per tutto il resto esemplare: la pagina di presentazione (p. 7), rimenzionando sul finire le tre Accademie promotrici del Convegno, sostituisce inopinatamente al nome di Padova quello di Cremona. Assunte informazioni alla fonte, è risultato che la pagina in questione fu scritta a Mantova (ancora una volta, come ai tempi di Virgilio, *minium vicina Cremonae?*) mentre fervevano in quell'Accademia i preparativi per le indigene celebrazioni del cremonese Monteverdi. Donde la subliminale *bévue*, della quale i curatori si dichiararono sinceramente costernati; salvo farne tesoro per segnalarla, con un pizzico d'orgoglio, ai futuri manuali di critica del testo.

NICOLÒ COSTANTI

MANLIO CORTELAZZO LA CIVILTÀ DELLE ACQUE

Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 1993.

Il volume, curato da M. Cortelazzo con contributi di autori vari, rappresenta l'ultimo di una serie dedicata alla conoscenza e

all'approfondimento della cultura popolare del Veneto, promossa dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo in nome della finalità istituzionale della Fondazione.

Dalle arti e mestieri tradizionali, all'ambiente, alla religiosità e alle relazioni sociali si approda ora alle acque della montagna, della pianura e della laguna del Veneto, prendendo in considerazione non solo l'aspetto puramente geografico ma anche quello economico e sociale collegato alla rete idrica. I due primi testi di apertura hanno un valore introduttivo: F. Vallerani propone un excursus storico-geografico delle tipologie dei corsi d'acqua e della tipicità paesaggistica degli insediamenti umani che vi sorgono, mentre C. Marcato svolge un'accurata ricerca filologica sulle derivazioni degli idronimi. Si passa poi con R. Vergani a raccontare la nascita, la diffusione e l'inevitabile tramonto dei "leggendari" mulini, opifici sull'acqua che si potevano incontrare nei paesi di montagna e di pianura e che ora purtroppo abitano solo i sogni e le nostalgie del passato. Per quanto riguarda il fiume, oltre che via di comunicazione esso veniva anche usato a scopo commerciale per il trasporto di merci, soprattutto di legname, come accadeva sulla ricostruzione di L. Corrà. L'attenzione degli studiosi non si sofferma solo sulle tecniche di navigazione sul fiume, ma anche sugli aspetti caratteristici della vita quotidiana dei barcaroli, che E. Bellò descrive riferendosi al Sile e al Piave, mentre M.A. Cortelazzo dedica la sua ricerca ai barcaroli di Battaglia, inserendo pittoreschi brani in dialetto. Riguardo invece alla pesca nelle valli e delta del Po, C. Corrain e A. Rossin hanno raccolto una vasta documentazione archeologica e archivistica per dimostrare la presenza di attività di pesca e caccia fin dall'età del Bronzo. Il loro intervento si arricchisce anche di notizie dettagliate relative alla pesca fluviale e di valle, tra Adige e Po, raccolte dalla viva voce dei vecchi pescatori di un tempo. G. Caniato invece spalanca una finestra sul mondo dei barcaroli di Venezia e delle loro ben organizzate fraglie facenti capo ai diversi traghetti: sono questi gli unici rappresentanti rimasti di una categoria altrove scomparsa.

Già fin dal XIV° secolo esistono testimonianze scritte in latino e dialetto locale che riportano vivaci quadretti di vita

quotidiana in laguna, come nel caso dei verbali di Lio Mazar, un grosso borgo a sud-est di Burano, citati da G. Marcato. La stessa autrice riscopre altre testimonianze letterarie locali negli scritti cinquecenteschi di Andrea Calmo, autore di teatro e in quelli settecenteschi di Antonio Boscolo relativi alla città di Chioggia, oggetto anche di resoconti ottocenteschi. C'è poi tutto un interessante filone di leggende e folklore legati all'elemento acqua che, come afferma D. Perco, si ripresentano con una continuità straordinaria in tutto l'arco alpino, rivelando ovunque la dicotomia dell'acqua intesa come fonte di vita e insieme di morte. Sullo stesso argomento ritorna anche S. Mazzaro riferendosi però alle acque di pianura e quindi all'immaginario presente nelle tradizioni delle campagne venete, con commistioni tra miti pagani e cristiani.

Chiude il volume il contributo di G. Vedovelli sulla cultura popolare fiorita sulle rive del lago di Garda: tra tutte le tradizioni spicca quella del rituale, immutato dal 1452, dell'asta delle zone di pesca di proprietà della Corporazione degli Antichi Originari.

Merito indiscusso di tutta la suddetta serie di volumi dedicati alla cultura popolare veneta è il tentativo di operare un "salvataggio" di ricordi, immagini e racconti relativi a costumi e tipologie di vita ormai quasi del tutto estinti, strappati così alla tradizione orale e consegnati alla memoria sia di chi ne ha ancora pallidi echi di risonanza sia delle generazioni più giovani, ignare dell'esistenza di un patrimonio culturale così vitale da sembrare quasi favolistico.

FRANCESCA TEDESCHI

GIUSEPPE ROMANATO
POLITICA E CULTURA.
Documenti e testimonianze
Accademia dei Concordi di Rovigo, "Studi e ricerche. Nuova serie", 1, Rovigo, 1991, pp. 301.

Con questo volume l'Accademia dei Concordi di Rovigo — oggi una delle più attive e intraprendenti istituzioni culturali del Veneto — ha voluto ricordare e riproporre l'uomo che la presiedette per ventisei anni e che ne promosse un radicale rinnovamento nelle

lettere nelle scuole superiori di Rovigo, fu deputato al Parlamento, eletto nelle liste della Democrazia Cristiana, dal 1953 al 1972. Il suo nome è legato soprattutto alla legge speciale per i Colli Euganei (1971), la prima vera legge ecologica e ambientale varata in Italia, la quale, ponendo definitivamente fine alle attività estrattive delle cave, ha preservato il territorio collinare da quella che ormai appariva come una non lontana e irrimediabile distruzione. Quella legge fa di Romanato un personaggio significativo e degno di memoria anche a Padova, alla quale era comunque legato da molteplici altri rapporti. Basterà ricordare i suoi interventi legislativi a favore dei sordomuti, che crearono un solido legame con l'Istituto Magarotto, e tutte le sue relazioni con l'ambiente scolastico e culturale.

Egli infatti si interessò in maniera tutta particolare dei problemi della scuola, firmando numerose leggi relative alla sistemazione del personale docente e intervenendo spesso alla Camera. Sua fu anche la proposta di introdurre a scuola l'insegnamento dell'esperanto, concordata anche con il circolo esperantista padovano. Sul tema della parità fra scuola statale e non statale, uno dei suoi cavalli di battaglia, presentò con l'on. Franceschini di Treviso una proposta di legge che non giunse mai al traguardo dell'approvazione parlamentare ma che appare oggi preveggenza di orientamenti antistatalistici sempre più diffusi. Dal 1968 al 1972, negli anni ruggenti della contestazione, fu presidente della Commissione istruzione e belle arti della Camera. Non meno importante la sua attività politico-parlamentare a favore del Polesine, allora travagliato dalle periodiche inondazioni del Po, dopo quella disastrosa del 1951, con leggi, discorsi al Parlamento e una vasta opera di promozione civile e di sostegno alla popolazione della provincia.

Sul piano politico fu sempre vicino alle posizioni centriste di Scelba, Gonella, Scalfaro, Bettiol, cioè a quel filone sturziano della D.C. il cui recupero oggi appare l'unica possibile salvezza di quel partito. Si distinse inoltre per un'azione informata costantemente a rigorosi principi morali, al rispetto per la cosa pubblica, ad uno spirito di tolleranza che tuttavia non attenuò mai le sue ferme convinzioni anticomuniste e le sue amare e preveggenti

considerazioni sulla degenerazione del sistema dei partiti. Fece parte del Consiglio nazionale e della Direzione centrale della Democrazia Cristiana negli anni del centro-sinistra. L'Accademia dei Concordi, plurisecolare e glorioso istituto culturale, deve alla sua presidenza il suo rilancio in area veneta e nazionale.

Il volume comprende un profilo biografico di Silvio Romanato; scritti e discorsi di Romanato organizzati per temi (scuola, Polesine, beni culturali, Accademia dei Concordi, politica), alcuni dei quali, particolarmente quelli di carattere politico, appaiono tutt'altro che invecchiati; varie testimonianze affidate, fra gli altri, alla penna di L. Gui, F. De Vivo, P. Bianchini, R. Maschio, I. Tell, F. Loperfido, P. Bertè, G. Matteotti. Nel momento in cui la politica italiana sta girando definitivamente pagina, la figura di Romanato ci rimanda ad uno dei momenti migliori della prima repubblica, anche nella nostra regione.

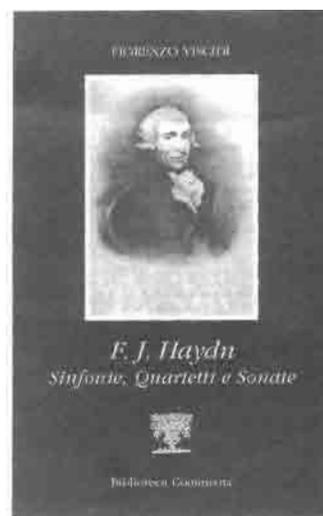
G.R.

F. VISCIDI
F.J. HAYDN: SINFONIE, QUARTETTI E SONATE
Loreggia padovana, Biblioteca Cominiana, 1994.

Vi sono dei valori umani ed artistici che vanno al di là della definizione delle tecniche e la personalità di Haydn ci attrae e ci interessa non soltanto per la sua forza e la sua ricchezza espressiva, ma per ciò che essa contiene di equilibrio, di serenità, di salute interiore.

La pittura e la musica del secondo Settecento sono percorse da alcune grandi forze: la vivacità rococò che è ancora viva, i preannunci del razionalismo illuminista e neoclassico, il germogliare del nascente romanticismo. Queste componenti affiorano nei vari artisti di questi tipi, in questi personaggi umani, quello del virtuoso salottiero per il quale lo scherzo, il capriccio, è d'obbligo, c'è il poeta o pittore, o musicista filosofo che cerca di dare il massimo di razionalità astratta e di risalto scientifico alle sue composizioni in cui egli intravede l'affacciarsi delle grandi leggi del cosmo, c'è anche colui che antepone il suo temperamento, il suo impeto, la sua libertà, la sua passione a ogni altra disciplina.

Haydn si lega ancora alla pienezza del Settecento, lo vive con una ragione calma che



non è se non parzialmente coinvolta dalla teoria e non è ancora ossessionata da una nuova avventura. È un personaggio discreto, pur nella sua grande ricchezza creativa, pur nel suo indefesso lavoro. Non è neppure sfiorato dai preannunci dello Sturm und Drang che restano sullo sfondo della sua figura come certi temporali estivi che si affacciano, troppo lontani per essere minacciosi, sui limiti dei nostri orizzonti.

Forse in quelle lontananze turbinano già i venti dell'eroismo e dell'angoscia, ma ciò non dilata le brezze dei nostri giardini, non preme alle finestre dei nostri salotti, non risveglia ansie nei nostri cuori.

I nostri pensieri non lasciano gli antichi ed amichevoli sentieri, non svincolano dalle strade quotidianamente percorse, non cercano l'ebbrezza dell'ignoto, non ritengono necessario mettere a repentaglio la nostra pace domestica, la soddisfazione di noi stessi.

Da questo punto di vista Haydn con la sua tranquillità, con la sua sicurezza, con la sua inesauribile fiducia in Dio, nell'esistenza e in se stesso, con quella sua attenta e completa partecipazione alle cose che lo circondano, ripropone un problema eterno, quanto l'arte, quanto la musica, e cioè tutto ciò che ci fa sorridere ed è bello, sia solo una questione di forma, di modi, di affetto e di cordialità.

Il mondo da cui esce e che egli porta fino alla fine con sé, è il mondo che più di ogni altro ha sublimato l'evasione e il capriccio. Un mondo che ad alcuni è sembrato irresponsabile e fatuo e che forse in parte lo era perché certamente questa esplorazione fu la più impegnativa a rivelarci i modi di una raffinatezza che non disdegnava nemmeno le vesti

dell'eccentrico. Esplorò il futile perchè nel futile si esprimeva l'estremo inganno, o disinganno, dell'anima e dei sentimenti, e si spense come un cicaleccio di dame che si disperdono alla fine di un trattenimento.

Era arte? Era vita? Inutile chiedercelo: lo era. E forse Haydn era uno degli artisti più adatti a dimostrarlo, perchè in virtù della sua musica noi siamo qui avvinti ancora da quel cicaleccio, da quella grazia, da quelle battute, da quello svariare dei pensieri nei ricordi, nelle attese, nelle nostalgie, nei sorrisi.

L'autore di questo volume che commenta le Sinfonie, i Quartetti e le Sonate di Haydn, Fiorenzo Viscidi, ha steso le sue note con quell'implacabile conoscenza dei testi che caratterizza tutte le sue pubblicazioni di critica e di storia musicale. Ci porta in mezzo agli scaffali dove sono riposte le composizioni, delle quali conosce la collocazione quasi ne fosse l'autore, tanto le ha maneggiate, ascoltate, meditate, confrontate. Le ha rese talmente sue da poterle trattare persino con sommaria confidenza, arrivando anche al punto di proporre dei titoli a quelle opere che ne sono prive.

Una tale disinvoltura potrebbe impacciare chiunque non avesse l'esperienza e la sicurezza di Fiorenzo Viscidi, quel suo modo distaccato, quasi imperturbabile di procedere da conoscitore incallito a cui tanti capolavori non offrono più sorpresa se non quelle della loro inesauribile forza espressiva. Da questo punto di vista Haydn ha trovato il suo critico ideale e viceversa. Entrambi hanno questa possibilità di agire nel quotidiano, senza bisogno di forzature ispirative. Ed entrambi nascondono sotto un'apparente impassibilità tutta la loro ricchezza umana e poetica.

C.S.

**GIORGIO PENZO
NIETZSCHE
ALLO SPECCHIO**

Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. VIII-240.

In questo denso e importante saggio di Giorgio Penzo, professore ordinario di Storia della Filosofia nella nostra Università, viene stabilito un interessante raccordo fra la vita e il pensiero di Nietzsche. Non si può parlare della sua vita senza riferirla al suo filoso-

fare, nè viceversa, del suo pensiero senza tener presente la sua vita. Appare particolarmente significativa in quest'ottica la divisione del libro in due parti complementari, come un gioco di specchi: "la vita come pensiero" e "il pensiero come vita". Penzo sottolinea il tentativo costante del filosofo di

Biblioteca Universale Laterza

**Penzo
Nietzsche
allo specchio**



rimanere fedele a se stesso, dapprima con l'abbandono degli studi di teologia per quelli a lui più congeniali di filologia, poi con il distacco sofferto da Wagner, infine con le dimissioni dall'insegnamento per potersi esprimere come filosofo.

Tutto ciò significa essenzialmente per Nietzsche ricerca incessante della verità esistenza che trasforma l'uomo, ben diversa dalla verità-cerchezza propria del conoscere scientifico. La verità esistenziale si dispiega nell'orizzonte del "sapere tragico" che va al di là del puro conoscere e ne coglie i limiti. Essa perciò sfugge alla presa dell'intelletto conoscente e apre all'uomo la dimensione del nulla.

L'interpretazione positiva che Penzo dà di Nietzsche assume particolare rilievo, tanto più, se si considerano le molte distorsioni del suo pensiero, e le letture parziali e riduttive che se ne sono state fatte. L'autore sottolinea inoltre l'importanza di tener distinto l'autentico filosofo Nietzsche dal "mito Nietzsche", così com'è stato infelicemente letto nella cultura della prima metà del secolo.

Giorgio Penzo, filosofo dell'esistenza, attratto dai problemi del sacro e della trascendenza, è autore di numerose opere su Heidegger, Jaspers, Stirner, Gogarten, Meister Eckhart e, naturalmente, Nietzsche.

G.R.

**CARLO MUNARI
COME GOMORRA**

Padova: gli anni Trenta, la guerra, i bombardamenti.

Lions Club Abano-Terme Euganee, pp. 135. Tipo-Lito Poligrafica Moderna.

Nel primo anniversario della scomparsa di Carlo Munari, scrittore e critico d'arte, padovano, che divideva la sua residenza fra Milano e Abano Terme, il Lions Club Abano-Terme Euganee, di cui Munari era socio, ha curato la stampa di un dattiloscritto inedito dello scrittore col titolo "Come Gomorra", che è stato presentato nel corso di un'adunanza del sodalizio all'Hotel Bertha di Montegrotto Terme.

Il libro reca un breve ricordo riconoscente del presidente del Lions Club, Guido Caputi e si apre con una presentazione affettuosa e penetrante dell'amico Gianluigi Ganzetti, curatore del libro, che sottolinea come la critica e la storia dell'arte moderna e contemporanea ebbero in Carlo Munari un protagonista attento e costantemente partecipe. Ma Munari ha lasciato anche alcuni scritti che non hanno per tema l'arte, brevi appunti, sintetiche descrizioni, annotazioni dell'animo che l'autore "raramente citava, e solo nello strettissimo ambito dei suoi più cari amici". Sono scritti che custodiva in cassetto che forse un giorno pensava di dare alla luce. Ora che egli è scomparso questi testi sono stati pubblicati costituendo "quasi un rendiconto e ben custodito rifugio per confessare a se stesso ciò che Egli sentiva di essere". Rivelano i suoi dubbi, il suo pessimismo, il disincantato e ironico giudizio con cui descrive le vicende di tutti i giorni, ed anche un "sarcastico demolitore delle vuote convinzioni", un uomo dotato di un tagliente ed innato humour.

Carlo Munari è poi un felice e tenero descrittore della Padova della sua e nostra infanzia, quindi di una Padova del dopoguerra con i suoi borghi, i personaggi popolari, le sue periferie, la sua atmosfera di città di provincia nella quale siamo cresciuti. È questo come dice Ganzetti, "il vero Carlo Munari che noi pubblichiamo": la sua ultima opera completa soltanto pochi giorni prima di lasciarci, quasi un testamento morale.

L.M.

**RENATO MARTINELLO
STORIE DI UOMINI,
UOMINI NELLA STORIA
LIMENA 1866-1970**

Storia come "grande romanzo dell'uomo", come cronaca di vita quotidiana dell'uomo comune e delle strutture politiche sociali ed economiche in cui si trova ad agire: è questo l'ideale programmatico delle ricerche storiche di Martinello, come si evince dalla prefazione all'opera stessa.

Da anni l'autore si dedica allo studio e alla pubblicazione di documenti relativi al suo paese di origine, Limena, ponendo l'accento proprio sulla storicità del documento più che sull'analisi critica degli eventi, troppo recenti per poterne dare una valutazione lucida e spassionata. La strada dello storico è disseminata di trappole celate sotto l'aspetto esteriore dell'obiettività, ideale irraggiungibile proprio perchè il più attendibile documento è pur sempre frutto di un individuo condizionabile dall'ambiente esterno e dalla sua stessa formazione culturale. Martinello è ben conscio di questo pericolo insito nel suo lavoro e quando riporta all'interno del testo ampi brani di documenti dell'epoca cerca di darne il giusto peso, fornendo una panoramica completa degli avvenimenti e delle parti in gioco.

Ogni capitolo è corredato di riproduzioni fotografiche che testimoniano con evidenza immediata l'evolversi dei costumi e delle abitudini sociali attraverso le immagini di un paese che è andato via via trasformandosi da agricola ad industriale e soprattutto attraverso le immagini di uomini e donne comuni, i veri protagonisti della storia, spettatori e assieme attori più o meno consapevoli delle loro realtà. La ricerca storica prende le mosse dall'epoca dell'annessione al Regno di Italia nel 1866, periodo caratterizzato da grave crisi economica e dal conseguente esodo di molti abitanti in America del Sud, per poi passare agli inizi del XX° secolo con la nascita dei primi scontri tra gruppi assistenziali cattolici, che trovavano largo seguito nella popolazione contadina e i gruppi anarchico-socialisti che allignavano tra gli operai. Si passa poi ad illustrare la grande miseria e la forte disoccupazione conseguenti ai disastri bellici delle due guerre mondiali, fino a arrivare all'apice della fortuna



economica di Limena negli anni '60, quando diviene uno dei centri industriali più importanti della nostra provincia in quello che venne definito non a caso il "miracolo" limenese.

FRANCESCA TEDESCHI

GIOVANNI SORANZO
IL TRENINO DEI RICORDI
 Edizioni La Galiverna-Zielo, dicembre 1992, Tip. Rigoni Piove di Sacco, pagg. 160.

"Il trenino dei ricordi" è l'ultima fatica di Gianni Soranzo, scrittore, commediografo, poeta (in lingua e in dialetto) largamente noto per la sua lunghissima attività letteraria che a 88 anni suonati svolge ancora con impegno giovanile, non dimenticando anche gli incarichi pubblici quale presidente dell'Associazione "El Gnaro".

Il romanzo, che è patrocinato dal Consorzio Comprensorio Piovese, è di ispirazione sentimentale avendo per tema una dolce (e non conclusa) storia d'amore fra due giovani che poi la vita ha diviso ma che si ritroveranno nella vecchiaia a ricordare i verdi e fervidissimi anni della giovinezza. Tre elementi importanti contraddistinguono l'opera: l'ambiente, l'aspetto autobiografico e il colore romantico che impronta l'intera vicenda.

L'ambiente in cui si svolge la prima parte del romanzo è la Bassa Padovana, meglio Piove di Sacco, dove il protagonista che parla in prima persona (lo stesso autore) è stato trasportato infante dalla nativa Monselice e dove il padre (il pittore Antonio Soranzo) era insegnante di disegno. Piove di Sacco (siamo nell'immediato primo dopoguerra) era un centro agricolo che lo stesso Soranzo così descrive: "Abitavo allora a Piove di Sacco, un grosso paese del padovano, dove la vita non era molto cambiata dopo la caduta della

Serenissima. Placido, bonario, pigro paese, allora legato alla città da un allegro trenino elettrico e reso prospero da un esteso entroterra di campagne da poco bonificate di proprietà di benestanti che costituivano l'élite del piccolo centro, assieme e spesso in contrasto, per la diversa indole, con un gruppo di professionisti, di insegnanti, di impiegati. Mio padre, professore di disegno, aveva rinunciato ai grossi rischi e ai grandi onori della carriera del pittore; aveva voluto provvedere alla famigliola composta da me e da mia madre, umile e devota, e continuava a coltivare la sua passione per la tavolozza, rinunciando ad ogni confronto ed aggiornamento".

L'aspetto autobiografico lo si riscontra anche nei precisi riferimenti offerti da Soranzo: il suo periodo scolastico, la già detta professione del padre, il famoso trenino della Società Veneta che quotidianamente trasportava in città per poi alla sera riportarli a casa gli studenti iscritti nelle scuole padovane.

L'aspetto, quindi, romantico accompagna l'intera trama. Nella prima parte è descritta la dolce intesa fra Gianni e la compagna di studi Francesca, una fanciulla vivace, intelligente, sensibile, desiderata e corteggiata, la quale finisce poi per preferire a Gianni il focoso Francesco con il quale si fidanzava. Ma Francesco è minato dal male e si spegne lentamente mentre la fanciulla si fidanzava e si sposa con l'ing. Alberto, un buon partito. La vita trascorre, i personaggi diventano adulti, Francesca rimane vedova, invecchia e si ritira in un Istituto di riposo a Padova, in solitudine non avendo avuto figli. Un giorno ella apprende che l'antico compagno di studi, Gianni, che non ha mai dimenticato, vive pure a Padova. Qui il romanzo s'incentra sul commosso incontro fra i due, il sempre più frequente rivedersi, il rinnovarsi del legame affettivo fra Francesca e Gianni, il vecchio fidanzato di "riserva", come ella amava definirlo. È questa la parte più intimistica e intensa ravvivata da brani, dialoghi, descrizioni e osservazioni penetranti sulla vecchiaia con annotazioni di pungente nostalgia. E qui Francesca, pur non dicendolo chiaramente, fa capire che la sua vita sarebbe stata più serena e più bella se fosse stata vissuta accanto a Gianni. La vicenda si

conclude con la lenta morte di Francesca, come in un sogno. Il tutto descritto con levità di stile e profonda partecipazione.

A completare l'atmosfera del romanzo notevoli sono gli agganci, nella prima parte, alla situazione politica del primo dopoguerra: l'impresa di Fiume, la nascita del fascismo, lo spauracchio del bolscevismo, le agitazioni degli agrari e degli anarchici. Il romanzo, piuttosto lungo, si riscatta da qualche prolissità con una narrazione brillante, con frequenti concisi dialoghi, con suggestive descrizioni ambientali. E va inteso anche come rievocazione di una zona, il Piovese, alla quale Gianni, come scrittore, e il padre Antonio, come pittore, hanno legato la loro arte.

L.M.

INTORNO AL GIARDINO
Lezioni di storia, arte, botanica
 a cura di Giuliana Baldan - Zenoni Politeo, Guerini e Associati, Milano, 1993, pp. 226.

"La crescente passione e il rinnovato interesse per il giardino ci conduce a interrogarci sulle sue origini, sul concetto e sulla sua essenza. Il giardino è luogo da intendersi in molti modi grazie all'ampio spettro dei suoi significati nell'immaginario e nella realtà".

Con queste riflessioni il filosofo Massimo Venturi Ferriolo introduce il libro, sottolineando che "conoscere il giardino in tutte le sue componenti culturali è indubbiamente una spinta decisiva a operare in vista della conservazione come salvaguardia dei beni vitali, intesa anche all'interno dello sviluppo socio-culturale del territorio, fondata sul dato di fatto concreto e reale che il principale di questi beni è il giardino, inteso nell'accezione vasta, comprensiva, naturalmente, del paesaggio".

Tali parole riassumono le finalità del Corso di aggiornamento sul Giardino Storico, rivolto soprattutto agli insegnanti, che dal 1991 si svolge annualmente presso il Dipartimento di Biologia, organizzato dal Gruppo Giardino Storico dell'Università di Padova, coordinato da G. Baldan Zenoni Politeo e presieduto da P. Giulini.

Il presente volume raccoglie, in elegante veste tipografica, con adeguate illustrazioni, planimetrie e documenti d'archivio, le lezioni svoltesi nell'an-

no 1992 e costituisce un ottimo stimolo per la riflessione e la conoscenza di un campo inesplorabile di ricerca, fino a poco tempo fa quasi inesplorato. *Intorno al giardino* dissertano esperti di varie discipline: i botanici L. Curti, P. Giulini, P. Lanzara e il pedologo D. Di-bona che si schierano "dalla parte delle piante", difendendo le ragioni e il ruolo portante nel giardino e nel territorio; gli storici dell'arte con l'illustrazione delle ville di Frascati di M. Azzi Visentini e con l'analisi della specificità culturale di villa e giardino del Veneto di L. Puppi; i letterati, come G. Venturi sulla poetica del giardino in D'Annunzio, L. Morbiato "alla ricerca dei giardini cinematografici" e A. Pietrogrande che espone il dibattito padovano sui giardini all'inglese tra Sette e Ottocento; gli architetti P. Gaffarini, A. Tagliolini, K. Jurgen Evert, P. Bussadori esaminano i rapporti tra giardino e territorio e trattano le metodologie seguite in interventi di restauro e di progettazione paesaggistica. Affascinanti le ricostruzioni da fonti letterarie di "giardini immaginati", disegnati da A. Bonomini e già presentati in pannelli all'Expo di Siviglia nel 1992. Interventi vari che possono essere punti di partenza per approfondimenti ulteriori in ambiti di studio che abbracciano le discipline scientifiche e quelle umanistiche. Solo con l'interconnessione di queste ottiche molteplici può essere affrontato un discorso corretto ed esaustivo sul giardino, quale creazione complessa di scienza ed arte.

Un inizio *ad hoc* con *L'Orto Botanico di Padova e i suoi rapporti con il territorio* (tema assai scottante in questi giorni) di L. Curti, che sottolinea la fondamentale e irrinunciabile funzione didattico-scientifica di questa istituzione, nata



per volontà dello Studio pata-
vino. Nonostante l'evoluzione
scientifica odierna e le scarse
possibilità di espansione del-
l'Orto Botanico, assediato da
un'urbanizzazione irrispetto-
sa, esso può mantenere il suo
ruolo propulsore di cultura,
svolgendo la funzione di "cen-
tro didattico" per le scuole
preuniversitarie e per un pub-
blico più vasto, in un rappor-
to nuovo con il territorio, in-
teso come popolazione.

Una conclusione, sempre in
territorio padovano, con la de-
scrizione di percorsi storico-
artistici e botanici, effettuati
durante il corso, attraverso i
giardini Barbarigo a Valsanzio
e Miari de Cumani a Sant'Elena
d'Este, a cura di M. Levorato
e C. Cremonese. Sono esempi di
lettura interdisciplinare di due
giardini veneti che, pur nelle
stratificazioni e alterazioni tem-
porali, rappresentano due visioni
estetiche ben precise nel loro im-
pianto, rispettivamente quella clas-
sica con influenze barocche e quella
paesaggistica. Tali analisi rien-
trano nella sezione "Strumen-
ti per la didattica", vera novi-
tà di questa pubblicazione che
comprende anche schede botaniche
relative ai percorsi esaminati,
proposte di divulgazione con
relative schede elaborate da
L. Fadini ed un glossario
illustrato dei termini specifici
più usati nel linguaggio set-
toriale del giardino.

M.L.

CARLO ENRICO PAGIARONI
IL VENDA E IL 1° R.O.C.
*La storia di un monte dai monaci
agli aviatori.* Padova, 1993.

Eccolo finalmente! Si è fatto
largo fra tanti libri per offrire,
anche lui, il suo contributo. Piccolo
e snello non ha paura di confrontarsi
con opere più voluminose e piene di
colori. Un altro pezzetto di storia
per allargare sempre di più le nostre
conoscenze sui Colli Euganei.

Sin da piccolo sono stato affasci-
nato ed intimorito dal Monte Venda.
Quella altissima antenna posta sopra
la vetta creava in me strani pensieri
di paura e magia. I ruderi del mona-
stero mi facevano pensare a vecchi
monaci, brutti e sporchi, come quelli
descritti da Umberto Eco, che giravano
tra corridoi umidi e tenebroso.

Da ragazzino, poi, sentivo strane
voci sulla base militare

del Venda: bunker impenetrabili,
sistemi di controllo sofisticatissimi,
missili potenti, soldati d'acciaio,
e radar galattici. Con i compagni di
scuola era una continua gara ad
immaginare le avventure che si
potevano vivere lì dentro, un po' come
il giovane eroe del film "War games".
Per me c'è sempre stata un'aria di
mistero attorno a questo monte.
Tutto era "top secret".

Ora sono cresciuto e le fantasticherie
di un tempo sono svanite. Ma devo
affermare, in tutta verità, che
continuavo a portarmi dietro una
grande curiosità sul Monte Venda
e le sue attività. Dei molti libri
usciti negli ultimi anni in tema
di Colli Euganei nessuno ha mai
raccontato la situazione attuale
di questo monte e dei suoi
insediamenti militari.

E chi, meglio di un ufficiale
dell'aeronautica, poteva fare
questa fatica? Si è fatto coraggio
il Ten. Col. Carlo Enrico Paciaroni
che con il suo libretto "Il Venda
e il 1° R.O.C. - La storia di un monte:
dai monaci agli aviatori" riassume
le tappe più significative della
storia di questo monte, partendo
appunto dalle prime costruzioni
dei monaci fino ai più recenti
manufatti dell'Aeronautica
Militare.

L'autore suddivide il suo lavoro
in 7 capitoli, iniziando dalle
prime formazioni vulcaniche,
passando poi al Medio Evo ed i
suoi monaci, fino alla repubblica
Veneta e l'Impero Asburgico.
Ma i capitoli più interessanti sono
certamente quelli che raccontano
l'inizio e lo sviluppo della
presenza militare nelle pendici e
nelle grotte del monte. Piccole
notizie che, senza ledere la
riservatezza delle cose militari,
offrono a tutti la possibilità di
capire cosa si è fatto e cosa si
sta facendo nelle "gallerie" di
questa piccola montagna, che
sempre di più sta accrescendo
la propria importanza e
responsabilità nel dispositivo di
difesa nazionale e NATO.

Un'occasione unica, tra l'altro,
per capire il significato di alcune
strane sigle note solo agli
addetti ai lavori: R.O.C., S.O.C.,
D.A.T., ecc.

Sono sicuro che molti lettori,
curiosi come me di conoscere
qualche segreto su queste
"recondite presenze", apprezzeranno
lo sforzo dell'autore che
descrive con precisione e
scioltezza il "suo mondo" e ce
lo propone come una cosa ormai
integrata nel paesaggio, nella
cultura e nella storia dei Colli
Euganei.

Trovo interessanti e, quindi,
ve le anticipo le parole con cui
l'autore chiude il suo libro
"L'armoniosa fusione di tecnologia
ed ambiente che caratterizza
il Centro Trasmittente trova
spazio nel folclore e nella
ricchezza archeologica delle
località, fra gli itinerari ed i
passaggi che hanno dato e
danno lustro ai Colli Euganei.
Nella storia dei Colli c'è anche
il Centro".

GIANCARLO PEDRINA

ILARIO TOLOMIO
**IMMAGINI DI UNA
CHIESA DI CAMPAGNA**
*Guida storico-artistica della
parrocchiale di Borgoricco,
Cittadella, 1993.*

A prima vista sembra davvero
una semplice guida storica come
tante, un lavoro paziente di
lettura di documenti antichi
relativi alla storia della chiesa
di Borgoricco dedicata a S.
Leonardo di Limoges, dalla
prima fondazione medioevale,
di cui non è rimasto nulla,
all'attuale edificio neoclassico
iniziato nel 1770.

Ma non potremmo classificare
tale lavoro solo come opera di
erudizione archivistica. Non
potremmo nemmeno valutarlo
semplicemente come guida
artistica delle opere d'arte
contenute in tale chiesa, anche
se vengono fornite dall'autore
svariate notizie in merito agli
artisti, alle diverse committenze,
all'iconologia e all'ubicazione
delle opere ad affresco, delle
statue e delle tele presenti.

Questo piccolo e delizioso
libretto, con riproduzioni
fotografiche a colori, dedicato al
parroco di Borgoricco don
Severino Panizzolo nel
cinquantesimo della sua
ordinazione sacerdotale, non
può neppure essere inteso solo
come atto di omaggio e
gratitudine, nei confronti del
sacerdote preposto al tempio
e alla cura delle anime fin dal
1965. In realtà l'intenzione
dichiarata dall'autore è quella
di ridare pregnanza simbolica
e religiosa alla chiesa e agli
oggetti d'arte che essa contiene,
costruiti proprio per la
precisa funzione sacra di
raccolgere la comunità
cristiana, guidarla ed
illuminarla, con illustrazioni
artistiche, nella ricerca della
fede. L'autore, libero dalla
veste di erudito e critico
d'arte, ha voluto distogliere
il lettore da valutazioni
puramente estetiche ed
aiutarla invece ad osservare
le rappresentazioni che
decorano la chiesa con
l'occhio del fedele



pronto ad accogliere stimoli e
insegnamenti dalle immagini
sacre della vita di Cristo e dei
santi. Il tempio cristiano, allora,
riacquista un significato che
oltrepassa le valutazioni
formali sul complesso in
muratura, forgiato in pure
forme neo-classiche, e si
riappropria invece del suo
ruolo plurisecolare di fulcro
della vita sociale e religiosa,
testimone solenne del
continuo avvicinarsi di
comunità cristiane scandite dai
rincocchi regolari del suo
campanile.

FRANCESCA TEDESCHI

LUIGI NARDO
ADIO, BISI!
*Divagazioni sui modi di dire
veneti.* Premessa di Manlio
Cortelazzo. Venilia Editrice,
1993.

Luigi Nardo, ben conosciuto
come memorialista del "suo"
Portello del bel tempo andato,
conclude con questo "Adio,
bisi!" una specie — com'egli
dice — di trilogia, iniziata
con il *Dizionario portellato*
e continuata con gli epiteti
A ciascuno il suo che hanno
largamente interessato un
gran numero di lettori.

Il libro, che prende il titolo
dal primo modo di dire *Adio,
bisi!* (riferendosi ad una
impresa fallita), viene indicato
come contenitore di una serie
di divagazioni che spaziano
anche oltre i confini veri e
propri di casa nostra; ma
rappresenta in verità un'opera
di indiscussa efficacia nel
fare conoscere espressioni
ormai lontane dal parlare
corrente, vero patrimonio
dell'arguzia e della sapienza
popolare antica e della
straordinaria facilità di
dire in sintesi grandi verità.

Nel presentarci il libro
Nardo ci indica nell'introduzione
il perché di questa sua
nuova opera, e i mezzi usati
per renderla il più possibile
concreta:



in primo luogo l'aver constatato che i suoi precedenti libri erano piaciuti non solo agli anziani che nei detti e nei proverbi rivivono l'atmosfera dell'infanzia e dell'adolescenza, ma anche ai giovani ai quali vanno trasmessi questi tesori linguistici perché non vadano perduti. Quindi riferisce sulle strutture e i tipi dei modi di dire che ci richiamano a precise figure retoriche (antifrasi, similitudine, metafora, usanze, realtà contadina eccetera), sulla grafia e sulle fonti che gli permettono di spiegare i detti, concludendo con l'indicare la necessaria bibliografia.

Un'opera, dunque, seria e scrupolosa, nonché divertente che tocca un settore in cui la ricerca scientifica è ancora confusa e che va accettata — sottolinea il prof. Manlio Cortelazzo nella premessa — come "conferma della straordinaria facoltà di immaginazione e di creatività popolare, che si manifesta in modi ora diffusi, in forme adattate alle singole peculiarità fonetiche, in tutti i dialetti della Penisola e non di rado anche in quelli al di là dei suoi confini, ora caratteristici di una comunità ristretta, che sola si riconosce (e ne gode) in essi. Sono perle scintillanti di acutezza e di proprietà, infilate con pazienza ed amore in quella preziosa collana, che è sempre un libro di detti".

L.M.

IL FONDO "SCHIAVINOTTO"

Il direttore della Biblioteca Comunale di Piove di Sacco dott. Eugenio Parziale nel luglio 1993 è riuscito a recuperare alcuni pregievoli documenti di storia padovana, documenti che, senza l'indicazione dell'ex-parroco della chiesa della Madonna delle Grazie e la solerzia del dott. Parziale, si

sarebbero irrimediabilmente perduti. Si trovavano a Lova, nella terraferma veneziana, in una casa di campagna venduta dagli eredi dei vecchi proprietari e destinata, nella migliore delle ipotesi, a una radicale ristrutturazione, operazione questa che avrebbe senz'altro portato alla dispersione o alla distruzione di queste carte, ora recuperate, catalogate, "ripulite" — alcune da restaurare dalle muffe e dai morsi dei topi — ma oggi al sicuro nella Biblioteca Comunale di Piove di Sacco. Sono libri e lettere del cav. Pietro Schiavinotto, cavallerizzo, maestro dell'antica celebre Accademia e scuola d'equitazione Delia di Padova.

I libri, tutti interessanti l'ippologia, sono 44: uno, *La Gloria del Cavallo*, di Pasquale Carracciolo, è del 1589; quattro sono del XVII secolo: Ferraro, *Cavallo frenato*, Venezia, 1620; Lorenzino Palmieri, *Perfette regole et modi di cavalcare*, Venezia, 1625; due in latino, del Simoris, stampati a Norimberga nel 1678.

Quattro volumi sono del XVIII secolo: *Garzoni, Sull'arte di conoscere e cavalcare i cavalli* (Venezia, 1713); Barone Eisenberg, *Sui difetti del cavallo* (Firenze, 1753); De la Guernière, *Sulla scuola equestre* (tradotto dal francese, Venezia, 1794); il veneziano *Il dilettante del cavallo*, del 1795.

Gli altri 35 volumi sono dell'800 e dei primi del '900, alcuni con splendide tavole.

Questi libri, molti di grande valore in antiquariato, sono interessanti anche perché, attraverso le firme dei loro proprietari, si può seguirne l'appartenenza. Ad esempio, il De la Guernière porta come primo possessore Emilio Sailey (1809), poi il celebre maestro Antonio Cislighi (1848), infine il suo allievo Schiavinotto (1899).

Quattro le riviste presenti con alcuni numeri: le italiane "Il Cavallo" e "Il Cavallo italiano", una inglese del 1888, una francese. Infine un carteggio di 26 lettere, cartoline, opuscoli, articoli appartenenti allo Schiavinotto.

Ma chi era questo "cav." Pietro Schiavinotto (come risulta dai timbri che talvolta appaiono sui libri) e dove esercitava la sua attività?

Il nostro entra in scena nel 1882, diventando socio della Scuola d'equitazione della famosa Accademia Delia.

L'Accademia, erede dell'antica passione padovana per i cavalli era ufficiosamente nata il 2 ottobre 1600 "sotto gli auspici di Sant'Antonio protettore

nostro" e aveva avuto sede a S. Benedetto, a borgo Savonarola, infine sotto la Specola.

Dove l'Accademia Delia eccelse fu nella scuola d'equitazione per l'abilità dei maestri ed il numero degli allievi. La sua storia, come quella di tanti sodalizi in bilico tra periodi felici ed altrettanti difficili, fu condizionata dagli avvenimenti politici che videro la fine della Serenissima, l'arrivo di Napoleone, la restaurazione asburgica e il 30 luglio 1801, la fine dell'Accademia stessa (si veda l'art. di Mario Quaranta nel n. 40 di questa rivista).

Ma l'istituzione doveva risorgere verso gli anni 1830; ne



seguì una vita piuttosto laboriosa, praticamente fino alla fine del secolo, quando nel 1896 prese ad occuparsene il nostro cav. Pietro Schiavinotto.

Schiavinotto — "Pieretto del Maestro" come era chiamato — era padovano, di famiglia sempre interessata ai cavalli e di lontana origine coneglianese. La sua passione da giovane sarebbe stata quella di lavorare coi cavalli in un circo, passione dalla quale fu distolto dal suo maestro, il celebre Cislighi, cui subentrò nel 1907. Schiavinotto, di bella presenza, elegante, inappuntabile, cercò — e forse questo fu il suo maggiore merito — di fondere il carattere dell'allievo con l'indole dell'animale tanto da farne un binomio perfetto. Ora, col recupero dei suoi libri e documenti, è riemerso un aspetto sconosciuto della sua personalità di appassionato cultore di storia dell'ippica.

NINO AGOSTINETTI

ICONOGRAFIA DEI SANTI COSMA E DAMIANO

Nel quadrimestrale "Atti e Memorie" dell'Accademia Italiana di Storia della Medicina (n. 1 - aprile 1993) è apparso un articolo dei padovani Giusep-

pe e Giorgio Maggioni e Dantina Talmelli con un'inedita ricerca di iconografia sui santi Cosma e Damiano, santi protettori di medici e farmacisti.

Nella tradizione iconografica popolare Cosma — sempre a destra della figura centrale — è raffigurato come medico e Damiano — sempre a sinistra — come speciale e, anche nei vestiti, il primo è più paludato e dottorale del secondo. Nei secoli, la coppia è diventata simbolo e protettrice di celebri università come Bologna, emblema di vecchie farmacie, patrona di nobili casate come i Medici fiorentini.

I tre autori hanno fatto un'interessante e soprattutto inedita ricerca, documentando la presenza dei due santi nelle chiese e nelle pinacoteche italiane e dalmate, rilevandone la loro ubicazione e come essi vengono raffigurati, cioè in affreschi, oli, stampe, sculture, ecc.

Per il territorio padovano tre sono le località dove i santi Cosma e Damiano sono ricordati: Padova, Monselice, Taggi di Sopra.

Nella splendida cupola della cattedrale patavina affrescata da Giusto de Menabuoi, insieme al Cristo Pantocrator, la Madonna, gli angeli e i santi, con il Cristo sono raffigurati Cosma con in mano una scatola porta medicina e nell'altra due bastoni per salasso, Damiano con un libro aperto sulle ginocchia e in mano un vasetto.

Al Santo, vicino all'Arca, esiste poi un affresco, purtroppo non ben conservato, dove accanto al Redentore appaiono i nostri due santi e così a S. Justina con due grandi tele di Antonio Balestra, dipinte ai primi del 1700, raffiguranti il loro martirio.

Anche al Collegio Barbarigo (in deposito dal museo civico) si trovano due tele (oli) di G.B. Zelotti (1526-1578).

L'altra località padovana dove è presente il culto dei due santi è Monselice-S. Cosma, nella chiesa a lui dedicata, con una grande tela di pittore ignoto (fine XVII-inizio XVIII sec.) piuttosto mal restaurata.

Anche in questo caso i santi sono dipinti secondo l'iconografia più classica: Cosma appare più anziano con il solito libro in mano e nell'altra la palma di martirio, Damiano invece è un giovane, anch'egli con in mano una specie di ricettario e nell'altra la palma.

Infine a Taggi di Sopra (frazione di Villafranca Padovana) dove la nuova chiesa, edificata nel 1932, è dedicata a

Cosma e Damiano. Sulla facciata, le statue dei due santi; nell'interno, altre due statue di fattura moderna: Cosma con un mortaio, Damiano con la scatoletta porta-medicine. Una volta la festa dei santi coincideva con il 20 settembre, data fittizia per gli integralisti cattolici dell'800. Oggi, sui calendari vengono fuori alla data segnata una Santa Candida, un Sant'Eustachio e i Martiri coreani.

E anche il nome di Cosma — su Damiano non abbiamo notizia — dovrebbe essere stato di moda per i nati nel ventennio 1920-1940; soprattutto in Toscana per un'aristocratica tradizione della nobile famiglia dei Medici, mentre oggi il nome sembra in declino.

A parte queste peregrine divagazioni, l'accurata ricerca di Giuseppe e Giorgio Maggioni e di Dantina Talmelli — che ha avuto un seguito nel successivo numero della Rivista dell'agosto 1993 — è stimolante ed interessante per la scoperta di una sconosciuta, varia e artistica iconografia religiosa locale.

NINO AGOSTINETTI

LAUREE

MADDALENA PIETRIBIASI
LA CAPPELLA MUSICALE DEL SANTO NEL SECOLO XVIII: DELIBERE DELLA VENERANDA ARCA
 Relatore prof. Giulio Cattin, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1992-1993.

La voluminosa dissertazione (pp. XVI + 894) può interessare non solo i cultori di cose padovane, ma anche storici della musica e della liturgia. Aperta da una chiarificatrice premessa, da un elenco di sigle e abbreviazioni e da una bibliografia essenziale, essa si configura come un profilo storico e un'importante raccolta documentale. Istituita alla fine del sec. XIV per amministrare i 4000 ducati destinati alla ricostruzione della basilica di S. Antonio, l'Arca gradualmente si trasformò nell'organo deputato alla registrazione di tutte le entrate e le uscite del convento antoniano. Le prime provenivano principalmente da rendite fondiarie, da offerte e doni in occasione del-

le maggiori festività connesse alla figura del Santo; le seconde concernevano le spese per i generi di prima necessità dei quali fruivano i frati residenti nel convento, per la manutenzione della basilica, per le paghe dei predicatori, dei docenti dello Studio Teologico, dei vari artisti e dei musici, nonché per gli onorari degli avvocati tutelanti i diritti conventuali e — peso inevitabile! — per i tributi da corrispondere al governo veneziano.

Nel sec. XVIII la documentazione fa conoscere persone e compiti di cancellieri e vicecancellieri dell'Arca, i verbali delle deliberazioni della Veneranda Congregazione (sette presidenti, dei quali quattro laici di nomina podestarile e tre religiosi rappresentanti il convento), le operazioni di "riballottazione" che ogni anno portavano a conferme o licenziamenti dei musici, con possibilità di reintegri dei licenziati dopo qualche tempo. Sempre dalla medesima documentazione si ricavano gli organici della Cappella sia in strumentisti (otto violini, quattro viole, due violoncelli, due violoni o contrabbassi, uno o due oboi, una tromba e due corni da caccia: situazione raggiunta però appena nel 1726, al ritorno del celebre compositore e concertista Giuseppe Tartini dal soggiorno triennale in Praga) sia in cantori (due cori per un totale di quattro soprani, quattro contralti, quattro tenori, quattro bassi), ovviamente tutti maschi, com'era uso di quei tempi.

A questo personale, talvolta con qualche vuoto coperto da supplenze volontarie e non remunerate, vanno aggiunti gli organisti, di norma tre in ordine gerarchico, in qualche caso quattro, coadiuvati da un alzufolli (addeito al funzionamento dei mantici dello strumento).

Responsabile delle prestazioni del complesso era ovviamente il Maestro di Cappella, riballottato non annualmente, ma triennialmente; e notevole autorità deteneva il capo di concerto, come fu per esempio il Tartini. Gli stipendi variavano da pochi salari elevati a numerose paghe modeste. Richieste di aumenti erano spesso respinte, anche perché la concorrenza era grande e non v'era difficoltà a trovare nuove leve. Si esercitava un severo controllo sulla moralità dei membri della Cappella, con conseguenti espulsioni di coloro che venissero giudicati indegni di appartenervi.

L'autrice non manca di rilevare che non sempre è facile ricostruire le situazioni sia per difficoltà d'identificazione o per omonimie sia per passaggi delle medesime persone a ruoli di-

versi. Ma nel complesso ella riesce a offrire un panorama molto soddisfacente e anche a dare rilievo ad alcune personalità di maggiore bravura e fama.

Sotto la definizione di schede A, B e C compaiono tre interessanti tabelle comprendenti rispettivamente: l'elenco dei prestatari d'opera con i rispettivi impieghi e periodi di presenza; gli organici annuali; la consistenza numerica di cantori, musici e organisti anno per anno.

La parte maggiore del lavoro è costituita dalla trascrizione, attenta e impegnativa, dei documenti contenuti nei volumi XXVI-XXXVI degli *Atti e Parti* conservati nell'Archivio Antico dell'Arca e relativi appunto al sec. XVIII (nell'inventario sono i volumi XXV-XXXV, ma l'autrice ha preferito adottare la numerazione della serie). In tale trascrizione sono inseriti — e anche ciò torna a merito della P. — materiali finora inediti del Fondo Frasson esistente nel Centro di Studi Antoniani di Padova.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

INCONTRI

IL PROGETTO DI RECUPERO DEL PARCO TREVES

Nella sede del Collegio degli ingegneri di Padova è stato presentato alla stampa il numero monografico della rivista *Galileo* (rivista del Collegio degli Ingegneri) sul restauro del Parco Treves.

Ad illustrare il progetto di recupero di questo ottocentesco parco, creato da Giuseppe Jappelli tra il 1829 e il 1835, è intervenuta la progettista ing. Anna Minguzzi e ing. Giuseppe Ghirlanda.

Dislocato nei pressi della Basilica del Santo, purtroppo ormai soffocato dal complesso ospedaliero, questo sito verde è sempre stato descritto e apprezzato per la collezione di piante pregiate ed esotiche in esso contenute, ma soprattutto per l'abilità dello Jappelli nello sfruttare in maniera originale una preesistente situazione ambientale a vantaggio dell'osservatore che, in pieno centro città, poteva godere dei più significativi simboli monumentali di Padova.

Quello che il progetto di ristrutturazione si prefigge è di ricreare l'illusione di uno splendido isolamento da cui guardare dal di fuori il tumulto urbano.

Tale progetto prevederà: la restituzione dei camminamenti e delle sequenze dei conchi di visuale, il recupero delle fondamenta e pavimentazione della ex serra, il risanamento delle zone degradate (in particolare dei pendii e delle scarpate delle due collinette mediante opere di consolidamento), l'inserimento di nuovi alberi e arbusti, le opere di drenaggio, l'inserimento di adeguati arredi e opportunità segnaletica, gli impianti di irrigazione.

L'assessore al verde arch. Luisa Calimani ha esposto l'iter comunale iniziato nel 1980 e conclusosi nel 1993 con l'approvazione del progetto e del finanziamento da parte dell'Amministrazione Comunale.

“La nascita del Parco Treves (che fu ceduto dall'Ospedale Civile di Padova al Comune nel febbraio 1958) come luogo di fruizione pubblica coincide — come rileva l'architetto Paola Bussadori — con la nuova politica urbanistica avviata dall'Amministrazione padovana alla fine degli anni '50, primi anni '60, che prevedeva una serie di grandi interventi a carattere sociale e di servizio, tra i quali la costruzione del sistema ospedaliero e il recupero di aree scoperte, di proprietà comunale da destinarsi a verde pubblico.

Le peculiarità estrinseche, già stravolte dagli eventi bellici, e quelle dislocative dell'ottocentesco parco jappelliano (che allora si trovava a ridosso dell'area destinata alla costruzione del nuovo ospedale) furono intese, dalla volontà amministrativa di quell'epoca, come ottimali a risolvere una parte di questo programma: un'area verde utile a soddisfare le esigenze ricreative del cittadino e del malato.

L'adattamento del parco a verde pubblico fu intrapreso dall'Assessorato alla Cultura di allora con strumenti e obiettivi esclusivamente funzionali, inadeguati quindi alla particolarità del contesto e tradendo il senso del luogo: fu ignorato il valore del sito come portatore di memoria artistica, storica, botanica ed evocativa; in una parola: monumentale. L'operazione di riutilizzo e di riuso del giardino fu pertanto un'operazione priva di ogni pensiero progettuale e di unità di azione”.

Di qui la necessità di questo progetto di recupero dello storico ambiente jappelliano.

GIANLUIGI PERETTI

RITORNA UN VECCHIO BARCONE

In un incontro, organizzato nella sede del Consiglio di Quartiere Bassanello-Voltabarrozzo, sono state illustrate le vicende legate al recupero di un'imbarcazione tradizionale per il trasporto fluviale.

Salvato *in extremis*, un vecchio barcone da carico tornerà a solcare le acque dei nostri canali dalla prossima primavera. È dello stesso tipo di quelli che, per secoli e sino ai primi anni '60, hanno trasportato legname e trachite dai Colli Euganei, laterizi dalle fornaci, cereali dalle campagne e, più recentemente, anche bietole, carbone e concimi minerali.

Questa imbarcazione non percorrerà le acque del Brenta e del Bacchiglione o della laguna per la consegna delle merci, come era solita fare, ma piuttosto per far vedere se stessa e far conoscere, grazie alla collaborazione di alcuni ex *barcari*, l'arte della navigazione fluviale.

Si tratta del *burcio* "Nuova Maria" costruito nel 1947 da un cantiere di S. Pietro in Volta (Venezia) e acquistato due anni fa dall'associazione culturale Lo Squero, prima che venisse affondato in uno dei tanti "cimiteri" per barche. È lungo poco meno di 20 metri, largo 4,35; può caricare 50 tonnellate di merce; è dotato di motore che sviluppa 35 cavalli vapore, cioè meno di tante piccole imbarcazioni da diporto; pesa, a vuoto, quasi 20 tonnellate, praticamente di solo legno come tutte le barche tradizionali che per questo venivano chiamate "legni".

Pochissimi sono gli esemplari dello stesso tipo rimasti a galleggiare: uno ormeggiato a Portograndi, un altro a Guastalla sul Po, sul canale Novissimo a Mira, sul canale Piovego a Padova, ma tutti, o sono stati modificati per usi impropri (case

galleggianti, yachts, ristoranti) o non sono più in grado di navigare perché disalberati e privi di motore o degradati.

"Nuova Maria", oltre ad essere l'unico vero *burcio*, con la tipica prua smussata, rimasto a funzionare, ha anche il pregio, nonostante sia dotato di motore, di avere la forma e le dimensioni dei natanti costruiti prima della motorizzazione cioè quando le barche erano spinte dalle vele e/o tirate dai cavalli.

Nell'ultimo dopoguerra si cominciò a costruire motoburci, non solo per competere con la ferrovia che già da tempo aveva sottratto ai *barcari* parecchio lavoro, ma anche per reggere alla forte concorrenza dei camion che allora cominciavano a diffondersi nelle nostre strade.

Senza l'intervento dell'associazione Lo Squero, che sin dalla sua fondazione ha dedicato particolare attenzione alle acque, anche questo esemplare rischiava di andare a fondo, come tantissimi altri *burci* incagliati e abbandonati da decenni e parzialmente affioranti sul Sile, sulla laguna a Chioggia e anche sul Piovego a Padova, di fronte all'attuale stabilimento dell'A.M.A.G. in via Corrado.

Una volta acquisito, il vecchio *burcio* fu portato in cantiere dove è stato radicalmente restaurato e calafatato (impermeabilizzato alla vecchia maniera).

Ora si presenta con la sua goffa forma concepita esclusivamente in funzione del trasporto commerciale e con tutta la sua tipica varietà di colori che rispecchiava l'animo dei barcari.

Non è stato facile portare a termine la prima fase di recupero di questa sorta di "monumento galleggiante"; il sodalizio ha dovuto ricorrere ad un cantiere di Chioggia perché nel Padovano i pochissimi squeri operanti lavorano soltanto su natanti in vetroresina o in acciaio.

Difficoltà ha incontrato anche nella ricerca di sponsors in grado di comprendere la portata culturale dell'operazione.

La forte determinazione dell'associazione armatrice e l'aiuto, prima dell'Assessorato al Turismo e poi di quello ai Beni culturali della Provincia di Padova, hanno permesso il completamento della prima fase di salvataggio.

Con questo natante, l'associazione intende allestire delle piccole mostre all'interno della stiva, organizzare manifestazioni rievocative con la dimostrazione del tiro dei cavalli e occasionalmente escursioni guidate sui canali Battaglia, Brentella e Piovego o sui fiumi Brenta e Bacchiglione.

Per la realizzazione di questo progetto occorre sostenere altre ingenti spese e Lo Squero, per queste, spera che finalmente anche le banche locali o altri enti intervengano in aiuto.

La città non può perdere l'irripetibile occasione di ridare vita ai nostri fiumi con un natante che è considerato il simbolo della navigazione interna ed è citato anche da Dante nell'Inferno.

In altre province e regioni iniziative volte al recupero delle barche tradizionali non più in uso e quindi alla conservazione della memoria storica, sono da tempo operanti. Si pensi a Cesenatico dove con una decina di barche tradizionali, ottimamente restaurate dalla locale azienda di promozione turistica, è stato allestito un museo galleggiante che è diventato, in pochi anni, uno dei poli di attrazione più importanti della riviera romagnola; sul lago di Como funziona il Museo Lariano che raccoglie i tipi d'imbarcazione lacustri più significativi; a Boretto sta nascendo il sistema museale del Po, solo per citare alcuni esempi in cui gli enti pubblici e sponsors hanno dimostrato sensibilità verso il proprio passato.

Il *burcio* "Nuova Maria" non è però degradato al punto di doverlo mandare in "pensione" e diventare un oggetto soltanto da guardare o "imbalsamare"; può viceversa continuare a navigare e quindi svolgere un ruolo molto efficace e attivo verso i problemi di abbandono, incuria e deturpamento che hanno trasformato i nostri importanti corsi d'acqua in una sorta di pattumiera. In questi ultimi anni si sta finalmente riscoprendo attraverso pubblicazioni, mostre e anche una maggiore frequentazione dei nostri fiumi, la cul-

tura fluviale. Ma se vogliamo maggiore rispetto e considerazione per questa importante componente del nostro paesaggio padano occorre dare dimostrazioni pratiche del ruolo che i corsi d'acqua hanno svolto nel passato e delle potenzialità future che tuttora presentano.

È ora che anche Padova riscopra, nei fatti e non solo a parole, i suoi corsi d'acqua come occasioni culturali, sportive e turistiche. Nonostante gli scempi e gli interramenti operati soprattutto alla fine degli anni '50 quando stava nascendo il mito dell'automobile, la nostra rimane essenzialmente una città d'acque.

PIER GIOVANNI ZANETTI

"I BUSTI"

La biografia è un genere letterario che ha ormai preso saldamente piede anche da noi. Lo dimostrano le numerose collane di case editrici grandi e piccole. Può essere anche un approccio nuovo nei confronti della storia, senz'altro più piacevole se il personaggio in questione suscita grande interesse. In questo senso si deve interpretare la presentazione presso la Sala Rossini della Collana di grandi Veneziani (*e veneti*) "I busti", (Signum Verde Edizioni) curata da Ivone Cacciavillani, l'avvocato veneziano con la passione della storia patria da sempre. L'intento è quello di riprendere una celebre vita del passato per riproporla, con un'adeguata introduzione, in un italiano moderno e alla portata di tutti. Qualcuno avrà forse da ridire per un'operazione del genere, ma Cacciavillani vuole proporre opuscoli agili, comprensibili, che possano essere letti da chiunque. Finora sono usciti Carlo Zen nella "Vita" del nipote Jacopo, biografia del famoso ammiraglio della Serenissima, conquistatore (tra l'altro) di Padova nel 1405, dopo aver battuto gli ultimi Carraresi; quindi Paolo Sarpi, nella "Vita" di Fulgenzio Micanzio, la storia del frate servita divenuto teologo di stato e difensore dei diritti della Repubblica veneta contro l'Inquisizione romana. Il prossimo volume sarà dedicato al celeberrimo Ezzelino III da Romano, il feroce tiranno della Marca Trevigiana e vicario dell'imperatore Federico II di Svevia, che nel XIII secolo stava per imporre la sua signoria su gran parte dell'Italia settentrionale. Un



personaggio che cronache e letteratura ci mostrano come sinistro, da sempre comunque vivo nell'immaginario collettivo dei veneti e del quale quest'anno ricorre l'ottavo centenario della nascita.

GIANLUIGI PERETTI

COMPAGNI DI VIAGGIO SILENZIOSI - FOTOGRAFIE DI ANDREA VALLERANI

La Sala della Ragione ha ospitato in questi mesi, accanto all'interessantissima rassegna di foto-ritrattistica storica tedesca, promossa dal Circolo Culturale Italo-tedesco, una originale documentazione (una cinquantina di immagini) realizzata dal fotografo Andrea Vallerrani, nel 1989-90, durante i nove mesi passati all'interno del Cottolengo di Torino come volontario. Il suo occhio si posa con amore su questo Universo parallelo ma alternativo rispetto al nostro, ne identifica il linguaggio, sosta con delicatezza sui sentimenti, accarezza i volti sorpresi o abbacinati, indugia sulla "festa dei folli", più libera e più totale della nostra. Conosce la *pietas* sincera per il loro dolore, la loro scoraggiata incomunicabilità nei confronti della nostra incapacità a conoscere la grammatica delle loro parole e dei loro segni. Sì, perché se grande è la loro beatitudine, altrettanto grande è il loro soffrire. Essi sono votati alla solitudine, all'incomprensione, alle frontiere che separano. La diversità genera sofferenza. E genera anche paura, grettezza, cattiveria. Per questo è necessario "convertirsi". Non solo per una generica filantropia nei confronti della creatura umana, anche se "diversa" o ferita. Non solo perché il mistero del dolore esige rispetto, silenzio condivisione. Ma soprattutto per una questione di amore, di "com-passione", di solidarietà autentica come ci insegna l'esperienza di Andrea Vallerani che si è immerso nel mondo dell'emarginazione e dell'handicap. Una delle maggiori finalità della mostra è proprio quella di aprire una finestra su questo mondo di esclusi, perché non dimentichiamo la sua esistenza e la sua fame d'amore.

G.R.

"PUNTI DI VISTA"

Nell'ambito delle manifestazioni culturali, di concerto con la Libreria padovana editrice, la "Magistranza della cucina euganea" ha presentato lo scorso due marzo, nella sala degli Specchi del Caffè Pedrocchi, insieme all'editore, Giampietro Tonon, la nuova rivista trime-

strale di Lettere e Arti dal titolo: "Punto di vista" diretta dalla nostra collaboratrice Rosa Ugento, nonché una nuova collana di racconti dello stesso editore, diretta da Luciano Nanni, autore della prima raccolta ospitata nella collana, dal titolo "Abaddon".

Nella seconda parte della serata la stessa Ugento ha presentato una mostra di pittura, poesia e fotografia di tre artisti veneti: Ornella Rovoletto, Girolamo Panozzo e Luigi Rizzetto dal titolo "Immagini e Poesia per la donna".

Le poetesse Anna Tizzano e Silvia Ferri de Lazara, hanno infine recitato alcune intense poesie sulla donna.

"IO E GLI ALTRI" ALL'ANTONIANUM

Si è concluso con buon esito il consueto Corso di Cultura al Centro Antonianum, impostato quest'anno sul tema: "Io e gli altri".

L'indice di interesse del corso è stato dato dall'affluenza del pubblico, sia nel Teatro che nell'adiacente Aula dei 100, collegata con la TV. Anche emittenti TV di zona hanno ripreso e messo in onda alcune sequenze degli incontri. Essi furono sei, dal 21 Gennaio al 7 Marzo, su temi diversi, ma confluenti nel rapporto tra noi e gli altri. Si cominciò con una magistrale conferenza del prof. Francesco Alberoni, sociologo dell'università di Milano, su "L'individuo e la società".

Si proseguì poi con l'incontro col prof. Salvatore Veca, dell'università di Pavia, su "Antisocialità degli Italiani".

Sui mezzi di comunicazione si tennero due incontri; il primo, molto efficace, tenuto dallo scrittore e giornalista Guglielmo Zucconi; il secondo dal critico dello spettacolo prof. Michele Serra di Venezia, con proiezione su schermo grande di brani di video film, come esemplificazione del tema.

Fu infine la volta de "Lo sport e gli altri", tema affrontato con sicura competenza dall'ex calciatore Gianni Rivera, deputato al parlamento.

Il Corso si conclude il 7 Marzo con l'incisiva esposizione di Giovanni Bazoli, presidente di un importante Istituto bancario, su un tema di attualità: "La speculazione economica e gli altri".

Prima di ogni relazione, il direttore del Corso P. Carlo Messori S.I., introduceva l'incontro mettendo in relazione il tema con il programma del Corso e ponendo domande al relatore.

Anche il pubblico, alla fine d'ogni lezione, ha partecipato attivamente con obiezioni e interventi, dimostrando così il vi-

vo interesse che la materia trattata suscitava in tutti. Ci si augura che tale Corso abbia seguito, dato che pone a tutta la cittadinanza, senza discriminazioni, problemi e temi di importanza e viva attualità.

A. COVI

CORSO SUL GIARDINO STORICO

Il IV Corso, di cui è stato pubblicato il calendario degli incontri fino al 5 maggio nel numero di febbraio di questa rivista, proseguirà con altri due contributi teorici relativi ad esperienze straniere, e quindi con lezioni *in loco*, secondo le seguenti scadenze: 12 maggio 1994, *Il parco Pückler-Muskau: un giardino inglese in Germania* - Klaus Jurgen Evert, *Responsabile degli Spazi Verdi di Stoccarda*.

16 maggio 1994, Conferenza conclusiva della parte teorica all'Orto Botanico di Padova: *Il restauro del giardino in Spagna*,

"PADOVA DA SALVARE, PADOVA DA BUTTARE"

Il Lions Club Padova "Elena Cornaro Piscopia", con il Patrocinio del Comune di Padova e della Provincia, Assessorati alla Cultura e Beni Culturali, con la collaborazione del Provveditorato agli Studi, dell'Associazione "Italia Nostra", dell'Università popolare e del Lions Club Padova Host organizza il 1° Concorso Fotografico con tema obbligato "Padova da salvare, Padova da buttare" per sole stampe in bianco e nero e/o a colori ed articolato pertanto nelle rispettive sezioni.

Le stampe, in numero massimo di sei per ciascuna sezione dovranno avere il lato massimo non superiore ai 40 cm. Si potranno inviare anche fotografie di formato minore purché siano montate su cartoncino leggero di cm. 30 x 40. Sul retro di ogni opera dovrà essere indicato il titolo, il numero d'ordine (corrispondente a quello riportato sulla scheda di partecipazione) nonché nome, cognome ed indirizzo completo di numero telefonico dell'Autore ed eventuale classe e scuola di appartenenza.

Le fotografie, accuratamente imballate, in modo da poter essere restituite usufruendo dello stesso involucro senza danni, dovranno pervenire entro il 15 maggio 1994 al seguente indirizzo, allegando la scheda di partecipazione debitamente compilata:

Carmen Anon - Università Politecnica di Madrid - Presidente ICOMOS.

Seconda Parte - Strumenti e metodi

Il giardino veneto - Il verde urbano:

19 maggio 1994: Visita al Giardino Polcastro-Wollemborg attribuito a Giuseppe Jappelli, Loreggia (Pd).

Presentazione storico-artistica di Margherita Levorato - Gruppo Giardino Storico - Università di Padova.

Analisi botanica di Giuliana Baldan - Gruppo Giardino Storico - Università di Padova.

26 maggio: Visita al Giardino Revedin-Bolasco (interventi di Antonio Caregato Negrin). Castelfranco (TV).

Presentazione storico-artistica di Margherita Levorato - Gruppo Analisi botanica di Giuliana Baldan - Gruppo Giardino Storico - Università di Padova.

28 maggio 1994: Visita agli Spazi verdi di Padova - Analisi

Concorso Fotografico" c/o Lions Club Padova Host. Segreteria - Via Roma, 113 - 35122 Padova.

Entro lo stesso termine ed allo stesso indirizzo dovrà essere inviata la quota di partecipazione stabilita in Lire 20.000. Tale quota, ridotta a Lire 10.000 per gli studenti delle Scuole medie e superiori, potrà essere versata a mezzo assegno o vaglia postale intestato al Lions Club "Elena Cornaro Piscopia".

La Giuria è composta da: Alberto Beggolini, Capo redattore de "Il Gazzettino" Iles Braghetto, Assessore alla Cultura del Comune di Padova, Pierluigi Fantelli, Assessore ai Beni Culturali della Provincia di Padova e Critico d'Arte

Sergio Ferro, Responsabile Centro d'Arte Villa Contarini, del Lions Club "Elena Cornaro Piscopia" Marino Folin, Direttore dell'Ist. Univ. Architettura di Venezia Gustavo Milozzi, Vice Presidente Onorario della F.I.A.P. Gilberto Muraro, Rettore dell'Università di Padova.

Il Lions Club Padova "Elena Cornaro Piscopia" si propone come Service dell'anno 1993-94, il restauro della statua di Elena Cornaro Piscopia al Bò - Sede Centrale dell'Università di Padova. Le quote di iscrizione a questo Concorso Fotografico dal titolo "Padova da Salvare, Padova da Buttare", verranno pertanto utilizzate a tale fine.

urbanistico-botanica di Giampaolo Barbariol - Responsabile del Settore Verde Pubblico - Comune di Padova.

2 giugno: Visita al Parco - *Villa Pisani* di G. Frigimelica e F.M. Preti. Stra (Ve).

Presentazione degli aspetti artistici e problemi del restauro di Giuseppe Rallo-Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali del Veneto Orientale.

MOSTRE

PRIMO PEGORARO A SAN ROCCO

Nel mese di febbraio è stata inaugurata nell'Oratorio di San Rocco una ricca antologica di olii, chine ed acquarelli eseguiti da Primo Pegoraro nel corso degli ultimi trent'anni: la rassegna, organizzata nell'ambito dell'iniziativa "Padova in mostra" avviata dall'Assessorato alla Cultura e dai Musei Civici per documentare il lavoro degli artisti nella nostra città, ha il suggestivo titolo di "Trasparenze" che sottolinea la raffinatezza delle opere di questo pittore.

Riflessivo e riservato, Primo Pegoraro ama dedicarsi soprattutto allo studio della natura morta ispirandosi agli umili oggetti d'uso quotidiano, nei quali riscopre il fascino del colore che nella luce assume varie modulazioni, suscitando differenti emozioni. Un canevascio a righe accostato ad alcune bottiglie di vetro, una ciottola di fiori, una fruttiera ricolma di melograni vengono indagati con occhio attento e riproposti come pure forme colorate poste in uno spazio senza tempo, nel quale conquistano un valore di presenze immobili e immutabili,



li, quasi proiezioni della mente che ne fissa la struttura. Allo stesso modo può diventare protagonista, in una china acquarellata, un sacchetto di carta descritto con cura dal pittore negli effetti chiaroscurali creati dalle pieghe che trasformano la superficie in un piano vibrante nella luce: l'osservazione immediata del dato visivo si tramuta in una immagine di significato interiore, che rimanda non solo l'impressione fenomenica ma l'emozione dell'artista nei confronti della realtà.

Questo aspetto intimistico, già presente nelle tele ad olio degli anni settanta con paesaggi dei colli euganei, ritorna con maggior evidenza in un gruppo di lavori recenti, che ritraggono scorci della Riviera Paleocapa con i suoi antichi palazzi o della zona di ponte Molino: sono opere eseguite all'acquarello, nelle quali il colore evidenzia una visione lirica e poetica della realtà, esprimendo le vibrazioni più segrete dell'animo attraverso modulati accordi tonali di sobria eleganza, all'interno di una impaginazione compositiva fondata su equilibrati ritmi e non incline al gusto di effetti scenografici.

LAURA SESLER

XVII^a MOSTRA D'ARTE SACRA DELL'U.C.A.I.

È straordinario che una mostra d'arte sacra, nell'attuale dissacrante momento storico, abbia successo come la 17^a rassegna dell'Unione cattolica artisti italiani inaugurata dall'Arcivescovo Antonio Mattiazzo il 18 febbraio 1994, presso la Scoletta della Cattedrale.

L'incontro annuale dell'Arcivescovo con gli artisti padovani ha proposto anche la "seconda giornata dei beni culturali ecclesiastici" con la presenza dell'arch. Guglielmo Monti, soprintendente per i Beni ambientali ed architettonici del Veneto e con l'interessante intervento di mons. Claudio Bellinati.

Il 18 febbraio 1984 Sua Santità proclamava il Beato Angelico patrono universale di tutti gli artisti. Ed è per questo che la Commissione Diocesana per l'arte sacra, in collaborazione con l'UCAI patavina ha inteso riproporre alla città il messaggio di "Bontà e bellezza artistica" coltivato dall'Angelico per attuare una delle fondamentali prospettive del Concilio: aprire un dialogo fecondo di nuove prospettive con tutti gli artisti.

L'arch. padre Angelo Polesello, consulente nazionale dell'UCAI, e mons. Ulderico Gamba, nell'illustrare la mostra d'arte hanno rilevato l'impor-

anza della presenza della "poesia sacra" in armonia con le opere esposte.

L'UCAI padovana, presieduta da mons. Fernando Pilli vuol rendere operante il messaggio del Pontefice ed offrire alla Società di oggi un concerto di valori umani e spirituali attraverso gli artisti delle arti visive, del Teatro, della musica e della poesia.

Gli artisti espositori sono: Bettiol Massimiliana, Bigolin Sergio, Bolzonella Alberto, Di Mattia Vanda, D'Aquino Carla, Crocetta Aida, Ceoldo Florindo, Corredig Adolfo, Cremonesi Maria Grazia, Fosca della Verna, Gottardello Lodovico, Nalin Oscar, Pinnarò Fulvia, Quinziano Osvaldo, Ronca Laura, Saetti Paolo, Schergna Antonella, Sgaravatti Guido, Tisato, Verza Alberto.

I poeti che hanno "incorniciato" le loro liriche sono stati: Bigon Luigina, Artman Anna, Bettiol Raffaella, Carta Elisabetta, Cestaro Ofelia, Farinati Anna, Gaddo Lucia, Pietrogrande Margherita, Ottogalli Maria Luisa, Ravagnan M. Luisa, Viel Giovanni.

PAOLO SAETTI

L'IN-FORME DI EMILIO BARACCO

Ai Magazzini del Sale fino al 6 marzo sono esposte sculture, disegni e incisioni di Emilio Baracco, artista padovano che ha già mietuto diversi consensi in molte rassegne nazionali ed internazionali. La mostra è promossa dall'Assessorato alla Cultura e ai Beni Culturali di Padova, che da tempo ha ormai avviato un lodevole programma di valorizzazione e diffusione dell'arte contemporanea prodotta da artisti padovani, ma non solo, rendendone così partecipe anche quella parte della popolazione che non accede normalmente ai percorsi privilegiati dei ristretti circoli artistici.

Attraverso le sculture in bronzo, i legni policromi, le acqueforti e gli acquerelli Baracco illustra in una sorprendente unità di pensiero il suo mondo artistico surreale, popolato di forme e temi ricorrenti e insistenti quasi con ossessione delirante. Forme umane (teste, maschere vuote e mani), forme animali (chioccioline) e forme vegetali (tronchi vigorosi e giochi di rami scheletrici) si intrecciano e si mescolano tra loro in combinazioni svariate che trovano unità e sostegno nella presenza costante di elementi geometrici (il cerchio, il cubo, il cilindro). Cubi sventrati, sfere aperte a fette, coni esplosi e una quanti-



tà svariata di materiale da costruzione sembrano riportarci all'atmosfera magica di un empirico demiurgo che costruisce disfa ed esplora prima di trovare l'armonia perfetta delle parti. Potrebbero proprio essere del "fattore" quelle agili mani che sbucano dagli ingranaggi e circolano libere da qualsiasi identità in uno spazio che forse loro stesse hanno contribuito a determinare. Ecco allora affiorare il concetto-sintesi dell'universo, rappresentato da organismi di grado sempre più complesso e perfetto; le forme organiche sono ridotte ad immagini di astratto simbolismo evocativo con qualche accento naturalistico nella onnipresente e quasi rassicurante chiocciola che sembra portare un soffio di vita all'astrattismo concettoso del discorso. Ogni parte dell'insieme vive di vita propria, di una propria armonia interiore, ma tutto è riportato alla regolarità precisa e matematica di un meccanismo rigoroso, di pulegge che non lasciano nulla al caso e sulle quali si adattano e si inerpicano volti umani vuoti e immobili di una umanità quasi assente e trasognata. Ma la vita non può trovare pace e significato solo all'interno di linee e volumi stabiliti e regolari ed ecco spuntare improvvisamente delle ali spiegate e vibranti, ali di angelo pronte al volo dell'immaginazione. "Emozione e regola" trovano allora l'accordo perfetto nell'unione con la fantasia, elemento indispensabile di equilibrio: e l'arte in fondo non è altro che il volo pindarico di grandi ali protese al vento.

FRANCESCA TEDESCHI

SPINA: STORIA DI UNA CITTÀ

Fino al 15 maggio '94 è aperta, al Castello Estense di Ferrara, la mostra "Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi".

L'esposizione propone un racconto facile ma non superficiale di un pezzetto della nostra storia, attraverso una sapiente ricostruzione cronologica dello sviluppo dell'antico centro etrusco.

Il delta del Po si apriva, un tempo, a sud di quello attuale, e la pianura che lì si estende, oggi coltivata e ordinata, nei tempi antichi era acquitrinosa e paludosa. Diviso in due rami, il Po si chiamava Olane e Padoa; su quest'ultimo ramo sarà costruita la città di Spina.

Ma anche prima che la città esplodesse per la ricchezza dei suoi commerci, questi siti erano abitati: lo rivelano gli oggetti di scavo che testimoniano una civiltà di cacciatori e pescatori li presente fin dal 900 a.C.

La città di Spina sorse su una fascia di dune e fu disposta, come Venezia, su isolotti emergenti dalle acque. La zona intorno, abitata fin dagli albori, crebbe nel tempo fino a divenire un centro vitale nei rapporti nord-sud e la sua collocazione tra Adriatico, Reno e Po la rese un raccordo di importanza strategica e commerciale nel mondo allora conosciuto.

Gli scavi effettuati fin dal lontano 1922 non hanno messo in luce anfiteatri, palazzi o monumenti di particolare rilievo; la città era in realtà un centro costruito in prevalenza con materiali facilmente deperibili: la "casa a telaio", tipica abitazione dell'epoca, che nella mostra viene ricostruita in scala 1/1, può essere accostata ai "casoni" caratteristici della laguna veneta, il cui aspetto peculiare è il coperto in canna. Le abitazioni infatti erano fortemente legate all'ambiente palustre da cui era tratto il materiale per la sopravvivenza: diffuso era l'uso della canna e del giunco per la costruzione delle case, mancando in quei tempi del tutto la pietra.

Spina fu fondata poco prima del VI sec. a.C. e divenne un importante luogo di comunicazione, data la sua favorevole posizione: aperta al nord e al sud, un po' alla volta si trasformò in un inesauribile emporio, indispensabile per chi in quei tempi commerciava con l'Europa, con la Grecia e le sue colonie. I rapporti col mondo greco furono sempre strettissimi e la vasta esposizione di vasi attici a figure rosse e nere chiarisce quanto profondi e continui fossero questi legami.

Popolo religiosissimo, privo di ceti aristocratici, la società di Spina era composta da un gruppo artigianale e mercantile che acquistò ricchezza e prosperità dallo scambio e dal commercio con l'esterno. Per que-

sto Spina riuscì a sopravvivere alla crisi che colse l'Etruria dal IV sec. a.C. Le necropoli hanno restituito alla luce tombe ricche di corredi funebri: suppellettili, vasi, oggetti e ornamenti di ogni foggia, a testimonianza di quanto la città dei mercanti era riuscita ad accumulare attraverso sapienti scambi. La collezione di vasi, stamnoi, kylikes, oinochoai, lekanai, in dotazione alle tombe di ricchi signori, raffiguranti gli dei e gli eroi della Grecia che giocano le battaglie della vita e della morte, è talmente ricca e importante da essere stimata tra le più belle al mondo.

INES THOMAS



autori del Settecento italiano quali: Caldara, Lotti, Sarro, Mancini, Aldrovandini, Torri, Lignani. Queste composizioni, oltre ad essere inedite, sono qui eseguite in prima mondiale grazie al lavoro di ricerca compiuto dal leader dell'Ensemble, l'oboista barocco Giuseppe Nalin (nella foto) il quale ha trovato gli originali conservati in varie biblioteche a Londra, Oxford, Berlino e Modena ed ha quindi potuto ottenere i relativi microfilm per poterne fare la registrazione.

Il compact, che dura ben 78 minuti, è stato registrato con l'alta tecnologia digitale nella cappellina della "Villaranza" di Villafranca Padovana, dove l'acustica è particolarmente adatta per questo tipo di lavori che inneggiano al belcanto, su testi amorosi molto delicati ed espressivi.

Gli esecutori sono nove così suddivisi: Soprano, Contralto, 2 Oboi barocchi, Flauto traverso, Violino barocco, Cello barocco, Chitarrone e Clavicembalo.

Il CD si può acquistare nei migliori negozi di dischi.

pubblicato un importante CD di composizioni di autori italiani del Settecento.

La registrazione è stata effettuata dall'Ensemble nel mese di aprile dello scorso anno a cura della casa "Dynamic" che con il presente lavoro ha inaugurato una nuova sezione dedicata alla musica antica fatta con strumenti storici, come nel caso del "Sans-Souci".

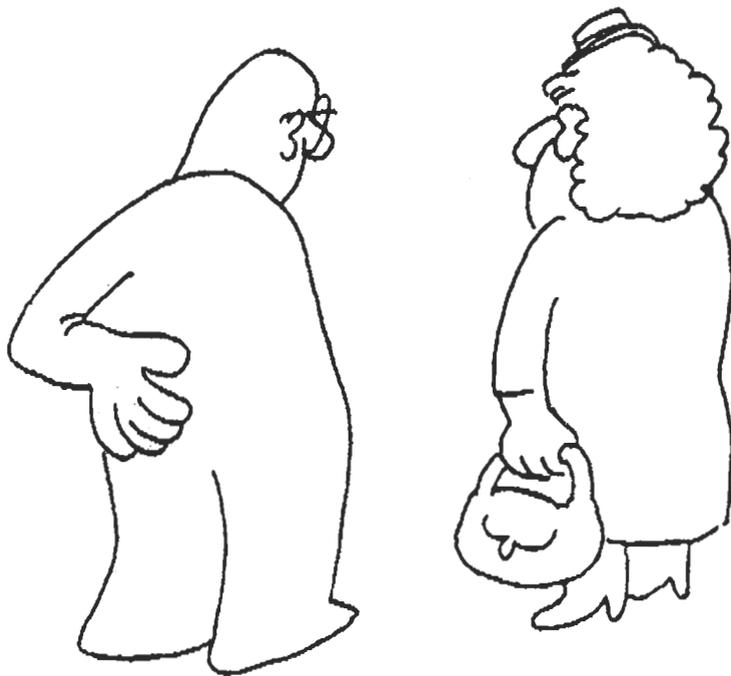
Il programma del presente CD che ha per titolo "Echi d'amore", prevede sette cantate di



MUSICA

L'Ensemble Barocco Padovano "Sans-Souci" ha inciso e

PADOVA, CARA SIGNORA...



Tolo 94

Dopoelezioni

- E i suoi dolori?
- Mi sento come bastonato, qui a sinistra.

