



Acta Concordium

N°11

Supplemento a "Concordi" - n.2 - aprile 2009

INDICE

IL FESTINO DEGLI DEI DI GIOVANNI BELLINI Mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X Ugo Soragni	Pag. 1
RICORDO DI ANGELO SAVARIS Sergio Garbato	Pag. 27
UN PROFILO DI GAETANO OLIVA (1837-1907), FILOLOGO ED EDUCATORE Antonello Nave	Pag. 35

IL FESTINO DEGLI DEI DI GIOVANNI BELLINI
Mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X*
Ugo Soragni

Il presente contributo intende portare all'attenzione degli studiosi i risultati di alcune nuove ricerche sul *Festino degli Dei* (Washington, National Gallery of Art), accompagnandoli con l'indicazione di ulteriori approfondimenti possibili. Tra le conclusioni raggiunte va sottolineato il convincimento che le componenti principali dell'opera di Giovanni Bellini siano state eseguite circa un decennio prima del periodo indicato od accettato dalla maggioranza degli studi (1513-14), ammettendone modifiche e integrazioni successive di un certo peso, alle quali si sarebbe messa mano nell'imminenza della consegna del dipinto al duca Alfonso I d'Este. Una conclusione cui siamo pervenuti riportando doverosamente in primo piano i caratteri stilistici dell'opera belliniana, sottovalutati o emarginati da molti dei suoi interpreti a tutto vantaggio di congetture poco fondate sugli interventi che il grande dipinto avrebbe subito, a partire dalla metà del secondo decennio del cinquecento, ad opera di Dosso Dossi o Tiziano.

Tali ipotesi, accomunate e condizionate da un'interpretazione a senso unico della testimonianza di Vasari, hanno originato ricostruzioni dei fatti sempre più tortuose, parziali e, in definitiva, improbabili, portando a compimento una divaricazione ormai insostenibile tra le cronologie esecutive del *Festino* e le sue tangenze con altri capolavori del periodo, culminata nella rimozione dell'influenza esercitata dalle opere di Giorgione dei primi anni del cinquecento. Lo stile del maestro di Castelfranco si riflette infatti, con semplicità ed immediatezza, sull'impostazione del quadro di Washington e su molti dei suoi elementi più innovativi: dall'atmosfera inquietante originata dal cielo azzurro attraversato da nuvole minacciose sulla sinistra alla pallida luce dell'alba dal lato opposto, dalla disposizione dei personaggi rispetto al fondale agli effetti della luce sulla vegetazione e sulle acque.

Siamo di fronte in effetti ad un'opera di prepotente originalità, che si distingue dagli analoghi soggetti di Piero di Cosimo o di Luca Signorelli per l'immediatezza con cui attribuisce caratteri di stringente attualità religiosa e politica alla narrazione, astenendosi da qualsiasi compiacimento descrittivo. La negazione di qualsiasi sostenibile valore etico o morale alla favolistica pagana avvicina ulteriormente il dipinto alla poetica giorgionesca. Ma se in Giorgione il disinteresse ai temi mitologici trova le proprie ragioni nella profonda religiosità naturale e solare dell'artista, l'avversione di Bellini al paganesimo, denunciata dalla rappresentazione sferzante e "selvaggia" delle divinità olimpiche, si spiega compiutamente con il cattolicesimo severo ed intransigente del

* Il testo ripropone, con poche modifiche e qualche aggiornamento, il saggio scritto con Luisa Servadei nel 2006-07, pubblicato, con il corredo necessario di note ed illustrazioni, nella collana di monografie "Capolavori svelati", Edizioni Kappa, Roma 2007.

maestro veneziano.

Al tempo stesso va sottolineato che la qualità espressiva del *Festino degli Dei*, non compromessa dagli squilibri compositivi e proporzionali che la caratterizzano, è riconducibile in larga parte proprio al contributo assicurato dai vari artisti che concorrono alla sua ideazione ed elaborazione, due dei quali mai finora chiamati in causa. Una circostanza che, nel consentire la sperimentazione di collaborazioni inedite e fruttuose tra pittori appartenenti a differenti ambiti culturali e generazionali, permette uno sviluppo e un approfondimento appropriati di tutte le componenti dell'opera e di ogni suo più piccolo dettaglio, contribuendone a fare uno dei massimi capolavori del Rinascimento veneziano.

Riteniamo che il dipinto sia stato iniziato nel 1501-02 e portato a compimento verso il 1507, con l'eccezione del cielo sulla sinistra, della collina boscosa, della maggior parte della vegetazione e di alcuni dettagli delle figure, ovvero parecchi anni prima della sua datazione e consegna ad Alfonso d'Este (*ante* novembre 1514). L'opera contiene un indizio di rilievo della partecipazione del giovane Tiziano, prestata quando l'artista non era neppure diciottenne. Tiziano è autorizzato infatti ad apporre nascostamente la propria "firma" accanto a quella del maestro veneziano, accreditandosi nella circostanza tra i collaboratori di spicco di Bellini, al punto da potersi presentare come un vero e proprio coautore.

Siamo del parere che tale collaborazione, contrariamente al convincimento prevalente della critica, non abbia interessato affatto l'aggiornamento del paesaggio. A tale conclusione contribuisce, insieme agli argomenti di ordine stilistico ed attribuzionistico di cui ci occuperemo, la circostanza che Tiziano è artista che, sin dalle proprie prime opere, si affida ad esecutori specializzati proprio per la realizzazione del fondale, come Vasari riferisce puntigliosamente a proposito della giovanile *Fuga in Egitto* (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage), eseguito in quel caso da pittori «tedeschi» valenti ed abilissimi.

Gli interventi probabili di Albrecht Dürer su alcune figure, nell'insieme identificabili agevolmente ed ascrivibili al suo secondo soggiorno veneziano (documentato tra l'autunno del 1505 e il febbraio del 1507), e di Domenico Campagnola, artista giovanissimo legato all'ambiente tizianesco, che riteniamo metta mano alla vegetazione e al paesaggio, confermano la possibilità di riconoscere nel *Festino degli Dei* il lavoro di più pittori, accomunati dalla capacità di arricchire con il proprio apporto un programma particolarmente complesso e difficile, delineato e coordinato dalla personalità dominante ed autoritaria di Bellini.

Lo studio affronta quindi, in assenza di qualsiasi documentazione diretta ma facendo ricorso a confronti con altre opere e chiamando in causa i riflessi di alcuni vicende storiche e culturali contemporanee, il capitolo decisamente più impegnativo, coincidente con la ricostruzione del significato del dipinto. Il tema narrativo più profondo dell'opera non è mai stato indagato in modo convincente, benché il soggetto sia tanto contrastante con le consuetudini e gli atteggiamenti descrittivi di Giovanni Bellini da apparire, come è stato sottolineato da più parti, apparentemente inspiegabile,

rendendo necessaria la ricerca di una sua collocazione il più coerente possibile con la temperie storica della sua realizzazione.

Personaggi e natura: ideazione, rifacimenti, aggiunte

Una lettera di Alfonso d'Este datata 14 novembre 1514, con la quale si dispone il pagamento a Giovanni Bellini della somma di ottantacinque ducati d'oro, costituisce a tutt'oggi l'unico documento riferibile al *Festino degli dei* con attendibilità sufficiente. Non sembrano esservi dubbi invece sulla circostanza che l'opera, firmata dall'artista e datata «MDXIII», sia stata collocata nel cosiddetto Camerino di alabastro del duca, situato in un passaggio coperto all'interno della residenza degli Estensi a Ferrara. Tale collocazione, ammesso che il camerino ducale fosse stato pronto ad accogliere la grande tela al momento del suo arrivo a Ferrara, si deve supporre perfezionata in sostanziale coincidenza con il pagamento a saldo citato.

Il dipinto rappresenta un gruppo di personaggi collocato sullo sfondo di uno scenario naturale, caratterizzato, sulla destra, da una macchia di alberature rigogliose e, sulla sinistra, da una collina ricoperta da una fitta vegetazione, dietro la quale si staglia una rupe rocciosa. La rupe è sormontata da piccole costruzioni illuminate da una luce solare temporalesca, proveniente da sinistra, che, filtrando tra le nubi, contrasta con l'azzurro intenso del cielo. L'atmosfera è permeata al tempo stesso dalla luce rosata del sole sorgente dietro le alberature sulla destra, determinando una duplicazione della fonte luminosa illogica ed insanabile.

La composizione si articola in tre "fasce" orizzontali, di ampiezza crescente dal basso verso l'alto (o, volendo, dal primo al terzo piano).

La prima coincide con una porzione di terreno, contraddistinta da rocce, sassi e una macchia erbosa sulla sinistra, lambita inferiormente dall'acqua che, con ogni probabilità, proviene dal ruscello alimentato dalla piccola cascata retrostante. Gli unici elementi che insistono in questa zona sono, da sinistra, un piccolo volatile appollaiato su un ramo, un recipiente metallico rovesciato con accanto il proprio coperchio, una brocca di vetro contenente vino rosso, un tino di legno.

La seconda fascia, di altezza pari all'incirca tre volte la prima, è pressoché interamente occupata da una successione di personaggi, composta di divinità e figure mitologiche, alcune delle quali di riconoscimento incerto. Nell'ordine, da sinistra, un satiro con una brocca sul capo, Sileno con il proprio asino, Bacco fanciullo, Silvano (o Fauno), Mercurio, un satiro con un catino, Giove, una ninfa con un catino, Gea (o Cibele), un satiro (o Pan), Nettuno, due ninfe, Cerere (o una ninfa), Apollo, Priapo e Loti (o Vesta). La fluidità e la continuità della scena - che si è indotti inevitabilmente ad osservare, per la forte attrazione esercitata dalla massa della vegetazione collinare, da sinistra verso destra - sembrano rafforzate dall'assenza di intervalli percepibili nella disposizione dei suoi protagonisti, ma, ad un esame più attento, sono in realtà contraddette da un'articolazione dei singoli e dei gruppi che ingenera contrasti sottili e discontinuità. Se alcune figure si impongono con immediatezza per la spiccata autonomia espressiva (è il caso ad esempio di Mercurio) altre si dispongono a formare coppie prive parimenti di

relazioni con il contesto, generando una pluralità di atteggiamenti ed azioni enucleabili ed analizzabili singolarmente. A questo si aggiungono gli squilibri introdotti da alcune appariscenti discordanze proporzionali: ad esempio la complessione imponente, di rilievo quasi statuario, delle due ninfe accanto alle alberature sulla destra soverchia oltre ogni limite accettabile quella della figura femminile ingnocchiata alla sinistra di Mercurio (destra per chi guarda), la quale, trovandosi in posizione più prossima all'osservatore, dovrebbe caratterizzarsi proporzionalmente in modo inverso.

La terza fascia, pari grosso modo a sei volte l'altezza della prima (la successione dei "moduli" è quindi, all'incirca, 1, 3 e 6), comprende gli elementi paesaggistici che abbiamo già descritto ed alcune componenti di dettaglio: sull'estrema sinistra compare, in una radura, una piccola scena di caccia, mentre, seminascosti tra le alberature e la vegetazione collinare, si scorgono due satiri. Tra la chioma delle alberature sulla destra è rappresentato infine un grosso uccello appollaiato, identificabile in un fagiano, sotto il quale è visibile una falce, appoggiata alla biforcazione di un tronco, che allude al personaggio sottostante (Priapo).

Le prime indagini radiografiche sul dipinto, eseguite alla metà del secolo scorso, hanno portato all'attenzione dati di fatto sorprendenti e problematici, documentando l'esistenza di modifiche apportate in più circostanze alla stesura iniziale delle figure e, soprattutto, del fondale paesaggistico. Ulteriori analisi scientifiche eseguite in occasione del restauro dell'opera (1985-1990) hanno riguardato, tra le altre, la successione della stesura dei pigmenti e la loro composizione. Tali acquisizioni hanno permesso di rettificare alcuni convincimenti della critica e di formulare nuove ipotesi sulla sequenza esecutiva delle diverse componenti del quadro, lasciando tuttavia vasti margini di incertezza sulle sue fasi cronologiche (assolute e relative) e sulla loro paternità artistica.

Il fondale, indagato radiograficamente, ha rivelato l'esistenza di due stesure sottostanti l'attuale, la prima delle quali consistente in una selva uniforme di alberature. Tale fondale risulta del tutto paragonabile a quello dell'attuale parte destra del dipinto, che ne rappresenta l'unica parte sopravvissuta con alcune modifiche dei tronchi e delle chiome, rese più rigogliose ed estese verso il basso. Si trattava, come è stato giustamente affermato, di un'ambientazione molto simile a quella di altre opere belliniane: in particolare all'*Uccisione di san Pietro Martire* (Londra, National Gallery, 1505 c.), pressoché contemporanea alla presente proposta di datazione del primo paesaggio del *Festino*, e al più tardo *Orfeo* (Washington, National Gallery of Art), databile al 1513 c. Il fondale è stato cancellato, nella parte sinistra, dalla sovrapposizione di un secondo paesaggio, consistente in una collina alberata con una casa, un ponte (o una rovina) ed una torre massiccia. Queste componenti saranno a loro volta nascoste dall'attuale rilievo collinare e dalla sua fitta vegetazione.

Altrettanto interessanti sono stati i risultati delle radiografie delle figure, che, nella maggior parte dei casi, hanno rivelato variazioni nella foggia delle vesti e nelle posture. Rinviano, per brevità, agli studi che analizzano nei dettagli tali modifiche, osserviamo che le correzioni sembrano essere state apportate al fine sia di denudare

maggiormente le protagoniste (ad esempio le due ninfe in piedi accanto alle alberature o quella distesa accanto al tino all'estrema destra) sia di articolare le pose in modo più convincente (la posizione della gamba sinistra di Mercurio). Numerosi elementi, coincidenti con i tipici attributi delle divinità (tra i quali il caduceo e le ali dei calzari di Mercurio, l'aquila di Giove, il tridente di Mercurio, la lira di Apollo), parrebbero essere stati aggiunti infine alle figure già eseguite.

Tiziano e Bellini

Le intricate vicende esecutive del *Festino degli Dei* attestate dalle radiografie hanno determinato, insieme ai documenti a vario titolo chiamati in causa ed al ruolo che, secondo Vasari, Tiziano avrebbe avuto nell'ultimare il dipinto belliniano, conclusioni critiche disparate e spesso inconciliabili.

Una parte minoritaria degli studi, ormai piuttosto datata, ritiene che le parole di Vasari, come spesso accade oscure e di difficile collocazione nella successione cronologica degli eventi, avvalorino l'ipotesi che Tiziano abbia posto mano al dipinto quando questo si trovava ancora nello studio veneziano di Bellini, prima della sua consegna ad Alfonso d'Este e del probabile pagamento finale. Saremmo dunque alla presenza di un intervento tizianesco, eseguito in un periodo imprecisato ma non troppo lontano dalla fine del 1514, motivato, stando alla lettera del racconto vasariano, dall'essere Bellini troppo avanti con l'età, cosicché, non avendola «potuta finire del tutto, per essere vecchio, fu mandato Tiziano, come più eccellente di tutti gl'altri, acciò che la finisse».

La maggioranza degli studiosi, alla luce di svariate considerazioni, ha ritenuto giustamente di dover respingere questa ricostruzione. La capacità dimostrata da Bellini di adempiere fino all'ultimo agli impegni assunti, unita alle sue proverbiali intransigenza e ostinazione professionali, rende poco plausibile che egli possa aver consentito ad un altro artista di intervenire su una sua opera in lavorazione, se non sotto il proprio attento controllo e in qualità di aiuto.

Tale eventualità è resa ancor meno accettabile dalle vicende professionali divergenti, non scevre da contrapposizioni e ripicche, intervenute nel frattempo tra l'anziano maestro e il giovane Tiziano.

Se si volesse interpretare invece la testimonianza di Vasari nel senso che Tiziano avrebbe messo mano al completamento del dipinto nell'immediatezza della sua consegna ad Alfonso d'Este, si dovrebbe ammettere, da parte di Bellini, l'avvenuta spedizione a Ferrara di un dipinto incompiuto, eventualità che dobbiamo considerare altrettanto remota. Ne consegue, non essendo di certo mancate a Bellini la volontà e la possibilità di ultimare il proprio lavoro, se non altro ricorrendo alla propria ben organizzata struttura di bottega, che l'oggetto dell'ipotetico incarico al giovane Tiziano sarebbe consistito nell'aggiornamento di alcuni dei suoi connotati stilistici o narrativi, giudicati superati o comunque insoddisfacenti rispetto alla collocazione assegnatagli nel camerino ferrarese di Alfonso I. L'incarico, quale se ne possa immaginare essere stato il contenuto, sarebbe stato dunque pattuito dopo la consegna del dipinto al duca:

in occasione della prima documentata presenza di Tiziano alla corte di Ferrara (tra il 31 gennaio e il 22 marzo 1516) ovvero, secondo l'ipotesi ritenuta più probabile, successivamente alla morte di Bellini (29 novembre 1516).

Nell'uno e nell'altro caso l'intervento sul dipinto sarebbe stato materialmente eseguito in coincidenza con altri incarichi tizianeschi assunti o portati a termine per Alfonso I, per il quale, come ricorda ancora Vasari, l'artista avrebbe eseguito «con molta diligenza due storie che mancavano al detto camerino». Tali opere, com'è noto, sono state individuate, in realtà in numero di tre, nell'*Offerta a Venere*, ne il *Baccanale (Gli Andrii)* (Madrid, Museo del Prado) e nel *Bacco e Arianna* (Londra, National Gallery), assegnate al 1518-25.

Il lavoro di Tiziano, volendo dare credito a questa versione dei fatti, sarebbe pertanto da porre in relazione alle necessità in qualche modo dettate o suggerite dallo stato di avanzamento, progettuale ed esecutivo, del camerino ducale e, in particolare, dal delinearci e dallo strutturarsi della sua parte pittorica. Secondo le date proposte dai vari studiosi tale lavoro si sarebbe sviluppato in stretto rapporto con i soggetti, i significati e lo stile delle pitture già realizzate o in via di realizzazione, non escluse quelle per le quali sarebbero stati in corso contatti o studi preparatori.

E' ancora Vasari, nella vita di Girolamo da Carpi, stampata prima di quella di Tiziano, a confermare che i contatti reiterati del pittore di Pieve di Cadore con Ferrara sarebbero stati motivati dall'essere egli venuto «a lavorare, come si dirà nella sua Vita, alcune cose per il duca Alfonso, in uno stanzino ovvero studio, dove avea prima lavorato Gian Bellino alcune cose, et il Dosso una Baccanaria d'uomini tanto buona, che quando non avesse mai fatto altro, per questa merita lode e nome di pittore ecc[ellente]». E' da notare tuttavia che il biografo, in questa circostanza, non fa alcun cenno ad un intervento di Tiziano sulle «cose» di Bellini presenti nel camerino. In ogni caso le testimonianze di Vasari, correlate alle fonti documentarie sui rapporti professionali di Tiziano con la corte estense, non sembrano lasciare dubbi sul fatto che l'artista di Pieve di Cadore compaia sulla scena del camerino ferrarese quando il suo allestimento può già contare su un programma narrativo preciso e sulla presenza di alcuni dipinti che ne rappresentano il nucleo originario. Tra questi l'identificazione più sicura sembra essere proprio quella del *Festino*, se non altro per la data del suo pagamento e per le incertezze che permangono sull'identificazione della «Baccanaria» di Dosso, di cui parla Vasari nella citata vita di Girolamo, e degli altri soggetti, attribuiti al medesimo pittore, che lo stesso biografo ricorda nella vita di Tiziano.

Tiziano e Vasari: descrizioni, false testimonianze, firme nascoste

La descrizione del *Festino degli dei* di Vasari, largamente imprecisa e, in alcuni passi, talmente distante dal soggetto reale da rasentare l'incongruenza, è stata finora considerata, piuttosto sbrigativamente, esito di una poco controllata rielaborazione delle testimonianze di cui il biografo si sarebbe servito, a loro volta indirette ed approssimative. Maggiore attendibilità è stata riconosciuta, come abbiamo visto, alle affermazioni sull'incarico conferito a Tiziano per completare l'opera, non tenendo

conto della circostanza che la principale fonte utilizzata da Vasari è Tiziano stesso, che egli incontra a Venezia nel maggio del 1566 e sul quale pronuncia un giudizio improntato ad ammirazione, trovandolo, «ancorché vecchissimo [...], con i pennelli in mano a dipignere». Nulla si oppone in effetti a che gran parte della descrizione vasariana del dipinto possa essere plausibilmente ricondotta a Tiziano. Il quale è interessato, da un lato, a rivendicare una partecipazione di peso al dipinto ferrarese, ma, dall'altro, deve contenere le proprie affermazioni entro limiti tali da prevenire possibili smentite provenienti da altre fonti, cui Vasari avrebbe sempre potuto attingere in occasione del suo imminente viaggio a Ferrara.

Vasari, nel rammentare che il quadro è destinato al camerino del duca, riferisce che quest'ultimo, dopo aver fatto eseguire «in certi spartimenti [...] dal Dosso, pittore ferrarese, istorie di Enea, di Marte e Venere, et in una grotta Vulcano con due fabbri alla fucina», avrebbe manifestato il proprio interesse ad avere «anco delle pitture di mano del Giambellino». Il biografo inserisce quindi la descrizione, piuttosto dettagliata e puntigliosa, del soggetto del dipinto belliniano, destinato «ad un'altra faccia» del camerino, il quale consiste in «un tino di vin vermiglio con alcune Baccanti intorno, sonatori, Satiri et altri maschi e femine inebriati, et appresso un Sileno tutto ignudo e molto bello, a cavallo sopra il suo asino, con gente attorno, che hanno piene le mani di frutta e d'uve» (1568). Tali parole, anche ammettendo che Vasari non abbia mai avuto occasione di vedere l'opera, appaiono stravaganti e del tutto inappropriate. Ma la loro presumibile origine, riconducibile alla testimonianza interessata resa da Tiziano, le pone sotto una luce completamente diversa da quanto avvenuto finora.

Partendo dal presupposto che ciò che scrive Vasari non deve ritenersi in genere frutto di alterazioni o deformazioni casuali dei fatti, riteniamo che la descrizione “tizianesca” del quadro, correlata ai documenti e alle evidenze stilistiche dell'opera, possa aprire la strada a nuove riflessioni sulla complicata paternità del dipinto. Trascurando altre inesattezze il dato che salta subito agli occhi è l'assegnazione di un'inconsueta rilevanza, tematica e compositiva, al «tino di vin vermiglio», il quale è in realtà elemento del tutto marginale per collocazione, evidenza e dimensioni. In aggiunta all'inesistente centralità del tino rispetto ai personaggi (i quali non vi sono affatto disposti «intorno») si deve sottolineare che l'attenzione è fatta convergere su un dettaglio comunque e per chiunque secondario, l'accuratezza della cui rappresentazione non è certo dissimile da quella degli altri numerosi oggetti presenti nel quadro.

La sua peculiarità risiede piuttosto, tanto da indicarlo senza troppe forzature come l'oggetto nel quale sono riassunte nominalisticamente le identità degli autori, nel cartiglio che vi è applicato, recante la firma di Giovanni Bellini e la data, del quale Vasari riporta il contenuto nei seguenti termini: «Scrisse Giambellino nel tino queste parole: IOANNES BELLINUS VENETUS P. 1514». La chiave interpretativa offerta dal testo vasariano va dunque ricercata nella capacità della parola «tino», non a caso ripetuta due volte in poche righe, di racchiudere il nome di Tiziano, facendo ricorso ad un'abbreviazione, di estrazione paleografica o epigrafica (TI[ZIA]NO), tutto sommato non particolarmente ermetica.

Una dichiarazione di corresponsabilità artistica, tanto nascosta quanto non equivocabile per chi avesse saputo comprenderne l'elementare codice comunicativo, da permettere di avvalorare l'ipotesi che Tiziano abbia effettivamente contribuito, in misura tutt'altro che marginale, all'esecuzione dell'opera, avendo tuttavia l'accortezza, in occasione del suo incontro con Vasari, di alterarne radicalmente tempi e circostanze. Non saremmo dunque in presenza, come affermato dal biografo sotto dettatura probabile dell'ormai vecchio artista, di un intervento volto ad ovviare all'insufficiente modernità del dipinto consegnato dall'antico maestro ad Alfonso I. Si tratterebbe invece di un'incisiva e remota collaborazione giovanile, che, per quanto adeguatamente riconosciuta dal titolare dell'incarico, sarebbe rimasta subalterna a quella del maestro veneziano e della quale Tiziano, ormai giunto all'apice della fama e della carriera, avrebbe potuto vantarsi assai meno. La semplice ma efficace allusione nominalistica consente tuttavia a Vasari, tanto preoccupato dell'esattezza delle proprie attribuzioni quanto prudente nel rivelare apertamente i retroscena delle collaborazioni tra gli artisti, di soffermarsi sull'esistenza di due firme sovrapposte: la prima vergata sul cartiglio e la seconda celata nel nome dell'oggetto che tale cartiglio sostiene.

Anche il riferimento alla *Madonna del Rosario* di Albrecht Dürer (Praga, Národní Galerie, firmata e datata 1506), costituente un precisissimo dato cronologico inspiegabilmente mai preso in seria considerazione dagli studiosi per la datazione dell'opera, potrebbe derivare dalle dichiarazioni rilasciate da Tiziano, in questo caso appoggiate all'accertata esecuzione veneziana del dipinto dell'artista tedesco. Vasari loda infatti il quadro ma, al tempo stesso, nel criticarne i panneggi, giudicati appesantiti da «un certo che di tagliente», cioè da una resa eccessivamente scultorea, li attribuisce all'imitazione che Bellini avrebbe fatto della tavola di «che di que' giorni era stata condotta in Vinezia» per essere collocata in San Bartolomeo, chiesa ufficiale della nazione tedesca.

Se la nostra ipotesi fosse giusta Tiziano avrebbe raggiunto dunque lo scopo, fornendo le informazioni parzialmente fuorvianti sopra descritte, di screditare la parte belliniana del dipinto, tacciandola di pedissequa adesione alla maniera "tedesca" ed allontanando da sé ogni responsabilità nell'esecuzione dei suoi tratti meno innovativi, facendo risaltare per contro il proprio apporto, tanto da far dire trattarsi, nell'insieme, di una «delle più belle opere che mai facesse Giambellino». E' invece indiscutibile che Bellini, consentendo prima di apporre la firma nascosta di Tiziano "dietro" la propria e poi decidendo di conservarla al momento di consegnare il quadro al committente (prima del novembre 1514), rende una chiara testimonianza della principale delle collaborazioni prestategli nell'ideazione e nell'esecuzione del dipinto.

Giovanni Bellini, pur mantenendo sempre un controllo saldissimo sullo sviluppo esecutivo dei suoi numerosi incarichi, è pittore del resto che, al pari della maggioranza degli artisti più affermati, ricorre abitualmente al lavoro di allievi o aiutanti, sia per le figure sia per i fondali architettonici o naturalistici. D'altro canto Tiziano, a partire all'incirca dal 1507, perfeziona la propria emancipazione professionale, come attestano, successivamente all'impegno del Fondaco dei Tedeschi (1508), la comparsa

del suo nome nel libro dei conti della Scuola del Santo di Padova (primo dicembre 1510) e l'esecuzione, l'anno successivo, degli affreschi del ciclo dedicato ai miracoli di sant'Antonio.

Le indagini radiografiche eseguite sul *Festino degli dei* non hanno fornito alcun elemento che possa far pensare che il tino appartenga ad una fase successiva alla stesura di quella che finora è stata considerata la "prima versione" del dipinto, la quale, a nostro parere, altro non costituisce che una delle fasi che l'opera attraversa nel non breve arco di tempo richiesto dalla sua completa esecuzione. Conclusasi, con le notevoli eccezioni paesaggistiche cui abbiamo già accennato e con i dettagli su cui ci soffermeremo più avanti, ben prima dell'apposizione del cartiglio con la data.

Il camerino di Alfonso I d'Este: il progetto iconografico

Il primo documento riferibile con sicurezza alla messa a punto di un programma narrativo per lo «stanzino ovvero studio» di Alfonso I consiste nella lettera, indirizzata da Mario Equicola ad Isabella d'Este, duchessa di Mantova, nella quale il letterato rende conto del lavoro, svolto in quegli stessi giorni a Ferrara per il fratello di questa, per «la pittura di una camera nella quale vanno sei fabule ovvero hystorie. Io le ho trovate et datele in scritto» (9 ottobre 1511).

Le espressioni lasciano intendere chiaramente che l'umanista ha provveduto all'incarico, assolto come di consueto rielaborando fonti letterarie antiche, accompagnandolo con le indicazioni necessarie a tradurre in rappresentazioni pittoriche le proprie «hystorie». L'incombenza è di tale importanza che il duca risulta avere imposto al proprio ospite di trattenersi, per finire il lavoro, otto giorni in più rispetto a quelli previsti. Alfonso ritiene dunque di non poter fare a meno, per la realizzazione del camerino, di una regia intellettualmente all'altezza delle proprie ambizioni artistiche ed antiquarie, rinfocolate dagli interessi comuni e dalla concorrenza intellettuale da tempo instauratasi con la sorella Isabella. Si tratta, a ben vedere, di una regia non dissimile da quella attribuita dalla stessa Isabella a Pietro Bembo alcuni anni prima (fra il 1505 e il 1506) per la messa a punto del dipinto commissionato a Giovanni Bellini per il proprio camerino mantovano, ritenuto perduto dalla generalità degli studiosi e, al contrario, recentemente e convincentemente individuato da Guidoni nell'*Allegoria sacra* (Firenze, Galleria degli Uffizi).

Viene da chiedersi, a questo punto, se il progetto elaborato da Equicola abbia rappresentato un perdurante riferimento per le successive fasi dell'allestimento dello «stanzino» ducale o ne abbia costituito soltanto la fase iniziale, soggetta, in tutto o in parte, a successivi sviluppi e modifiche. Sarebbe evidentemente poco ragionevole non ammettere la possibilità, per non dire la quasi certezza, che, nel corso di circa tre lustri (dal 1511 alla metà circa del successivo terzo decennio), il programma iconografico e narrativo non sia stato progressivamente modificato o rielaborato, a seguito degli avvenimenti che investono il ducato estense e, non secondariamente, dell'influenza esercitata dalle personalità artistiche chiamate a dargli attuazione (da Dosso a Bellini, da Fra Bartolomeo a Raffaello). Restano dunque da identificare gli intellettuali

che senza dubbio hanno assistito, indirizzato e consigliato Alfonso durante i lunghi anni richiesti dalla realizzazione del camerino, assumendosi in particolare il compito di mediare tra le idee e le richieste del committente e le posizioni ed i convincimenti degli artisti.

La datazione iniziale: Giovanni Bellini, Isabella d'Este e una «historia o fabula antiqua»

Abbiamo anticipato che se l'avvio della realizzazione del *Festino degli dei* può essere indicato intorno al 1502 la sua prima conclusione va collocata all'incirca nel 1507, con l'eccezione della maggior parte delle componenti paesaggistiche attuali e di alcuni particolari delle figure, eseguiti, rispettivamente, da Domenico Campagnola e da Giovanni Bellini nell'imminenza della consegna del dipinto ad Alfonso I. Alla formulazione di tale ipotesi contribuisce, senza troppe forzature, un'interpretazione logica ed ordinata dei pochi elementi disponibili, la cui sostenibilità dipende interamente dalla loro concordanza con lo stile del dipinto.

Vorremmo osservare preliminarmente che l'indicazione della data del 1502 circa, oltre che dai caratteri stilistici su cui avremo occasione di soffermarci, sembra rafforzata dalla possibilità di mettere in relazione la stesura iniziale del *Festino degli dei* con una parte della celeberrima corrispondenza che, tra marzo del 1501 e luglio del 1504, intercorre tra Giovanni Bellini, Isabella d'Este ed i suoi procuratori veneziani (Michele Vianello e Lorenzo da Pavia). Fino al mese di settembre del 1502 il carteggio, che in seguito riguarderà un non meglio identificato «Presepio», consegnato effettivamente nell'estate del 1504 per essere collocato nella stanza da letto della duchessa, verte su ben altro soggetto, destinato al suo camerino mantovano.

Si tratta infatti di una «historia o fabula antiqua» come testimonia lo scambio di lettere che intercorre, tra il 5 marzo e il 28 giugno 1501, tra Vianello e Isabella. L'emissario si preoccupa di concordare con il pittore veneziano il termine per la consegna del dipinto, il cui argomento è stato indicato con precisione da Isabella e comunicato a Bellini. L'intesa prevede che il lavoro, accettato con qualche tentennamento dovuto agli impegni già assunti, sia intrapreso immediatamente (lettera del primo aprile 1501). Sta di fatto che, neppure tre mesi dopo, le notizie che arrivano da Venezia registrano l'insofferenza che il pittore manifesta di fronte alla «historia» voluta da Isabella («falla tanto male volentieri quanto dir si posi»), al punto da rendere consigliabile concedere a Bellini la libertà di modificarla. Il suggerimento è accolto dalla duchessa, che chiede di riferire a Bellini di rimettersi «al judicio suo, pur chel dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua inventione ne finga una che representi cosa antiqua, et de bello significato». Nell'occasione precisa che le dimensioni del quadro e la sua collocazione non sono mutati dall'epoca del sopralluogo di Vianello; tuttavia, per maggiore sicurezza, le misure saranno nuovamente inoltrate (28 giugno 1501).

Una lettera del 27 agosto successivo informa Isabella che il pittore, pur non risultando avere iniziato il quadro, ha dichiarato che «farà una bella fantasia», mentre, trascorso ormai più di un anno, un altro rapporto conferma che l'artista, pressato dalla minaccia

di dover restituire l'anticipo ottenuto l'anno prima, intende eseguire il quadro «e farà una fantasia a suo modo», assicurando di poterla dare finita (10 settembre 1502).¹ Come è noto tali affermazioni non soddisfano la committente, che, dopo aver dichiarato il proprio subentrato disinteresse per il soggetto profano, fa sapere a Bellini di avere ripiegato su un tema religioso (il mai identificato o perduto «Presepio»), che sarà eseguito effettivamente e consegnato due anni dopo.

Si è sempre ritenuto che le ragioni del mancato seguito dato da Bellini all'idea narrativa di Isabella fossero da ricercare nell'ostilità preconcepita dell'artista verso qualsiasi tema paganeggiante. Una spiegazione che, tuttavia, si accorda male con l'intesa raggiunta, senza eccessive difficoltà, sui termini dell'incarico (aprile 1501), di fatto rinnovata, sotto la pressione esercitata dalla duchessa quasi un anno e mezzo dopo, quando l'artista ancora la rassicura sul proprio intendimento di onorare l'impegno preso per il dipinto, seppure rivendicando il diritto di discostarsi dalle indicazioni ricevute. Riteniamo dunque che la posizione di Bellini sulla libertà d'invenzione del soggetto non sia da ricondurre tanto ad un'insofferenza preconcepita verso temi narrativi specifici, quanto all'esigenza, profondamente sentita del resto da qualsiasi grande personalità artistica del tempo, di poterli affrontare in un contesto di rimandi appropriati agli eventi contemporanei a suo giudizio più significativi e meritevoli di commento.

La nostra ipotesi è che Bellini, a dispetto delle ricorrenti affermazioni sulla circostanza che l'artista non abbia intrapreso mai il lavoro richiestogli, avesse già iniziato in realtà, al momento in cui gli è ingiunto di dedicarsi al nuovo tema, il dipinto per il camerino mantovano della duchessa, che proponiamo di riconoscere proprio nel *Festino degli dei*.

Riteniamo che i risultati di tale impostazione, con ogni probabilità comprendente i tratti d'insieme della composizione, il fondale e alcune figure, non soddisfacessero l'artista veneziano, anche alla luce del temuto paragone con *Il Parnaso* di Mantegna (Parigi, Musée du Louvre), presente nello studiolo dal 1497, e con le altre tele dello stesso artista destinate alla medesima collocazione, in quel momento in preparazione (*Pallade espelle i Vizi dal giardino delle Virtù* e *Il mito del dio Como*, Parigi, Musée du Louvre). Un indizio non trascurabile a sostegno della nostra ipotesi si rintraccia nelle dimensioni del *Festino degli dei*, assai vicine in altezza (cm 170,2) a quelle de *Il Parnaso*, di *Pallade espelle i Vizi dal giardino delle Virtù* (che misurano entrambi cm 160 per 192) e de *Il mito del dio Como* (cm 160 per 238). Misure che, tenendo conto degli spessori delle cornici, rendono perfettamente ammissibile la previsione di collocarlo, in sequenza con gli altri dipinti, nello studiolo mantovano di Isabella.

Giovanni Bellini e Albrecht Dürer: un'inaspettata comunanza religiosa e spirituale

Abbiamo già detto della forte probabilità che il *Festino degli dei* possa essersi avvalso della collaborazione di Dürer e del fatto che Vasari, nell'alludere all'influenza sull'opera esercitata dalla *Madonna del Rosario*, rimprovera ai panneggi delle figure un aspetto «tagliante». La circostanza, tuttavia, non trova conferme nel dipinto, nel

quale non è dato ravvisare differenze di rilievo con lo stile di varie opere di Bellini dei primi anni del cinquecento, caratterizzate da una paragonabile o superiore resa “marmorea” di molti dettagli. Si possono citare in proposito il velo della Vergine e il perizoma di Cristo della *Pietà Donà dalle Rose* (1500-05 c.) e la veste del protagonista della già citata *Uccisione di san Pietro Martire* di Londra, delineata come un monolite roccioso solcato da fenditure, oppure, per opere databili al secolo precedente, il velo della Vergine, il perizoma di san Sebastiano e la veste dell’angelo musicante di sinistra della *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano e Ludovico* (Venezia, Gallerie dell’Accademia).

Un caso a parte è rappresentato ovviamente dal grande fregio a grisaille *La Continenza di Scipione* (Washington, National Gallery of Art, 1506), concordemente attribuito a Bellini e ritenuto continuazione del fregio commissionato da Francesco Cornaro al cognato Mantegna per il palazzo veneziano in San Polo (1504). Molti dettagli del *Festino* rimandano a questa tela, pressoché contemporanea, per svariate figurazioni, vesti ed oggetti.

La non trascurabile critica vasariana, volendone forzare a tutti i costi l’attendibilità rispetto al quadro di Washington, sembra trovare un senso compiuto solo se riferita all’abbigliamento della coppia all’estrema destra del *Festino* (Priapo e Loti), il quale, anche per il candore abbagliante della veste della ninfa, appare insistentemente pieghettato e “scolpito”, a quello delle due ninfe imponenti alle loro spalle ed alla camicia bianca con scollo indossata da Mercurio. Tale carattere, pur costituendo un indizio non trascurabile della possibile collaborazione offerta da Dürer, non rende ragione tuttavia della notazione di segno involutivo dello stile di Bellini colta e sottolineata da Vasari, che appare, se non apertamente tendenziosa, quantomeno eccessiva. Sembra che Vasari rimproveri al maestro veneziano, che fino a quel momento si sarebbe mantenuto coerente con la propria tradizione, manifestando, a partire dalla metà del primo decennio del cinquecento, una crescente adesione al tonalismo cromatico di Giorgione e al suo sfuggente disegno, un cedimento inaspettato davanti alla cultura nordica di Dürer.

In effetti l’anziano pittore non solo non lesina a Dürer apprezzamenti pubblici durante il soggiorno veneziano di quest’ultimo, ma giunge a sollecitarne la collaborazione, ammettendo la propria disponibilità ad accogliere non solo quelli che il biografo considera, evidentemente, stilemi “tedeschi” manierati, ma riflessi ben più incisivi del pensiero spirituale e religioso del trentacinquenne artista di Norimberga. Apporti iconografici ed espressivi ma, soprattutto, di contenuto, dai quali Bellini ritiene di poter trarre giustamente, con l’aiuto di Tiziano e di altri collaboratori, un contributo insperato e decisivo alla conclusione del *Festino*, pervenuto nel frattempo a risultati insoddisfacenti e, per tali ragioni, sottratto presumibilmente con cura a sguardi indiscreti.

Un esame anche sommario della *Madonna del Rosario* non mette in evidenza, del resto, alcun convincente riflesso della tecnica di Dürer, di estrazione tanto sfacciatamente disegnativa ed incisoria, che le parole di Vasari potrebbero far sospettare, permettendo

di ritenerla invece, come da più parti è stato osservato, un'opera "veneziana". Come è stato giustamente notato è piuttosto il quadro eseguito dal pittore tedesco ad essere influenzato dalla maniera e dal colore belliniani, indicando che il senso del riferimento vasariano a Dürer e alla sua attività veneziana va ricercato in altre direzioni, individuabili, in via prioritaria, nel significato sotteso al dipinto di Washington e, solo secondariamente, in alcuni dei suoi tratti stilistici. Significato e stile che, come abbiamo osservato, potrebbero essere effettivamente ricondotti ad una collaborazione sviluppatasi, in entrambe le direzioni, tra Giambellino e Dürer, nel contesto del più generale scambio di esperienze artistiche tra Venezia ed il Nord.

L'esecuzione delle figure: Bellini, Tiziano, Dürer

Sulla base delle considerazioni svolte fino a questo momento proveremo ora ad indicare ordinatamente, con il sostegno di appropriati confronti, il ruolo che riteniamo sia stato prevalentemente svolto dai tre pittori principali nella messa a punto delle figure più importanti del dipinto. A sostegno ulteriore dell'esistenza di responsabilità artistiche distinte è utile richiamare nuovamente l'attenzione sulle differenze proporzionali che intercorrono tra alcuni dei personaggi, indipendentemente dal loro scaglionamento rispetto al piano prospettico.

Iniziando da Bellini, posto che la maggior parte delle figure, se non altro come ideazione, gli è logicamente attribuibile, possiamo ravvisare, in primo luogo, l'autografia dei tre personaggi femminili in ultimo piano, identificati in altrettante ninfe, la centrale delle quali ha il capo coronato da una ghirlanda di nontiscordardimé (*Myosotis palustris*). Si tratta di figure che, al di là della coincidenza con i tratti fisionomici di tanti modelli rintracciabili nella pittura del maestro veneziano tra la fine del quattrocento e l'inizio del cinquecento, rimandano con precisione alla sua ritrattistica frontale e di tre quarti. Se il volto della ninfa che sostiene sul capo l'olla in terracotta, caratterizzata dallo sguardo verso il basso, sembra una ripresa letterale del volto della Vergine nella *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e una santa (Sacra conversazione Giovanelli)* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1504 c.) o nella *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Francesco, Sebastiano, Gerolamo e un donatore* (Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, 1507), quello della figura femminile dalla chioma vaporosa con il catino in maiolica, rinvia, tra i molti, ai ritratti di tre quarti nella *Madonna col Bambino tra due sante* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1490-95 c.) o nella *Circoncisione* (Londra, National Gallery, 1500 c.).

A Bellini sono ancora attribuibili sicuramente il piccolo Bacco, confrontabile ovviamente con l'analogo soggetto della National Gallery of Art di Washington (1514 c.), e il satiro con il catino sul capo (i cui fianchi sono cinti da tralci di vite o di fico), la cui postura è ripresa in controparte dalla figura femminile del già citato *Pallade espelle i Vizi dal giardino delle Virtù* (1501-02) di Mantegna.

Tiziano, al quale l'attribuzione di un ruolo esecutivo di primo piano è attestata dalla firma nascosta nel tino, è riconoscibile quasi certamente quale autore della scultorea figura di Mercurio e di quelle di Giove, di Sileno e del satiro di spalle con la brocca sul

capo. Mercurio, ritratto in atteggiamento patetico e privo singolarmente di tensione, s'impone su ogni altro personaggio presente sulla scena sia per la collocazione centrale sia, soprattutto, per le massicce proporzioni. Le dimensioni delle membra ne fanno infatti, se non un gigante, certamente un giovane di notevolissime statura e prestanta fisica. La corporatura del personaggio, la sua fisionomia (nella quale spiccano il naso particolarmente pronunciato e la bocca carnosa), la capigliatura ricciuta che sfugge dal bacile metallico, il fermaglio sulla spalla destra, suggeriscono trattarsi di un ritratto di Giorgione, la cui presenza nel dipinto chiama in causa direttamente un artista che, in opposizione alle derive mondane del cattolicesimo romano, aderisce alla severa religiosità ed all'orgogliosa separatezza spirituale degli eretici valdesi. Non si può escludere, al tempo stesso, che l'inclusione di Giorgione tra i protagonisti di una narrazione tanto licenziosa, esprima, sul piano delle intenzionalità artistiche più personali e meno confessabili, l'avversione che Tiziano nutre verso l'artista di Castelfranco, destinata a sfociare apertamente, di lì a poco, nella rivalità per la decorazione ad affresco del Fondaco dei Tedeschi (1508). Come sia la postura di Mercurio/Giorgione, di derivazione apertamente scultorea e michelangiotesca, richiama quella rintracciabile in molte opere di Tiziano, a cominciare dal paragonabile monumentalismo della *Giuditta*, affrescata sulla facciata del citato Fondaco (ora a Venezia, Gallerie dell'Accademia), per finire, per quanto concerne la disposizione innovativa delle gambe, con esempi perfettamente sovrapponibili, destinati a costituire veri e propri stilemi tizianeschi (*Marte, Venere e Amore*, Vienna, Kunsthistorisches Museum o la *Danae*, Napoli, Museo di Capodimonte).

Per il satiro va segnalato uno schizzo a penna, attribuito da tempo a Tiziano, che riproduce il medesimo soggetto in atteggiamento identico (Besançon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie). Il disegno, mai posto stranamente in relazione al *Festino*, ne costituisce quasi certamente uno studio, mentre ne sembrerebbe meno probabile una derivazione, come induce a ritenere il vello che ne ricopre parte del dorso, glabro nel dipinto. La brocca fallica in bronzo, che il medesimo satiro sostiene al di sopra del proprio capo con entrambe le mani, potrebbe derivare da un'indicazione di Bellini, come suggerisce lo stesso atteggiamento rintracciabile in un piccolo foglio di studi attribuito al maestro (Parigi, Musée du Louvre), quasi certamente collegabile al *Festino* per il sottostante schizzo di un satiro accovacciato.

L'apporto di Dürer al *Festino* non è d'individuazione particolarmente difficile, anche se non è agevole stabilire se possa essersi limitato a suggerimenti, modelli o disegni preparatori (riferibili soprattutto alle posture di alcuni personaggi) o, come riteniamo più probabile, debba intendersi esteso all'esecuzione personale di alcune figure e di alcuni loro dettagli; questi ultimi individuabili in primo luogo proprio in alcuni panneggi, come sembra lasciare intendere, in modo criptico ma eloquente, il riferimento alla *Madonna del Rosario* di Vasari. E' utile dunque rivolgere la nostra attenzione a disegni ed incisioni dell'artista tedesco che, al di là di nessi iconografici evidenti, mettono in luce tangenze narrative e tematiche tali da avvalorare il fondamentale ruolo da questi svolto nell'introdurre e guidare Bellini nello svolgimento di temi eterodossi

e profani, spesso caricati di forti componenti sensuali ed erotiche, non scovre da pericolosi sconfinamenti nell'osceno.

Possiamo iniziare dalla coppia già citata al centro del gruppo, impegnata in un sensuale connubio (Gea e Nettuno). A quanto ci risulta non è mai stata notata la derivazione diretta delle due figure dall'incisione *La proposta amorosa* (Berlino, Kupferstichkabinett), eseguita intorno al 1495. Pressoché identici sono l'atteggiamento della donna, inginocchiata con lo sguardo rivolto davanti a sé, e quello della divinità che la fissa intensamente (la cui posizione, con le gambe intrecciate, ricorda in controparte quella dell'incisione), al pari della carica erotica che promana dal pesante corteggiamento, che, nell'opera di Dürer, si accompagna alla corresponsione del prezzo del mercimonio.

Riteniamo altresì riferibile all'artista tedesco la vicina figura di Apollo con il capo cinto di agrifoglio, così come quella della divinità (Cerere) o della ninfa al suo fianco, che sfoggia una corona di spighe di grano. Anche la coppia formata da Loti e da Priapo, personaggio del quale è stata ripetutamente sottolineata la volgare tumescenza, rivela rapporti stringenti con il repertorio grafico di Dürer, dal quale possono essere estratti sia antefatti iconografici sia, circostanza di importanza non minore, atteggiamenti narrativi destinati a dare ragione della sorprendente apertura di Bellini ai temi della spiritualità amorosa e della sensualità più esplicite.

L'insidia portata alla giovane Afrodite, distesa sotto l'albero con il capo sostenuto dalla mano, ritratta nella *Pupila Augusta* (Windsor Castle, Royal Libray, Collection of Her Majesty the Queen, 1495-1500 c.), costituisce del pari un'anticipazione dello scoprimento furtivo della ninfa perpetrato nel *Festino* da Priapo. Il busto e la testa piegati in avanti di quest'ultimo, con il volto eseguito in scorcio, possono essere messi in relazione con svariate prove pittoriche e disegnative dell'artista tedesco, tra le quali l'*Uomo con la trivella* (Bayonne, Musée Bonnat, 1496). La veste minutamente pieghettata di Loti, che sottolinea il profilo corporeo della ninfa, la sua gamba distesa e il piede nudo, sono vicini a quelli del seducente personaggio femminile che compare ne *Il mostro marino* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1498 c.). Uno sviluppo del quale, in forme ancora più accostabili alla figura del dipinto di Washington, particolarmente per il capo sorretto dalla mano ed il braccio appoggiato ad una roccia, è rintracciabile nel *Nudo di donna giacente*, anch'esso all'Albertina (1501 c.).

Partendo da queste prove grafiche l'artista tedesco, attraverso un'interpolazione con la *Venere dormiente* di Giorgione (Dresda, Gemäldegalerie, 1507 c.), con svariati nudi tizianeschi, tra i quali quelli dell'*Amor Sacro e Amor Profano* (Roma, Galleria Borghese, 1515) e, soprattutto, con il già citato *Baccanale (Gli Andrii)*, eseguirà alcuni disegni iconograficamente simili, permeati, sul piano dei contenuti, dalla preoccupazione per la sanità corporea della fanciulla minacciata dal morbo pestilenziale (*Ninfa dormiente presso una fontana*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Ambros Album*, 1515-20 c.). Apollo, il quale impugna una lira da braccio tenendola verticalmente sotto la veste di Priapo, a voler significare, attraverso la presa a prestito di una espressione linguistica scontata e volgare, che il suo tentativo di violare la ninfa è destinato a risolversi di lì a

poco (causa il taglio dell'asino di Sileno) in un fallimento ridicolo, è anch'esso quasi certamente riconducibile alla spiccata propensione di Dürer ad approfittare di ogni occasione offertagli per dare spazio, senza troppi riguardi, a figurazioni pesantemente oscene.

Domenico Campagnola: cielo, rocce, paesaggio

Il ruolo svolto presumibilmente nel *Festino* da Domenico Campagnola (nato nel 1500 e figlio adottivo di Giulio, compagno di viaggi e sodale di Giorgione) sembra ravvisabile, come abbiamo osservato già, nelle alberature ariose della collina, nella rappresentazione paesaggistica ed atmosferica della parte sinistra del dipinto e nelle fitte chiome degli alberi sulla destra.

L'esame ravvicinato della superficie pittorica, eseguito in occasione della recente esposizione viennese (2006), ci ha permesso di verificare che il fogliame della parte destra (realizzato a coprire la sommità delle fitte alberature belliniane appartenenti alla prima versione) deve essere ricondotto stilisticamente alla medesima mano che popola la collina di vegetazione, come indica l'esecuzione ad identiche "macchie". Le chiome di destra presentano naturalmente una definizione più accurata, che non si spinge tuttavia fino ad una resa analiticamente insistita delle foglie e dei rami. Si tratta, a ben vedere, di un'imitazione quasi perfetta dello stile giorgionesco, caratterizzato dall'attenzione agli effetti della luce sulla vegetazione più che alla sua descrizione botanica. Una tecnica che ritroviamo pressoché identica nei dipinti di Palma il Vecchio l'*Incontro tra Giacobbe e Rachele* (Dresda, Gemäldegalerie, 1515 c.) e la *Vergine con san Giorgio e santa Lucia* (Vicenza, Santo Stefano, 1518 c.), a riprova che la maggior parte degli elementi del fondale della composizione, qui come in molti altri casi studiati e documentati, è affidata a specialisti e quasi mai eseguita dal pittore titolare dell'incarico.

Non vi è pertanto alcun impedimento alla possibilità che l'artista tredicenne, riconosciuto unanimemente all'epoca vero e proprio bambino prodigio, sia stato incaricato da Giovanni Bellini, del quale non è mai stato escluso egli possa essere stato, al pari di Tiziano, allievo o collaboratore, di conferire un taglio paesaggistico più moderno ed accattivante al dipinto, nell'imminenza della sua spedizione a Ferrara.

Che la paternità degli elementi del fondale non sia da ascrivere a Tiziano, e tanto meno a Dosso Dossi, ma al giovanissimo artista veneziano, cui è riconosciuta comunemente una sensibilità giorgionesca spiccata, filtrata da un precoce tizianismo, sembra avvalorata da alcuni disegni, pressoché concordemente riferiti ai suoi esordi. In particolare dal *Paesaggio con due giovani* (Londra, Trustees of the British Museum), firmato, in cui ritroviamo puntualmente sia la snellissima alberatura centrale con la biforcazione sommitale del fusto ed i rami orizzontali nudi, appesantiti all'estremità dalla massa del fogliame (si osservi con attenzione l'ultimo albero sulla destra), sia i tronchi sottili che si sviluppano, a gruppi di due o tre, originandosi dal medesimo ceppo. Non si tratta di assonanze generiche ma di cifre stilistiche puntualissime, che permettono riferimenti ai corrispondenti dettagli del *Festino degli dei* ben più precisi

di quelli possibili con svariati disegni attribuiti a Tiziano o ad ambiente genericamente giorgionesco, caratterizzati da tratti assai più insistiti e calligrafici nella resa della conformazione arborea, come avviene, per i possibili rinvii a Tiziano giovane disegnatore, nel *Paesaggio con figure ai margini di un bosco* (Parigi, Musée du Louvre). Ci limitiamo a citare per brevità, in aggiunta al menzionato disegno di Londra, altre due testimonianze grafiche utilmente confrontabili con il fondale del *Festino*: il *Paesaggio con edifici* (Parigi, Musée du Louvre) e il *Paesaggio con foresta* (Parigi, Institut Néerlandais, Fondation Custodia), entrambi datati al 1515 c. Che l'impegno del giovanissimo Campagnola si sia esteso anche all'invenzione degli speroni rocciosi sulla destra della collina lo suggerisce infine il confronto con l'incisione *Paesaggio con contadino che ara* (Firenze, Galleria degli Uffizi), fondatamente attribuitagli e, aggiungiamo, derivata da una delle miniature fiamminghe a piena pagina del cosiddetto *Breviario Grimani* (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I 99 = 2138), acquistato intorno al 1520 dal cardinale veneziano Domenico e impostosi subito come fonte iconografica di tutto rilievo per gli artisti veneti.

Un elemento importante sembra ravvisabile nella luce solare proveniente da sinistra, che, filtrata dalle nubi temporalesche, investe con lampi di straordinaria suggestione atmosferica la collina e le soprastanti costruzioni, inquadrata sullo sfondo di un cielo intensamente azzurro. Tale scelta espressiva, derivante dalla rielaborazione di motivi giorgioneschi evidenti (la *Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1505 c.), contrasta apertamente, come è facile verificare anche osservando le ombre proprie e portate dei personaggi, con la luce dell'alba dietro le alberature dalla parte opposta, trasferita di peso dai *Tre filosofi* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1505-07 c.) a conferma di un'esecuzione più tarda.

Che le cose stiano effettivamente così sembra indicato infine dalla presenza, nella parte destra della composizione, di alcune "finestre" di cielo azzurro intenso tra i rami, coincidenti con la zona di virtuale giustapposizione (mascherata dal fogliame in quanto ineseguibile altrimenti) tra l'atmosfera temporalesca di sinistra, dove il sole si nasconde dietro le pesanti nubi, e quella dell'alba sulla destra, appartenente alla precedente versione del dipinto.

Bellini e Giorgione tra influenze, modelli e derivazioni

Abbiamo già accennato all'influenza della pittura di Giorgione che permea il *Festino*, della quale daremo conto brevemente attraverso soltanto alcuni dei riferimenti possibili. Dopo avere rammentato nuovamente la luce dell'alba dietro le alberature, presente anche nell'*Adorazione dei pastori* (Washington, National Gallery of Art, 1503 c.), nonché, con o senza il diaframma della vegetazione, in svariate altre opere che sarebbe troppo lungo citare, osserviamo che il *Festino* risente apertamente della lezione giorgionesca impartita con la *Prova di Mosé* e il *Giudizio di Salomone* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1505 c.), opere in cui il maestro di Castelfranco porta alle estreme conseguenze il processo di subordinazione delle figure alle potenzialità evocative e comunicative degli sfondi.

Ferma restando nel *Festino* l'importanza ben diversa assegnata ai personaggi rispetto a quanto accade nelle due opere giorgionesche degli Uffizi, ritroviamo, a seguito della copertura delle fitte alberature "belliniane" delineate inizialmente, la medesima scelta di collocare le figure davanti uno sfondo scuro di vegetazione, il quale, nel contribuire a farne risaltare i contorni, rende disponibile un ampio fondale conclusivo più arretrato, aperto alla messa a punto (qui sfruttata solo parzialmente) di elementi paesaggistici o architettonici ulteriori.

L'*Adorazione* di Washington va ricordata, insieme alla poco successiva *Tempesta*, dove il fiume scorre dall'osservatore verso il fondale, anche per la piccola cascata, dipinta ricorrendo ai medesimi riflessi luminosi sull'acqua. Un dettaglio che si rintraccia nel *Festino* alle spalle di Sileno, a formare il corso d'acqua che, scorrendo verso l'estremità sinistra del dipinto, finisce con il lambire (seguendo un percorso fuori quadro) le rocce ed i sassi in primissimo piano.

Dall'*Alba* (già *Tramonto*, Londra, National Gallery, 1507 c.), così come da altre opere, deriva la materia "spugnosa" alla quale ricorre, nell'ambito dell'aggiornamento paesaggistico conclusivo che gli abbiamo attribuito, il giovanissimo Domenico Campagnola per modellare gli speroni rocciosi dietro la collina, mentre le piccole figure di satiri, appena visibili tra la fitta boscaglia, denunciano un debito palese con l'*Omaggio a un poeta*, di cui va ricordata l'invenzione della figuretta con la mano sul volto, nascosta abilmente sulla sommità del colle che incombe sulla scena (Londra, National Gallery, 1500 c.). Il *Festino* belliniano presenta caratteri ulteriori che, in aggiunta a quelli già sottolineati nel caso della *Tempesta*, ne rafforzano infine l'accostabilità all'opera londinese, sia per l'atmosfera di sospensione immobile che lo pervade sia per svariati dettagli, tra i quali il volatile appollaiato in alto a destra e le minuscole figure adombrate di animali sullo sfondo, dove è riconoscibile un levriero che insegue un animale selvatico, forse identificabile in un cervide.

Il *Festino* dimostra per contro la capacità di incidere positivamente, grazie alla propria resa analitica, sull'interesse di Giorgione alla descrizione della realtà geologica e botanica. L'attenzione vivissima di Bellini alla commistione antropomorfa tra rocce e vegetazione, dove le prime danno luogo spesso ad una miriade di "volti nascosti" e la seconda alle chiome corrispondenti, appare avanzata talmente da permettere di assegnare alla sua bottega, sin dalla seconda metà del quattrocento (*La Trasfigurazione*, Venezia, Museo Correr), per proseguire con gli esempi straordinari della *Crocifissione* (Prato, Cassa di Risparmio, 1505 c.) o del *San Girolamo* (Washington, National Gallery of Art, 1505), un primato vero e proprio in questo campo, al quale Giorgione non manca di attingere con opere cronologicamente molto vicine, quali l'*Adorazione* e i *Tre filosofi*.

Fonti mitologiche e attualità religiosa: una "pisside" rovesciata

A prosecuzione della trattazione svolta fin qui affrontiamo ora l'impegnativa decifrazione di alcuni dei significati del dipinto, l'individuazione dei quali porta rapidamente alla luce, sotto le apparenze di una scena mitologica, una rappresentazione impietosa delle

degenerazioni etiche e morali del pontificato romano tra la fine del quattrocento ed il primo decennio del cinquecento. La pronuncia di un giudizio di inappellabile condanna della condotta tenuta complessivamente da Alessandro VI (1492-1503), Giulio II (1503-13) e Leone X (1513-21), ciascuno dei quali ritenuto responsabile, in aggiunta, di specifici “delitti”, accomuna in una medesima tensione rappresentativa artisti che, portatori di convincimenti spirituali e dottrinari apparentemente inconciliabili (basti pensare ai rapporti di Dürer con gli ambienti riformatori luterani e alla convinta adesione di Bellini e Tiziano al primato della Chiesa romana), riescono in questa circostanza a convergere su un sincretismo religioso discusso, soppesato e condiviso in ogni particolare.

Riterremmo pertanto inutile tornare a dedicare attenzione alle fonti letterarie del dipinto di Washington, considerato che i tentativi per una loro individuazione convincente, esauritisi da tempo, rivestono un interesse marginale rispetto ai fini interpretativi che ci siamo prefissati. A partire da Wind (1948) gli studi si sono orientati infatti verso la ricerca delle concordanze tra la vicenda descritta da Bellini nel proprio dipinto e due episodi tratti da *I Fasti* e dalle *Metamorfosi* di Ovidio, incentrati sui tentativi di seduzione posti in essere da Priapo ai danni, rispettivamente, di Loti e di Vesta, sventati in entrambi i casi dai ragli lanciati dall’asino di Sileno. Ferma restando la possibilità di identificare agevolmente nel dipinto tali protagonisti la critica ha dovuto prendere atto dell’assenza, nella fonte ovidiana, delle numerose divinità introdotte da Bellini. La scoperta che la traduzione, l’adattamento in prosa e il commento tardo medievale dell’opera ovidiana dovuti a Giovanni di Bonsignori (pubblicati a Venezia nel 1497) contenevano variazioni significative dei due episodi, ha indotto stranamente alcuni studiosi a ritenere superabile tale discrasia. Partendo dal fatto che nella versione di Bonsignori il racconto descrive la consuetudine dei cittadini di Tebe di organizzare annualmente un convegno sacrificale in onore di Bacco, nel corso di uno dei quali Priapo avrebbe tentato di violare una fanciulla (Loti), si è sostenuto che le tanto dibattute modifiche alle figure messe in luce dagli esami radiografici, consistenti nell’aggiunta di alcuni attributi alle divinità e nel denudamento parziale di alcune figure femminili, sarebbero state apportate (da Dosso, Tiziano o da Bellini stesso) per trasformare un raduno di persone qualsiasi in un convegno di divinità olimpiche, per quanto male assortito e più simile, in realtà, ad una rassegna sgangherata di teatranti, abbigliati approssimativamente.

La recente restituzione a Bellini della paternità di tali modifiche (Goffen, 2000), che in tal modo ha avvalorato l’opinione espressa in precedenza da Robertson (1968) e Bull (1990) sull’interpretazione da dare alle evidenze radiografiche e scientifiche in rapporto alla tecnica pittorica del maestro, non ha tuttavia contribuito affatto al chiarimento dell’interrogativo iconografico principale. I motivi per i quali la trasformazione dei cittadini tebani in divinità sarebbe stata condotta in modo tale da fare apparire queste ultime, soprattutto nel caso dei personaggi maschili, prive di qualsivoglia solennità o dignità e, al contrario, dedite all’inazione (Mercurio), al bere (Giove) ed alle condotte lascive od oscene più pesanti (Nettuno e Apollo), hanno continuato a rimanere privi

di spiegazione, chiudendo un itinerario circolare di tentativi, segnato dai medesimi dubbi, incertezze e ipotesi insoddisfacenti, che, dopo oltre un secolo, è tornato al nodo interpretativo di partenza, precocemente compreso ed additato da Burckhardt.

La ricerca infruttuosa di una fonte letteraria rispondente in misura accettabile alle azioni descritte nel dipinto di Washington, congiunta al rifiuto di prendere in considerazione l'esigenza di approfondire storicamente e culturalmente i motivi della scelta rappresentativa delle varie divinità, non ha portato nessuno studioso a tirare per intero le conseguenze più logiche.

Il *Festino*, come avviene spesso per le opere degli artisti più affermati ed espressivamente liberi, coglie o si adegua infatti solo in apparenza ad uno specifico tema letterario o iconografico, mentre le sue ideazione ed elaborazione concreta scelgono la strada della piena autonomia contenutistica, percorrendola nella direzione dell'attualità più stringente, a scapito della concordanza con qualsiasi fonte.

Il presente studio intende dimostrare pertanto che la presentazione finale dei protagonisti del dipinto, raccolti a formare un nutrito consesso di divinità e di figure mitologiche, risponde alla necessità di attenuare un altrimenti troppo agevole loro riconoscimento quali personaggi a vario titolo legati alla corte pontificia romana, bilanciando in tal modo gli elementi (consistenti in ritratti e in più o meno esplicite allusioni a consuetudini inopportune, deteriori o inconfessabili) che Bellini e i suoi collaboratori distribuiscono a piene mani in ogni piega dell'opera.

Ci sembra utile iniziare il nostro sforzo in questa direzione, che richiede un rinvio adeguato alla stratificazione, lungo l'intera durata dell'elaborazione del dipinto, delle contemporanee vicende storiche e religiose, dall'esame di un oggetto collocato in primo piano, al quale, nonostante la sua singolarità indubbia, non ci risulta sia mai stata dedicata alcuna attenzione. Ci riferiamo ad un bicchiere metallico di foggia identica sia a quello con cui Giove si disseta sia a quello posto accanto al piede destro di Apollo. Il recipiente, rovesciato negligenemente sul terreno davanti a Mercurio, differisce in realtà dagli altri due per la presenza di una montatura di sostegno con peducci e di un coperchio a cupola con terminazione. Considerata l'inesistenza o la rarità assoluta di boccali sprovvisti di coperchio incernierato, è evidente che siamo di fronte ad un oggetto inventato per l'occasione: una sorta di suppellettile ecclesiastica (sembrerebbe trattarsi, per approssimazione, di una pisside), la cui riconoscibilità è resa difficile dalla mancanza della croce sul coperchio.

L'incongruenza contestuale della "pisside", cui fanno da contraltare le due brocche di vetro colme di vino bianco e rosso, suggeriscono trattarsi, in effetti, di un riferimento eloquente all'umiliazione del sacramento dell'eucaristia, conseguente sia all'insufficiente fermezza della Chiesa di fronte alle dispute ereticali sulla natura del corpo di Cristo, che, a partire dalle proposizioni dei Catari, giungono, in una sorta di continuità dottrinaia distorta, alle posizioni protestanti, sia, soprattutto, al complessivo degrado morale e politico del pontificato romano. È il caso appena di rammentare in questa sede il divieto ostinato della Chiesa cattolica alla comunione per i laici sotto le specie del pane e del vino, sancito – in chiave antihussita – dal Concilio di Costanza

(1414-18), sebbene un cedimento in tale direzione si registra (nel tentativo di spaccare il fronte hussita) già con il Concilio di Basilea (1431-47), che concede tale facoltà ai cattolici boemi.

Siamo di fronte dunque, sul piano dell'attualità della quale il dipinto è intriso completamente, ad una denuncia durissima e implacabile del vero e proprio "rovesciamento" e tradimento del sacrificio di Cristo messo in atto dai successori indegni di Pietro avvicendatisi o regnanti dalla fine del quattrocento. La condotta dei quali non lascia indifferenti tanto gli oppositori della Chiesa (che di questi comportamenti si appropriano ben presto a fini propagandistici) quanto i cattolici che sul fronte opposto si fanno assertori con convinzione maggiore di un suo autentico primato spirituale. Non a caso i fermenti riformatori dell'inizio del secolo XVI muovono più da una serrata critica ai costumi del pontificato che da contestazioni di ordine teologico o dogmatico.

Bellini e la curia romana all'inizio del XVI secolo: derive morali e "infamie" politiche

Le nostre ipotesi cronologiche sulle fasi del dipinto di Washington consentono di indirizzare la ricerca dei contenuti dell'opera non soltanto in direzione di Leone X, che, in effetti, ne condiziona e ne ispira la versione finale, ma verso quello degli altri pontificati con cui si apre il nuovo secolo.

A quello di Alessandro VI va riferita certamente l'idea narrativa principale, ovvero la rappresentazione del papa e della sua curia in una veste spiritualmente eretica e scopertamente immorale. La definizione dei tratti d'insieme della composizione e una larga parte delle figure, pur con i margini di approssimazione legati agli aggiornamenti successivi del dipinto, dovrebbe risalire pertanto al 1502 circa, come sembra confermato anche da connotati stilistici convergenti.

La condotta scellerata della quale il pontefice è accusato (caratterizzata da comportamenti privati moralmente intollerabili, dal disprezzo dei dogmi, dalla sete di denaro e da un'azione politica volta alla costruzione di un potente stato da affidare ai propri figli) offre a Bellini innumerevoli spunti e motivi narrativi, alcuni riflessi dei quali non è difficile rintracciare nella vastissima pubblicistica di cui il papa è oggetto, nella quale spiccano non solo le celeberrime "pasquinate", esposte pubblicamente a Roma e nelle altre città italiane, ma libelli, vignette e disegni dal contenuto infamante. Commenti alle azioni delittuose o immorali di Rodrigo Borgia sono pronunciati o registrati sistematicamente anche dai cronisti veneziani, tra i quali spiccano Domenico Malipiero e, soprattutto, Marin Sanudo, la cui trascrizione puntigliosa e metodica di lettere, documenti e componimenti satirici assicura la divulgazione tempestiva nella città lagunare di ogni notizia che possa compromettere ulteriormente la reputazione del papa.

Tra queste va segnalato il componimento poetico, affisso alle colonne del palazzo pontificio l'8 luglio 1498, con il quale le famiglie Orsini e Colonna sono esortate a sterminare «il mostruoso bue» (il papa), di cui si auspica la caduta all'inferno, «come

gran vittima a Giove», mentre il Tevere vendicatore è esortato a sommergere, con le sue onde tumultuose, «i vitelli» (i figli).

Alla categoria delle rappresentazioni del papa in forma animale appartiene in primo luogo quella asinina, variante satirica dalla predilezione del pontefice per il bue (o il toro), che non solo domina l'effigie araldica borgiana ma costituisce il soggetto di alcuni cicli pittorici e decorativi commissionati dallo stesso Rodrigo, tra i quali quelli in Santa Maria Maggiore, nella fortezza di Civita Castellana e, soprattutto, nella cosiddetta sala dei Sette Santi dell'appartamento Borgia in Vaticano (*Il culto del bue Api* e *La disputa di Caterina d'Alessandria*, eseguiti da Pinturicchio tra il 1492 e il 1498), intrisi di riferimenti scoperti ed inequivocabili al mondo egizio, ai culti misterici ed alla religione del Sole, della quale Alessandro VI è assertore e praticante.

All'indomani della devastante inondazione del Tevere verificatesi il 4 dicembre 1495 cominciano a diffondersi, prendendo spunto dalla notizia del ritrovamento di un cadavere mostruoso con testa d'asino e corpo ricoperto di squame, raffigurazioni a stampa di questo essere raccapricciante ed infernale, nelle quali non è difficile scorgere un "ritratto" del papa (Wenzel von Olmütz, *Il mostro romano del 1496*, Londra, British Museum, 1500 c.). La figura demoniaca, disegnata sullo sfondo del vessillo petriano svettante sulla Mole Adriana, si evolve con pochissime varianti nella più tarda incisione di Lucas Cranach, dedicata apertamente al "papa-asino" (*Papstesel zu Rom*, 1523).

Non è dunque fuori luogo ritenere che l'introduzione dell'asino ovidiano nel dipinto di Washington evochi, in primo luogo, proprio il papa spagnolo. Non solo l'animale presenta caratteristiche fortemente "umanizzate", di valenza quasi ritrattistica, ma sembra fissare con occhio penetrante e non certo benevolo l'osservatore. Un'ipotesi che potrebbe apparire tutta da dimostrare se non fosse rafforzata in modo decisivo dall'attribuzione a Sileno delle sembianze dell'umanista veneziano Pietro Bembo, segretario di Leone X.

Giovanni Bellini non si astiene neppure dal ritrarre nel *Festino* la figlia prediletta di Alessandro VI. Nel volto di Gea, vittima di una seduzione lasciva da parte di Nettuno, è stato da tempo riconosciuto un ritratto di Lucrezia Borgia, derivato forse dal profilo della celeberrima medaglia coniata in occasione delle nozze con Alfonso I d'Este, attribuita a Gian Cristoforo Romano (Vienna, Kunsthistorisches Museum). Il ritratto del *Festino*, idealizzato lievemente, è pressoché contemporaneo a quello introdotto da Bellini nell'*Allegoria sacra*, dove la moglie di Alfonso I, divenuto nel frattempo duca di Ferrara (1505), è rappresentata come una delle tre virtù teologali. Ma se in quest'ultimo dipinto la presenza della duchessa di Ferrara corrisponde ad una celebrazione convinta delle sue qualità spirituali e morali, accomunata in questo ad Isabella d'Este e Caterina Cornaro, la sua collocazione nella tela di Washington, in apparenza intollerabilmente sconveniente, si rivela nient'altro che una declinazione ulteriore del medesimo apprezzamento. Bellini intende fare riferimento cioè sia ai sacrifici che Lucrezia ha affrontato con i vari matrimoni impostigli dal padre, sopportati cristianamente per obbedienza alla ragione di stato, sia alla capacità di allontanare da

sé i sospetti di connivenza con i crimini e le dissolutezze dei Borgia attraverso una condotta di governo virtuosa e lungimirante.

Se l'atteggiamento di Gea, che cinge le spalle del proprio seduttore con il braccio sinistro, sembra esprimere acquiescenza e partecipazione, la sua espressione psicologicamente attonita tradisce una tensione contraria ed una forzata accettazione dell'accadimento, mentre l'esibizione di un "pomo codogno" (mela cotogna) nella mano destra allude, nella simbologia cristiana, all'unione coniugale, alla rigenerazione spirituale ed alla vita eterna.

Appare dunque chiaro il riferimento al ruolo che la figlia di Alessandro VI, assoggettata ad essere strumento docile delle strategie e delle alleanze politiche del padre, è costretta a svolgere sin dal primo matrimonio con Giovanni Sforza, celebrato per rinsaldare i rapporti del papato con la Francia attraverso un'alleanza con i duchi di Milano (2 febbraio 1493). Che l'allusione di Bellini sia rivolta prioritariamente proprio al ducato sforzesco è suggerito dalle fattezze della divinità marina, le cui carnagione scura e la corta capigliatura crespa, caratteri distintivi di una razza negroide (dunque di un "moro"), ad altri non possono riferirsi se non a Ludovico Sforza detto il Moro, duca di Milano tra il 1494 e il 1500, il quale, cacciato a seguito alla conquista francese della Lombardia e destinato a morire di lì a pochi anni (1508), resta tuttavia il più celebre esponente della famiglia milanese.

Giulio II, che succede a Rodrigo Borgia nel 1503, non soltanto è condannato negli ambienti veneziani per le scelte di governo che, a partire dal 1506, ne caratterizzano l'azione (campagne militari contro Bologna, Perugia, Cesena e altre città che il pontefice recupera al proprio dominio, congiunte ad una politica antiveneziana sempre più scoperta), ma diventa il bersaglio di un groviglio inestricabile di diffamazioni incentrate sulle debolezze e sulle depravazioni che gli sono attribuite, tra le quali spiccano accuse e riferimenti espliciti all'ubriachezza ed alla sodomia. Anche in questo caso i diari di Sanudo registrano meticolosamente il susseguirsi di notizie che, in forma di composizioni in versi e libelli, affluiscono a Venezia con crescente intensità, il cui contenuto non sfugge evidentemente a Bellini. Tra questi scritti spicca, sul piano della denuncia del tradimento degli ideali cristiani perpetrato dal pontefice, la "lettera" che Cristo gli indirizza nel dicembre del 1509. Il componimento, scritto a quanto parrebbe proprio da un veneto, rappresenta un ideale sviluppo degli argomenti contro il papato rintracciabili nell'*Epistola Luciferi* ad Alessandro VI, per quanto spiritualmente più serio e meditato. Se in quest'ultima il demonio si congratulava con il pontefice per la perfetta esecuzione di tutti i suoi comandamenti, l'invettiva investe qui, attraverso le parole amare del Salvatore, la ricchezza smodata della corte di Giulio II e la sua politica sanguinaria di conquiste territoriali, ispirata alla «cupidità del regno temporale».

Con tali premesse la svolta paganeggiante e classicista, attuata da Leone X all'indomani stesso della sua elezione (11 marzo 1513), si manifesta con un'evidenza tale da indurre un fervente cattolico come Bellini a registrarla ed innestarla sulla trama narrativa del dipinto quale dolorosa ed aggiornata testimonianza dei tempi. Anche sul

versante politico le scelte antiveneziane compiute dai due precedenti pontefici trovano continuità, agli occhi di un suddito fedelissimo della Repubblica quale l'artista è, nell'atteggiamento del nuovo papa. Leone X tenta prima di imporre a Venezia un accordo con Massimiliano d'Asburgo, che si scontra con la ferma volontà di quest'ultimo di non restituire le città di Vicenza e Verona (giugno 1513), poi minaccia di passare dalla parte dei suoi nemici e, infine, saluta con soddisfazione la sconfitta subita dai veneziani contro le truppe spagnole (7 ottobre 1513), suscitando nella città lagunare diffusi sentimenti di frustrazione e risentimento.

Ma è il nuovo paganesimo di cui il pontefice fiorentino si rende promotore ed artefice principale sul piano della cultura e dei costumi a trovare un'efficace e lungimirante espressione nel *Festino*, nella forma nella quale l'opera doveva apparire all'inizio del 1513, ovvero già rappresentazione compiuta della corruzione, delle derive dogmatiche, dell'insufficiente determinazione nella lotta all'eresia delle quali la Chiesa romana si rende protagonista a partire da Alessandro VI.

La rappresentazione della Roma papale come luogo di un perpetuo e sfrenato bacchanale trova conferma, tra le tante, nelle nomine cardinalizie decise il 23 settembre 1513: nella circostanza, oltre al cugino Giulio de' Medici, al ventiduenne Innocenzo Cybo e a Lorenzo Pucci, questi ultimi due ricordati, rispettivamente, per la condotta immorale e per l'avidità di denaro, la porpora cardinalizia è assegnata a Bernardo Bibbiena, che si accredita presso il papa soprattutto come grande organizzatore di feste.

La necessità di attualizzare i contenuti del dipinto, costruito con riferimento ai due precedenti pontificati, si riduce in effetti, con l'avvento di Leone X, all'introduzione di modesti aggiornamenti: i ritratti di alcuni personaggi, alcune allusioni circostanziate alle abitudini ed alle "debolezze" del nuovo papa, oscillanti tra la riprovazione e gli accenti diffamatori più crudeli, e, quasi certamente, i tanto discussi attributi delle divinità olimpiche. Ci limiteremo pertanto ad una breve rassegna delle corrispondenze testuali più significative tra l'aneddotica leonina e le modifiche apportate al quadro nella fase conclusiva della sua elaborazione.

Sul piano della ritrattistica va confermato il riconoscimento convincente di Pietro Bembo nelle sembianze di Sileno. Leone X, che lo aveva conosciuto a Ferrara tra il 1497 e il 1499, apprezzandone la sofferta adesione all'ideale cristiano ma, nel contempo, la spiccata formazione intrisa di classicismo, lo nomina suo "segretario ai brevi" nell'immediatezza dello stesso conclave (marzo 1513). L'inserimento del personaggio, che entra a far parte della numerosa famiglia pontificia insieme con altri poeti e letterati, tra i quali Sadoletto, suo intimo amico, Beroaldo, Poggio e Ferreri, coincide, se non altro per l'equivoco scenario in cui è collocato (per di più mentre sembra accudire al proprio "papa-asino"), con una condanna dell'individuo che, non potendo fare affidamento su sufficienti principi morali e senso di appartenenza alla propria patria, piega all'interesse personale la propria spiritualità e la propria cultura, asservendole alla politica dei potenti.

Alla poesia pagana, amatissima da Leone X anche nelle sue manifestazioni più deteriori e volgari, incoraggiate dalla presenza a corte di improvvisatori e buffoni, remunerati

generosamente, allude la raffigurazione di Apollo, il cui capo non è coronato dalla consueta ghirlanda di alloro bensì da una di agrifoglio (*Ilex aquifolium*), pianta della quale, secondo numerose leggende, sarebbe stata formata la corona di spine di Cristo. Alla musica, della quale Giovanni de' Medici era convinto estimatore ed abile esecutore dilettante, si riferisce il satiro (Pan) con il capo di cinto di edera (*Hedera helix*), mentre la collocazione oscena già commentata della lira da braccio, nel sottolineare da un lato la predilezione del papa per l'accompagnamento conviviale con canti e musiche eseguite con strumenti a corda, evoca impietosamente, dall'altro, le accuse di eccessi sessuali e, in particolare, di sodomia, che circolavano insistentemente sul suo conto. Dettagli del dipinto apparentemente secondari, come la piccola scena di caccia sull'estrema sinistra e il volatile appollaiato sulla destra (identificabile con qualche approssimazione, come detto, in un fagiano), alludono con diligente esattezza alla smodata passione di Leone X per l'arte venatoria, di norma vietata agli ecclesiastici, e per le battute con il falcone. Tali imprese avevano spesso come scenario le colline viterbesi e, come prede favorite, quaglie, pernici e fagiani, mentre cervi e cinghiali erano cacciati in prevalenza nella zona tra Corneto e Civitavecchia. La curia medicea, in corrispondenza perfetta con quella sorta di orgia pagana perpetua con la quale numerose fonti letterarie e cronachistiche dell'epoca la identificano, viene dunque descritta, sotto le specie di un burlesco consesso di divinità, come una successione instancabile di «splendidi banchetti, esecuzioni musicali e teatrali, audizioni di classici discorsi e poesie, visite di opere d'arte», indifferente allo sfaldamento dell'unità spirituale e della saldezza dogmatica della Chiesa.

Conclusioni

Il presente studio non ha la pretesa di esaurire in alcun modo le interpretazioni possibili del capolavoro di Giovanni Bellini ma intende incoraggiare l'individuazione e lo sviluppo di nuove direzioni di ricerca, orientate all'approfondimento di alcuni dei suoi contenuti. Negli ultimi decenni molti critici illustri si sono adoperati nel tentativo di sintetizzare vanamente in breve il senso e la portata di quest'opera tanto complessa e stratificata, senza riuscire a darne plausibile conto ed assumendo come pacificamente acquisita la sua datazione a ridosso del 1514, contraddetta in realtà dal suo manifesto e diretto "giorgionismo".

Sul piano iconografico la scelta di un tema tanto inconsueto per la poetica belliniana come il "baccanale" trova, attraverso la presente ipotesi interpretativa, una motivazione culturalmente e storicamente sostenibile, coerente con la solida spiritualità religiosità che permea, con un occhio sempre attentissimo all'attualità ed ai suoi protagonisti, la pressoché contemporanea *Allegoria sacra*.

Il dipinto di Washington, che abbiamo ritenuto intrapreso per una committenza diversa da quella finale, descrive dunque, sotto i velami di una concordanza modesta con due episodi tratti da Ovidio, gli eccessi, le derive politiche ed ereticali e i delitti consumati da Alessandro VI e Giulio II, le cui condotte scuotono ed impressionano le coscienze dei cattolici veneziani, pienamente consapevoli delle loro ripercussioni sulle stesse

sorti della Repubblica.

L'opera, nella sua stesura iniziale, è giudicata insoddisfacente da Bellini. Su tale versione, per l'esecuzione della quale appare fondata l'ipotesi di un'ampia collaborazione prestata dal giovane Tiziano, sembra innestarsi con chiarezza l'apporto di Dürer, prestatato tra il 1506 e il 1507. A questo stesso periodo può essere fatta risalire la prima modifica "giorgionesca" del paesaggio, nella quale rientra l'inserimento, sulla sinistra, di una collina con edifici, a coprire le alberature "belliniane" insistenti su quel lato.

Le aggiunte conclusive al dipinto, che comprendono l'aggiornamento del paesaggio e alcune modifiche apportate alle figure, riferibili alle gesta del nuovo papa Leone X e della sua corte corrotta, possono essere attribuite, rispettivamente, al giovanissimo Domenico Campagnola ed a Bellini. Tali interventi sono da ritenersi eseguiti nell'imminenza della consegna del dipinto ad Alfonso d'Este, destinatario finale dell'opera, e di loro Tiziano, estraniatosi ormai da tempo dall'*entourage* belliniano, non sembra poter essere stato partecipe in alcun modo.



RICORDO DI ANGELO SAVARIS

Sergio Garbato

Per noi, Angelo Savaris arrivava a metà di ottobre con l'Arcifera che faceva da staffetta all'Almanacco Veneto che sopraggiungeva verso Natale e, per noi, c'era anche il ghiotto boccone di un libriccino raffinato che le edizioni padovane Panda distillavano in una preziosa collana di prose e poesia curata da Giorgio Segato. Era il modo che aveva Angelo Savaris di farsi vivo e, a ben pensarci, anche il pretesto per scriverci una letterina in bilico tra amicizia e understatement, magari sollecitando, senza mai chiederlo o dirlo espressamente, un articolino al quale si era abituato. E saranno proprio quelle lettere, rapide, ma non affannate, malinconiche ma con pudore e una punta di rabbia, a mancarci, adesso che Angelo Savaris se n'è andato, proprio a mezzo ottobre del-



l'anno scorso, quando la prima nebbia cede al sole della tarda mattinata. Aveva ormai superato la soglia degli ottant'anni, dedicandone più di metà al suo Almanacco Veneto, che curava come se fosse un figlio, elaborandone magistralmente ogni pagina e ogni verso, ogni disegno e ogni fotomontaggio. Continuava ad essere severo e indomabile, timoroso che trasparisse il suo cuore buono dietro le invettive e il gusto di essere inattuale. Perché non aveva rinunciato neppure a un grammo della sua storia personale, mettendo sullo stesso piatto il torto e la ragione, la gioia e il rimpianto. Uomo di irsuta coerenza, pronto alla battuta fulminante e capace al tempo stesso di distillare versi di dolente intensità. Da sempre in lotta contro la civiltà dei consumi e lo schiocchezzaio politico, televisivo e giornalistico, Savaris rivendicava fieramente l'inattualità e si faceva aspro e nostalgico cantore di altri tempi, grami finché si vuole, ma ricchi di autentici e schietti valori umani. Il rischio del patetico veniva eluso proprio dalla forza della contrapposizione, che si traduceva in un dialetto che reinventava la quotidianità, alternando toni selvatici a inflessioni dolcissime, in versi ben costruiti in quartine e sestine in rima.

Amava gli uomini, ma proprio per questo pretendeva dolorosamente che fossero onesti e coerenti, generosi e disinteressati, restando ogni volta ferito e sorpreso dall'ipocrisia e dal tradimento. Le sue idee politiche erano rimaste ancorate a un certo periodo della storia, ma avevano nutrito giovinezza e speranze. Chissà perché amava tanto questa città che lo ricambiava così poco! La sua Rovigo era quella tagliata in due dall'Adigetto, con i sussurri dei versi di Palmieri e Rizzi e quella specie di corte dei miracoli che era diventato l'ultimo brandello del ghetto, le osterie scomparse e

i tabarri nelle notti buie. Altri tempi, ma lui era l'uomo dell'antistoria, legato a un mondo svaporato nelle superficialità e nell'indifferenza della memoria. Era il mondo di Leo Longanesi, del Borghese e del Bertoldo, in cui l'antistoria si consumava in una sola battuta, ma memorabile. Non aveva l'illusione del sì stava bene quando si stava peggio, ma la coerenza e il coraggio di dire che non aveva cambiato idea, a costo di farsi dei nemici, che lo ripagavano con l'arma più temibile: l'indifferenza che si sposa alla maldicenza. Sapeva perdonare, ma a patto di non dirlo.

Note biografiche

È nato nel 1927 «in un'isola che non c'è, è il caso di dirlo: la cosiddetta Isola di Ariano nel Polesine, nel Delta, isola in terraferma, delimitata da due rami del Po e dal mare. Isola, dunque, fatta più di fantasia che di realtà», anche per avervi egli vissuto nella sola infanzia. Non vi ritornò più se non col ricordo. La sua Itaca non più ritrovata, per volontà. Guai ad arrendersi alla curiosità, al desiderio di riportarvi l'uomo. La mitica patria si sfalderebbe come un sogno all'alba, come una nuvola nel vento, che quando è forte, laggiù chiamano ventana. La lasciò, così, nella realtà magica della memoria bambina, fonte copiosa di ispirazione poetica. Salpato per altri lidi, fin dalle Elementari, con la famiglia, quel mondo di valori primari se lo porterà sempre appresso, spalleggiato in questo da un essere eccezionale per bontà e sapienza: una nonna poetessa che lo tiene sempre in contatto con i grandi sentimenti dell'uomo, come l'amor di patria e la poesia, preservandolo nel contempo da profonde difficoltà esistenziali.

Nel 1944, adolescente, abbandona il ginnasio per correre sotto le sfortunate bandiere della Repubblica sociale italiana, dal cui evento uscirà, a guerra finita, senza macchia ma con tanta paura per il proprio futuro. Si era schierato dalla parte «sbagliata» perché sconfitta e mai lo nasconderà pur non coltivando sogni di ingenua restaurazione. Da allora ha capito tante cose della vita, soprattutto le ragioni degli sconfitti di ogni tempo e luogo. Lo affascina più Ettore che Achille e ha intenzione di scrivere un libro su quel periodo drammatico, ma in modo diverso dagli altri: autobiografico sì, ma anche in senso lato, superiore, poetico, e a questo proposito ha molti appunti in cassetto.

Abbandonata per sempre la scuola classica, si diploma geometra per stringere i tempi negli anni duri del dopoguerra. Un errore di gioventù, gli piace precisare. Ma gli errori, anche i più gravi, si aggiustano col non perseverarvi. Vi riparerò anzi con gli esami della coscienza, rinunciando da subito alla professione. Agraria, estimo, costruzioni, topografia non sono pane per il suo spirito, e allora, al cemento e al teodolite, preferisce il grigio archivio di un ente pubblico, anche per coltivarvi tra ben altre carte il suo sogno segreto: quello dello scrivere poesie, che saranno ... geometriche nella forma. Geometra, misuratore ... almeno nella metrica con le sue regole, aggiunge con l'ironia che non gli è mai mancata; versi classici, ritmici, sillabe, accenti e rime ad hoc. Tutto in perfetto assetto geometrico ... Un versimensore di grande naturalezza, senza contare con le dita o controllare dopo. E quasi sempre in dialetto, la «lingua» che gli è più cara. Anche perché in via di estinzione, come il mondo che l'ha generata, quello contadino,

ormai distrutto, divelto dalla cosiddetta civiltà del benessere.

Savaris è contro la Modernità, in ogni senso, fin da ragazzo, da quando ha cominciato a leggere Nietzsche, che considera l'ultimo grande profeta dell'umanità. Quindi, versi di nostalgia per un mondo che non c'è più, ucciso da un falso Buonismo che viene da lontano. E di malinconia, anche se la sua è una tristezza spesso edulcorata dall'ironia, alla Gozzano, crepuscolare, un poeta che ha sempre amato. Ma anche versi di rabbia, che spesso hanno punte aguzze, specie nei confronti degli imbroglioni della politica di ogni tempo e latitudine, ma soprattutto i contemporanei, hic et nunc. E ha pagato sempre, per questo, perdendo più di un posto di lavoro. Cose che a un certo punto bisogna pur dire.

La società in cui vive non lo ha mai amato e lui le ha reso pan per focaccia, anche adesso che la sua città tenta di blandirlo, specie dopo Tangentopoli ...

Negli ultimi anni della sua segregazione volontaria in ufficio, dal quale «evade» come da un Alcatraz cittadino col minimo della pensione e il massimo della libertà, fonda, nel 1963, *l'Almanacco palesano*, una rivista annuale di satira e poesia che, sull'onda di un crescente successo di lettori e di critica, nel 1973 diventa *Almanacco Veneto*, con collaboratori di grido anche nazionale e di ogni tendenza.

Così, dalle prime, romantiche tipografie da Far West di provincia e relative vicissitudini (ci sarebbe da scrivere un romanzo anche qui, dice Savaris tra il serio e il faceto), il salto compiuto negli anni è notevole specie da quando la Panda Edizioni ha dato alla rivista ali per voli più alti ed estesi. Chi ormai non conosce l'Almanacco, giunto al suo 38° anno di vita?

Ma Angelo Savaris, oltre a dirigere l'Almanacco, dal 1976 manda avanti anche un altro periodico annuale, *J'Arcifera*, che esce in occasione della Fiera di Rovigo. Anche qui, ovviamente, forti dosi di satira e poesia, e importanti collaborazioni.

È autore, inoltre, di varie pubblicazioni in rima e in prosa, in lingua e in dialetto, quali: *Sonetti a Silvana*, *Fumara*, *Le invenzioni da inventare*, *Anguria mekanika*, *Mondo perso*, *Galiverna*, *I mesi di Fabio Tombari tradotti in vernacolo*, *Giorni de fierà*, *Proverbi no vi*, *Quadreti vi/ani*, *Album defameja*, *La Magnifica*, *Gh'era 'na volta*, *Epigramifigurà*. Savaris è giornalista pubblicista e collabora a giornali e riviste locali e nazionali anche come vignettista.

Abita a Rovigo, in una casetta in mezzo al verde, l'unico progetto murario realizzato in tutta la sua vita. È sposato, ha tre figli, due nipotini e un cane. Vive in serenità, ha la coscienza a posto e in «materia» trascendentale è agnostico. Confessa la sua ignoranza al sole e considera tanto gli atei che i credenti dei presuntuosi. Legge molto e il ventaglio delle sue passioni è di una varietà inaudita: va dal vecchio Topolino a Nietzsche, i poli di un mondo in apparenza dissimili tra loro, ma nel cui fantastico incontro egli crede di vedere la «verità»: il sogno dell'infanzia, la magia della poesia. E il passato lo sente non come desiderio di ritorno, ma per difenderlo dal presente, in cui cova il Male del mondo, la Tecnica, la maga Circe della Modernità, che affascina gli uomini annichilandoli. È schierato «a destra» anche in questo senso, pur considerando anche questa una battaglia perduta, «perché - dice lucido e rassegnato - nessun uomo

è ormai più in grado di fermare la macchina, di rinunciare ai privilegi mortali del Progresso». La poesia, allora, come anticorpo esistenziale? Un'esile speranza ...

VERSI SEGRETI E POSTUMI

Io sono qui perché sono lontano.

Sono il mio imbonitore e il mio burattinaio.

Quello che vedete è una marionetta

Che "pensa" e che "fa"

coi fili oltre le nubi.

Sono i raggi di luce

delle albe e dei tramonti...

Tra gli appunti che Angelo Savaris distribuiva in cartelline, con un certo ordine ma secondo scansioni personalissime legate agli umori e all'inventario di se stesso, ci sono anche le poesie di un *Libro mai scritto*. Tale il titolo di una progettata raccolta di versi inediti, scritti a intermittenze nell'arco di tutta la sua esistenza, dalla prima giovinezza all'ultima stagione. Versi tenuti gelosamente nel cassetto, perché «un po' sopra la realtà della vita e un po' sotto la realtà del sogno», che hanno finito per sopravvivergli e diventare il timbro postumo della sua voce. La reticenza di queste poesie, di varia misura e di varia ispirazione, era necessitata dal loro porsi in una dimensione privata, legata al tempo dell'interiorità.

A salvarle dalla dispersione non era stata solamente l'abitudine, segreta anche questa, di trovare un po' di buono dappertutto e di inseguire, di tanto in tanto, gli scampoli del passato, ma anche il gusto che qualcuno le potesse ritrovare, magari nel corso di una revisione, come ebbe a scrivere lo stesso Savaris in uno dei tanti abbozzi di prefazione a questo *Libro mai scritto*, dei tanti «lavori



per una sistematica revisione delle mie operette, in parte sconosciute perché uscite anonime negli almanacchi e in altre pubblicazioni, in parte inedite».

Queste poesie «intime» e numerose, che ricoprono l'arco di una esistenza intera e che si susseguono senza una vera soluzione di continuità, da quelle che avevano iridato l'adolescenza ai crepuscoli sempre più struggenti della maturità, sono già un libro compiuto, anche se «mai scritto» e testimoniano ampiamente una certa vena dell'autore, sempre castigata nel pudore e ben nascosta dietro le invettive e un'ironia corrosiva che faceva di lui un infaticabile fustigatore dei costumi dentro e fuori i confini del Polesine. Una vena che privilegiava la nostalgia e gli affetti, il malinconico

rimpianto per una città tanto amata che non esiste più (ma che forse non era mai veramente esistita). E tra i versi spiccano per insolita freschezza quelli d'amore, in cui si intreccia la verità del sentimento con una lieve autoironia che si avverte specialmente nella metrica e in certe rime riottose.

Di questo Savaris inedito abbiamo messo insieme una piccola antologia, che vuole essere l'anticipo di una pubblicazione più esaustiva. Alle poesie abbiamo alternato disegni vecchi e recenti, apparsi nelle pagine dell'*Almanacco Veneto* e del *Bertoldo*, a testimonianza di una prepotente inclinazione satirica che sapeva esprimersi, come ai bei tempi, nel segno e nella caricatura. Quanto alle note biografiche, abbiamo optato per quelle «d'autore» posposte, poco meno di una decina d'anni fa, alla felice raccolta in vernacolo *El merlo de un vecio inverno*, pubblicata in una raffinatissima collana delle edizioni Panda.

APPUNTI PER UNA POESIA

Descrivere il giardino nella sera,
ma immaginarlo quarant'anni fa,
come un fantasma, quando qui non c'era
che la campagna intorno alla città

Sera d'estate. Geometria di stelle,
le stesse stelle appena un po' spostate.
Parlare con me stesso e con le belle
immaginate piante trapiantate.

Le lucciole vaganti nel passato
sono ancor vive. Descrizione breve
del loro moto luminoso, lieve
come stelle di un piccolo Creato.

Un "Nota Bene" in fondo: illuminare
l'enigma temporale, il suo cammino
lento e veloce, e infine mescolare
l'eterno con lo spazio del giardino.

IL PIPISTRELLO UCCISO

So che avevan la testa di ferro
I pipistrelli nelle sere d'estate.

Uno ne colpì la fionda di Gildo
e il piccolo satana nero
cadde ripicciolendosi sull'erba.

Ma anche i diavoli (vero, buon Dio?, se ci sei)
soffrono molto
nel loro mostruoso dolore.

Lenti brividi neri
scuotono le tetre ali cadute.

Tutti a letto presto stasera,
ché Gildo ha colpito
un pipistrello con la testa di ferro.

SOGNO

Un paese di muri calcinati,
unica strada in mezzo a un vento triste,
landa di un sogno che mi sognerò.

Andavo in cerca della vita, e mai
che incontrassi una voce a dirmi "sì".

I colori si fecero più grigi,
dietro i vetri si spensero i sorrisi.

Soltanto un muro mi chiamò, silente:
mi avvicinai con lampi di speranza.
Ma mi ritrassi inorridito: un nome
era la voce stampigliata in nero
sopra la mia immagine mortuaria.

LA FABBRICA DEI SOGNI

Grossi libri-mastri
sulle palme delle nostre mani
divoravano i timbri bagnati di saliva
quando passavano cavalli bianchi.

Cento ne contò Lilli
in un giorno solo.

Ma forse uno soltanto
era il cavallo bianco
nel piccolo paese del Po.

Per questo il padrone della fabbrica dei sogni
un giorno d'inverno licenziò Lilli,
amministratore cattivo.
Ridotto alla fame, Lilli morì
e inutile fu il nostro gioco di specchi
di sole agli occhi
per farlo resuscitare.

Pur le finestre colorate di sole

proiettarono il sangue veloce delle sere
sul cimitero umido erboso.

Inutile fu anche quella fatica.

Lilli aveva contato cento cavalli
e invece ne era passato uno solo.

BALLATA DEL FUGGIASCO

Venire a casa tua,
che è anche la mia casa.

Venirti a trovare
furtivo ogni mattino.

Aprire il cancelletto
e rompere il giardino.
Spezza il mio cuore
il silenzio delle piante.

È come se tornassi
da sempre e una volta sola,
un sogno che è un baleno
e non termina mai,
dopo cent'anni di viaggi
e secoli di prigionia,
per aprire uno scrigno
colmo di luci intatte.

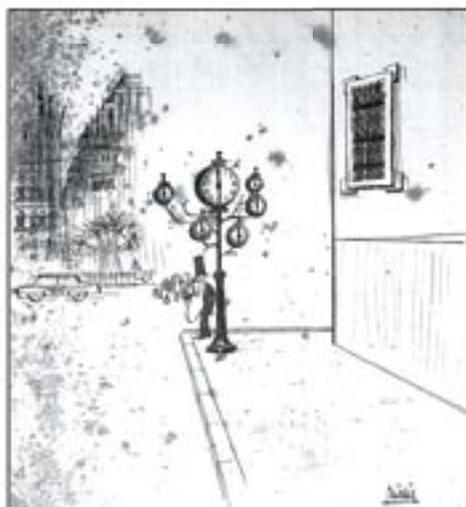
Tutte le stagioni
convergono in questo luogo,
in questa tana del tempo,
per sfuggire, chissà,
démoni e veleni.

Medicina del liquidambra
con gli argenti delle vetrate
e i merli del mattino
che mi vengono incontro
coi tre scalini che portano
a te che m'aspetti.

Toccasana del rosmarino
nei silenzi dell'orto
con gli elettroni delle api
leggere intorno ai fiori.

E l'aroma del caffè
nelle due chicchere bianche
già pronte sul tavolo
rotondo del salotto.

E tutto per l'incanto
di questi dieci minuti
rubati per te
al tedio dell'ufficio.



**UN PROFILO DI GAETANO OLIVA (1837-1907),
FILOLOGO ED EDUCATORE**
Antonello Nave

Nato a Rovigo il 7 agosto 1837, dopo gli studi liceali a Verona Gaetano Oliva aveva seguito i corsi di filologia classica e di storia antica all'università di Vienna, con docenti quali Hermann Bonitz, insigne studioso di Platone¹, lo storico Joseph Ritter von Aschbach e Johannes Vahlen, che aveva dedicato particolare attenzione alla poesia bucolica di Virgilio.

Passò poi nell'ateneo di Padova per seguire le lezioni dell'abate veneziano Pietro Canal, l'insigne latinista e musicologo che insegnava filologia e letteratura nella facoltà filosofica².

Conseguita nel '59 l'abilitazione magistrale, Oliva iniziò subito l'attività didattica come incaricato nel ginnasio di Treviso, restandovi per un biennio e pubblicando in città il suo primo studio, incentrato sulla spinosa "questione omerica", che era, com'è noto, uno dei grandi temi che appassionavano soprattutto la scuola germanica di filologia e antichistica³.

Con l'inizio dell'anno scolastico 1861-62 Gaetano Oliva fu nominato professore effettivo ed ottenne la cattedra di greco, latino e tedesco nell'imperial-regio ginnasio di Rovigo, istituito appena un anno prima e diretto all'epoca dal professor Leopoldo Malipiero⁴.

Il giovane filologo venne così a trovarsi con colleghi quali Giovanni Biasutti, l'abate Gaetano Galante e Giovanni Ferdinando Rubini. E nelle vicende dell'istituto classico rodigino egli resterà senza dubbio una delle figure di maggiore autorevolezza, anche per il prestigio che seppe meritarsi oltre i confini della sua città⁵.

Nel quindicennio trascorso a Rovigo, egli poté coltivare i suoi studi di filologia e di storia della filosofia antica, di cui diede conto, in un primo tempo, nelle dotte

¹ Una nota bio-bibliografica sul suo conto in H. BONITZ, *Sulle categorie di Aristotele*, a cura di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, p. 33.

² A. GAMBASIN, *Il clero padovano e la dominazione austriaca 1859-1866*, Roma???, Edizioni di storia e letteratura, 1967, pp. 173, 185, 225; G. DE SANDRE GASPARINI-G. DE ROSA, *Fonti e Ricerche di Storia Ecclesiastica Padovana, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana*, 1978, pp. 74-75.

³ G. OLIVA, *De patria atque aetate Homeri*, Treviso 1861.

⁴ La nomina avvenne per disposizione ministeriale del 25 giugno 1861 n. 4557 e successiva partecipazione luogotenenziale del 14 luglio 1861, n. 14144, come apprendiamo da *Programma dell'I.R. Ginnasio inferiore di Rovigo, 1861-1862*, Rovigo 1862, pp. 37-38. Per la storia del ginnasio rodigino, si rimanda ad A. NAVE, *Il Ginnasio asburgico di Rovigo (1860-1866)*, in «Archivio Veneto», CXXXVII, 201, 2006, pp.157-182.

⁵ A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879, s.v. *Oliva Gaetano*, p. 774.

prolusioni che impreziosirono i programmi annuali pubblicati dallo stesso ginnasio asburgico nei tre anni successivi, a cominciare da un “saggio di sintesi platonica” incentrato su alcuni temi morali desunti dal *Protagora*, dal *Menone* e dal *Gorgia*⁶.

Non ancora trentenne, nel corso del 1865 Gaetano Oliva ebbe un ruolo culturalmente di spicco nelle celebrazioni che si svolsero a Rovigo per il sesto centenario dantesco. Fu membro, infatti, della commissione giudicatrice del concorso per un monumento al poeta, che affidò l’incarico allo scultore veronese Grazioso Spazzi. E quando si trattò di inaugurare l’elegante lapide marmorea murata, fu proprio Gaetano Oliva ad essere designato oratore della solenne cerimonia, con un discorso che lesse il 26 novembre di quell’anno dantesco nella sala dell’Accademia dei Concordi e che venne stampato dal tipografo Antonio Minelli in duecento esemplari⁷.

Dopo l’unificazione del Veneto all’Italia, il decreto regio n. 3997 del 29 settembre 1867 conferì all’istituto classico di Rovigo, su proposta del ministro Coppino, la formale denominazione di Liceo ginnasiale Celio, in onore dell’umanista Lodovico Ricchieri, più noto come Celio Rodigino. L’intitolazione rispondeva ad una formale e reiterata richiesta avanzata alla Minerva dal collegio dei professori del liceo rodigino, perché fosse reso il meritato onore ad un illustre e misconosciuto concittadino. Sicuramente quel decreto coronava un desiderio di studiosi e insegnanti quali Gaetano Oliva, che nel ’67 aveva assunto la titolarità della cattedra liceale di filologia classica e che proprio a Celio Rodigino dedicò la sua dotta dissertazione, letta il 17 marzo 1868 all’Accademia dei Concordi per la “festa letteraria” annualmente prevista nelle scuole del regno.

A tre anni dalla commemorazione dantesca, dunque, ad Oliva fu offerta una seconda occasione per dare pubblica testimonianza del suo valore di studioso e di cultore di memorie storiche. La qualità del suo discorso e il rigore della sua ricostruzione biografica convinsero l’autorità municipale a chiederne la pubblicazione, accollandosene la spesa di 200 lire per la stampa. Il testo di quella commemorazione vide la luce nel 1868 in duecentocinquanta esemplari per i tipi di Minelli e fu inviata in dono a vari licei ed istituzioni culturali del regno⁸. Quel volumetto divenne la prima monografia storico-critica sull’umanista rodigino ed ottenne una favorevole

⁶ G. OLIVA, *Di alcuni teoremi morali contenuti nei dialoghi “Protagora”, “Menone”, “Gorgia”. Saggio di una sintesi platonica*, in *Programma dell’I.R. Ginnasio inferiore di Rovigo, 1862-1863*, Rovigo, Minelli, 1863, pp. 5-22; *Id.*, *Quaestiones Romanae. Pars prima*, in *Programma dell’I.R. Ginnasio inferiore di Rovigo, 1863-1864*, Rovigo 1864, pp. 5-32; *Id.*, *Quaestionum Romanarum pars altera*, in *Programma dell’I.R. Ginnasio inferiore di Rovigo, 1864-1865*, Rovigo 1865, pp. 5-32.

⁷ *Id.*, *Per l’inaugurazione del monumento a Dante Alighieri sulla piazza maggiore di Rovigo, ricorrendo il VI centenario natalizio*, Rovigo, Minelli, 1865. Cfr. N. BISCACCIA, *Cronaca di Rovigo vigesima seconda, MDCCCLXV*, Padova 1865, pp. 54 sgg.

⁸ G. OLIVA, *Celio Rodigino. Saggio biografico dell’età del Rinascimento*, Rovigo, Minelli, 1868.

segnalazione nella «Nuova Antologia» di Firenze:

Questo lavoro, a giudicarlo dalla mole, è ben piccola cosa; ma se si guarda al modo con cui fu trattato l'argomento è altamente lodevole. Qui sono studi vasti e seri; qui quella vera critica che gli uomini considera in relazione ai loro tempi ed alle idee tutte de' loro tempi; qui proprietà di parola, sobrietà di frase, nerbo di stile⁹.

Nella primavera del '70 la cronaca cittadina registra l'elezione di Gaetano Oliva alla carica di segretario della Concordiana, mentre al fratello ingegnere, Giorgio, fu affidata la mansione di economo¹⁰. In agosto, invece, a Gaetano Oliva e all'abate trentino Luigi Fogolari fu affidato dalla giunta comunale di Rovigo l'incarico di fare un'inchiesta sulle condizioni in cui versavano le scuole elementari cittadine¹¹.

Nei mesi successivi il professore del Celio collaborò saltuariamente con la «Voce del Polesine» diretta dal collega Giovanni Ferdinando Rubini, a cominciare da una favorevole recensione al volume appena pubblicato da Francesco Antonio Bocchi sulla storia antica di Adria¹² e a benevole parole nei confronti di una delle prime prove poetiche di Argia Castiglioni Vitalis¹³.

Fu poi la volta del necrologio dell'avvocato e possidente Giuseppe Bianchini, che apparteneva a famiglia israelita di orientamento liberale: sindaco di Fratta Polesine e proprietario della Badoera palladiana, Bianchini era stato consigliere provinciale e comunale a Rovigo, nonché socio della Concordiana e studioso di agronomia¹⁴.

Nel novembre 1870, troviamo Gaetano Oliva in veste di segretario della neonata Società Popolare per il Carnevale, presieduta da Rubini¹⁵, oltre che nel comitato elettorale che sosteneva la candidatura parlamentare del conservatore Giovanni Battista Tenani, che al ballottaggio avrà la meglio sull'avvocato progressista Giovanni

⁹ Recensione siglata G.C. in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», I s., 9, 1868, p. 634-635.

¹⁰ Queste le altre nomine: Alessandro Casalini a presidente; l'avvocato Luigi Matteazzi a vice-presidente; il medico Bortolo Pignolo a censore e il dottor Giusto Fracassetti a vice-segretario («Voce del Polesine», 3 maggio 1870).

¹¹ Ivi, 4 agosto 1870.

¹² «Voce del Polesine», 15 ottobre 1870. Cfr. F.A. BOCCHI, *L'importanza di Adria antica la veneta dimostrata dalle figuline del Museo Bocchi. Dissertazione*, Loreo, Duse, 1870.

¹³ «Voce del Polesine», 11 ottobre 1870. Cfr. A. CASTIGLIONI, *All'Italia e a Roma. Ode libera*, ivi, 3 novembre 1870.

¹⁴ «Voce del Polesine», 18 novembre 1870. Cfr. A.V. [Antonio Veronese], *Necrologia*, ivi, 22 novembre 1870. Giuseppe Bianchini fu tra i numerosi rodigini di origine ebraica che si arruolarono nei corpi volontari durante il moto quarantottesco in Polesine (M.T. PASQUALINI CANATO, *I volontari polesani del 1848-49*, in in AA.VV., *I moti del 1848-1849 nel Polesine e nell'area padano-veneta. Unitarismo e federalismo nel dibattito risorgimentale*, Atti del XX Convegno di Studi Storici, Rovigo, Palazzo Roncale, 14-15 novembre 1998, Rovigo, Minelliana, 1999,....., p. 144, n. 76.

¹⁵ Ivi, 23 novembre 1870.

Battista Varè, futuro ministro nel secondo governo Cairoli¹⁶.

Al 1871 risale la nomina di Gaetano Oliva a sovrintendente dell'istruzione scolastica femminile, su incarico del consiglio provinciale di Rovigo. Indubbiamente un tale argomento meriterebbe di essere adeguatamente indagato: ci limitiamo qui a segnalare all'attenzione della storiografia locale che Gaetano Oliva fu il primo direttore della neonata scuola femminile superiore e che ne furono docenti titolari l'abate Bartolomeo Bertoncello e il pittore mantovano Riccardo Cessi¹⁷.

Il 15 ottobre 1871 il professor Oliva ottenne anche la lusinghiera elezione a presidente dell'Accademia dei Concordi, restandovi in carica per i quattro anni successivi¹⁸.

Oltre a pubblicare un paio di scritti d'occasione¹⁹, in quel frangente Gaetano Oliva fu molto attivo nella promozione della cultura e dell'istruzione di base, promuovendo la fondazione di "biblioteche popolari" e la nascita di una Società di Mutuo Insegnamento²⁰.

Quanto alla sua attività di studioso, Oliva aveva trovato modo di farsi conoscere e apprezzare fuori dal ristretto ambito polesano soprattutto per l'assidua collaborazione alla neonata e autorevole «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» della Loescher, a cura di Giuseppe Müller e Domenico Comparetti. Nelle sue recensioni Gaetano Oliva

¹⁶ Oltre a Gaetano Oliva, facevano parte del comitato Luigi Tracanello, Bonomo Levi e Carlo Piva, fratello del garibaldino e generale Domenico (ivi, 15 novembre 1870). Del discorso elettorale pronunciato dal Tenani nel teatro Zamatteo di Rovigo diede conto lo stesso Oliva nel successivo numero del quotidiano locale.

¹⁷ Cfr. "Voce del Polesine", 10 settembre 1873, dove troviamo di alcuni genitori al consiglio provinciale, che ringraziano per aver istituito, già da due anni, la scuola femminile secondaria, e lodano sia il direttore Oliva che i due insegnanti. Sul conto dell'abate Bertoncello, nella cronaca cittadina abbiamo trovato soltanto menzione di una sua conferenza alla Concordiana, svoltasi l'8 marzo 1884 su "Influenza delle grandi scoperte geografiche sulla civiltà dei popoli" («L'Adriatico», 3 e 9 marzo 1884). Cfr. B. BERTONCELLO, *L'ubriachezza. Discorso letto nella sala municipale il dì 26 novembre 1865 dall'abate B.B. visitatore generale e cappellano onorario della Società di mutuo soccorso per gli artigiani*, Bassano, Tip. Roberti, 1877. Quanto al pittore Riccardo Cessi, cfr. A. ROMAGNOLO, *Rovigo*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Giunta Regionale del Veneto, Milano, Electa, I, 2002, pp. 396-398; A. NAVE, *Tra accademismo e liberty. Dipinti nelle chiese del Polesine*, in «Arte Cristiana», XCVI, 848, settembre-ottobre 2008, p. 353.

¹⁸ G. PIETROPOLI, *L'Accademia dei Concordi nella vita rodigina*, Padova, Signum, 1986, pp. 351 ss.

¹⁹ G. OLIVA, *Vincenzo Pisan. Necrologia*, in *Memorie funebri antiche e recenti offerte per la stampa all'abate Gaetano Sorgato*, Padova, Bianchini, 1867 [estr. 1868]; Id., *Lettera a Emilia, per nozze Volpino-Tedeschi*, Rovigo, Minelli, 1869.

²⁰ G. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, s.v. *Oliva Gaetano*, Firenze, Le Monnier, 1879, pp. 774. Cfr. G. OLIVA, *Relazione sull'attività della Società di incoraggiamento all'istruzione ed all'educazione popolare nell'anno sociale 1870*, Rovigo 1871.

diede notizia di significative novità editoriali, sia nel campo della lessicografia e della morfologia greca, sia in quello delle ricerche propriamente storico-filologiche²¹. E in due casi si trattò di fornire ragguagli su opere di suoi colleghi del Celio, a proposito del dizionario scolastico di greco approntato dall'abate Federico Brunetti²² e della traduzione del *Cinegetico* di Grazio Falisco realizzata dal trevigiano Pietro Donà, altro abate che insegnò per alcuni anni nel ginnasio rodigino²³.

Nel 1872, in occasione del secondo centenario dalla nascita di Ludovico Antonio Muratori, Oliva pubblicò alcune lettere inedite del grande erudito al conte Camillo Silvestri²⁴.

All'anno successivo risale, invece, curò la pubblicazione di tredici lettere scritte da Pietro Giordani alla poetessa veneziana Luisa Kiriaki, moglie del tipografo-editore Antonio Minelli²⁵. Nella cura del volume -stampato in occasione di nozze, secondo il costume dell'epoca- Gaetano Oliva ebbe la collaborazione del neo-dottore in giurisprudenza Tullio Minelli, già suo allievo al Celio oltre che figlio della stessa

²¹ Basti qui rinviare alla nota bibliografica in A. NAVE, *Il liceo ginnasio Celio. Studi sull'istruzione classica a Rovigo dal 1860 ad oggi*, Rovigo, ArteStampa, 1992, p. 37. Cfr. *Rivista di filologia e di istruzione classica. Indici 1873-2006*, CD-Rom, Torino, Loescher, 2007.

²² F. BRUNETTI, *Dizionario italiano-greco compilato per le scuole del regno*, Venezia, Visentini, 1873. L'abate Brunetti (1842-1928) fu supplente di materie letterarie nel ginnasio asburgico di Rovigo durante l'anno scolastico 1863-64. Al suo arrivo in città aveva già all'attivo la prestigiosa collaborazione svolta per un monumentale traduzione delle *Opere* ciceroniane, edita a Venezia negli anni 1848-1863. Fine classicista, oratore forbito e cultore di studi storici, Brunetti svolgerà la sua carriera nella gerarchia ecclesiastica di Venezia.

²³ Cfr. O. [G. Oliva], *Il Cinegetico di Grazio Falisco volgarizzato dal Professore Pietro Dottor Donà*, in «Voce del Polesine», 19 novembre 1873. Nato a Treviso nel 1825, Donà prese servizio al Celio nel 1869-70 come insegnante di materie letterarie al ginnasio. Dopo aver pubblicato nel '67 a Verona una grammatica di greco per le prime classi del ginnasio, nei sette anni trascorsi al Celio l'abate ebbe modo di coltivare episodicamente la sua passione per la traduzione e la composizione poetica: P. DONÀ-D. VITRIOLI, *Amicizia. Elegie*, Rovigo, Minelli, 1870; G. FALISCO, *Cinegetico*, trad. e note di P. DONÀ, Padova, Tip. Seminario, 1873; P. DONÀ, *Tre squarci del «Novellino»*, tradotti in greco, ivi, Tip. Seminario, 1873; *Id.*, *Indice dei verbi irregolari della lingua greca*, ivi, 1874 (II ed. 1881).

²⁴ L.A. MURATORI, *Lettere inedite al conte Camillo Silvestri, pubblicate in occasione del secondo centenario dalla nascita da Gaetano Oliva, dai Codd. Mss. della Silvestriana*, Rovigo, Minelli, 1872. Il volume fu recensito da Alessandro D'Ancona nella «Nuova Antologia», 21, 1872, pp. 750-751.

²⁵ P. GIORDANI, *Lettere inedite a Luisa Kiriaki-Minelli*, per nozze Brunialti-Volabele, a cura di G. Oliva, Rovigo, Minelli, 1873. Cfr. G. Forlini, *Bibliografia di Pietro Giordani. Le opere e la critica*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 151. Una recensione del volumetto, a firma di Alessandro D'Ancona, apparve in «Nuova Antologia», 21, 1873, p. 981.

Kiriaki²⁶.

L'8 marzo 1873, sotto la sua presidenza, alla Concordiana iniziò formalmente la discussione sui primi cinque quesiti che un'apposita commissione ministeriale aveva formulato, al fine di acquisire dati sullo stato dell'istruzione secondaria nelle singole province del regno²⁷. A conclusione della seconda e affollata seduta, furono individuati coloro che avrebbero dovuto relazionare a proposito di quanto emerso sui primi punti del questionario²⁸: e si trattò di Giovanni Bononi, Giovanni Ferdinando Rubini, Antonio Veronese, Vittorio Parenzo (tutti in varia misura legati a Carducci²⁹), cui si aggiunse il torinese Giovanni Eyveau, che in quegli anni insegnava al Celio³⁰. Il 17 marzo 1873 alla Concordiana si tenne la sesta "festa letteraria" delle scuole superiori di Rovigo, dedicata alla commemorazione di alcuni grandi italiani. A farne la cronaca sulla «Voce del Polesine» fu Gaetano Oliva³¹, che oltre ad un ampio riassunto della conferenza leopardiana svolta dal collega Dario Carraroli (altro corrispondente carducciano³²) menziona e lodò i componimenti di alcuni suoi alunni liceali, fra i quali merita segnalare la presenza - finora storiograficamente insospettata a Rovigo - di Ettore Pais (1856-1939), che sarebbe diventato un autorevole studioso di storia antica, e nonché del futuro archeologo Gherardo Gherardini (1854-1920), che per l'occasione presentò uno scritto in latino sul carne leopardiano ad Angelo Mai³³.

²⁶ M. CAVRIANI, *Tullio Minelli*, in AA.VV., *Il Parlamento italiano. Storia parlamentare e politica dell'Italia 1861-1988*, V, Milano, Nuova CEI Informatica, 1989, pp. 575-576.

²⁷ «Voce del Polesine», 9 marzo 1873. Le riunioni erano riservate agli accademici, ai professori della provincia, ai genitori degli studenti e a quanti fossero interessati a discutere dei quesiti ministeriali in materia didattica e di organizzazione scolastica. La partecipazione fu sempre alquanto esigua. Fu comprensibilmente più accesa del solito fu la discussione che si svolse in aprile sui quesiti nn. 12-16, che riguardavano la libertà d'insegnamento, le differenze tra scuola pubblica e privata, opportunità o meno che lo stato permettesse l'istruzione religiosa (ivi, 4 e 9 aprile 1873).

²⁸ Ivi, 14 marzo 1873.

²⁹ A. NAVE, *Gli amici di Enotrio. Corrispondenti carducciani a Rovigo*, in A. BRAMBILLA-A. NAVE, *Rovigo carducciana. Legami e corrispondenze tra Giosue Carducci, Lina Cristofori Piva, Clarice Dalla Bona Roncali, Emma Tettoni ed amici rodigini*, Rovigo, Minelliana, 2008, pp. 167 ss.

³⁰ Eyveau insegnò storia e geografia al Celio negli anni 1872-1875 (NAVE, cit. in nota 21, pp. 39, 230).

³¹ O. [G. Oliva], *Festa letteraria. VI Solennità commemorativa degli illustri pensatori italiani*, in «Voce del Polesine», 19 marzo 1873.

³² A. BRAMBILLA, *Una spina nel cuore. Il rapporto problematico tra Rovigo e Carolina Cristofori Piva*, in BRAMBILLA-NAVE, cit. in nota 29, pp. 30-32.

³³ Nel suo discorso per l'inaugurazione dell'anno accademico 1900-1901 all'università di Padova, Gherardini rammenterà con profonda stima il suo professore di liceo al Celio, indicandolo come colui che per primo gli ispirò il grande amore per le antichità classiche

Il 28 marzo il consiglio comunale elesse ad assessori supplenti Salvatore Pacifico e Gaetano Oliva, che in ottobre sarebbe diventato, per breve tempo, uno dei quattro membri effettivi della giunta guidata dall'ex-garibaldino Remigio Piva, al fianco dei progressisti Adolfo Benvenuti, Tommaso Morandi³⁴.

Nel'agosto 1873 sulla «Voce del Polesine» trovarono ospitalità altre due recensioni siglate da Gaetano Oliva, relative stavolta ad uno studio *Del Po in relazione alle lagune veneziane* pubblicato dal Bocchi in «Archivio Veneto» e ad un manuale scolastico di sinonimi latini redatto dal professor Edoardo Rutschi e appena stampato a Rovigo dal Minelli³⁵.

In quello stesso mese, il consiglio provinciale di Rovigo presieduto da Francesco De Rossi votò un encomio ad Oliva, dopo la sua relazione per l'anno scolastico 1872-73 della scuola secondaria femminile di cui era sovrintendente³⁶. In novembre, poi, con una lettera aperta a Giovanni Ferdinando Rubini sulla «Voce del Polesine», Gaetano Oliva richiamò con successo l'attenzione dei consiglieri provinciali sull'opportunità di concorrere alle spese per l'istituzione della Deputazione veneta di storia patria³⁷.

Nella cronaca rodigina del 1874 troviamo più volte menzione del professor Gaetano Oliva, a cominciare da febbraio, quando ottenne la nomina a cavaliere della corona d'Italia³⁸.

Un mese più tardi, alla vigilia delle elezioni sociali, Gaetano Oliva presentò le dimissioni da presidente dell'Accademia dei Concordi, ottenendone poi in giugno la rielezione³⁹.

Nella seduta della giunta municipale svoltasi il 22 febbraio, all'assessore Oliva fu affidato l'incarico di rappresentarla nella commissione incaricata di redigere l'inventario dei quadri e delle stampe donati al municipio di Rovigo dal conte Girolamo Silvestri, che ne aveva comunque lasciato l'usufrutto al cardinale Pietro, suo fratello⁴⁰.

In maggio Gaetano Oliva risulta tra i "sindaci pel Tempio del Soccorso" designati nella seduta primaverile del consiglio comunale, insieme a Luigi Gobbetti, Antonio

(*L'inaugurazione degli studi all'Università di Padova*, in «Corriere del Polesine», 22-23 novembre 1900). Per una nota bibliografica sull'insigne archeologo, basti qui rinviare ad E. ZERBINATI, *Storia e archeologia nella poesia di Gino Piva*, in «Acta Concordium», 1, 2007, p. 36

³⁴ Ivi, 30 marzo e 7 ottobre 1873.

³⁵ Ivi, 14 agosto 1873. Si noti che il veneziano Edoardo Rutschi, studioso di morfologia latina, insegnò materie letterarie al Celio negli anni 1871-1875, (NAVE, cit. in nota 21, p. 39).

³⁶ «Voce del Polesine», 20 agosto 1873.

³⁷ *Istituto di Storia Patria*, ivi, 18 novembre 1873. Nella seduta del 21 novembre, il consiglio provinciale deliberò un contributo di 500 lire per un cinquenno.

³⁸ Ivi, 17 febbraio 1874.

³⁹ Ivi, 7 marzo e 3 giugno 1874.

⁴⁰ Ivi, 25 febbraio 1874.

Verza, Luigi Rondina e Vincenzo Avezzù⁴¹, per poi essere confermato consigliere comunale nelle elezioni municipali di metà luglio⁴².

Nella sua funzione di sovrintendente comunale all'istruzione elementare, Oliva relazionò in aprile alla giunta sullo stato dei locali scolastici⁴³, mentre in agosto, su mandato della deputazione provinciale di Rovigo, visitò a Bologna l'esposizione dei saggi didattici di varie scuole femminili secondarie⁴⁴.

Il 30 settembre 1874, in rappresentanza del comune Gaetano Oliva fu oratore ufficiale nella cerimonia che si svolse nella sala della Borsa per la distribuzione dei premi agli studenti più meritevoli del Celio, delle elementari e della scuola tecnica cittadina⁴⁵.

Nelle settimane immediatamente successive, sulla «Voce del Polesine» di Rubini apparvero un paio di sarcastici riferimenti al sonno profondo in cui erano immersi sia il presidente che gli altri soci della Concordiana⁴⁶. Pubblicati alla vigilia della riunione che avrebbe dovuto eleggere i revisori annuali dei conti, quelle frecciate ottennero l'effetto desiderato: il 21 dicembre, infatti, il professor Rubini venne scelto come nuovo segretario, al posto del collega dimissionario Filippo Micchini, vide accolta la sua proposta di attuare un servizio meteorologico. Oliva mantenne la presidenza, ma furono accolti nuovi soci, dal maestro di musica Giulio Zuccoli al bibliotecario Domenico Strada, dal direttore didattico Francesco Sadil a ben tre professori del Celio: Carraroli, Eyveau e Rutschi⁴⁷.

Nell'agosto dell'anno successivo, il giornale cittadino segnalerà la relazione fatta da Oliva alla giunta, a proposito della trasferta compiuta a Venezia, dove aveva partecipato come delegato comunale alla commissione veneta per gli studi di storia patria⁴⁸.

Il 4 ottobre 1875 l'Associazione pel Progresso degli Studi Economici elesse i membri delle varie commissioni, designando Gaetano Oliva in quella che avrebbe dovuto studiare modalità e tempi per l'introduzione delle casse scolastiche di risparmio anche nel Polesine, come proposto da Tullio Minelli⁴⁹.

⁴¹ «La Voce del Polesine», 19 maggio 1874.

⁴² Ivi, 14 luglio 1874.

⁴³ Ivi, 3-4 aprile 1874. L'inventario fu stilato il 25 febbraio dal notaio Giuseppe Checchini (PIETROPOLI, cit. in nota 18, p. 287).

⁴⁴ Ivi, 3 settembre 1874.

⁴⁵ Ivi, 1° dicembre 1874.

⁴⁶ Ivi, 12 e 18 dicembre 1874.

⁴⁷ Ivi, 23 dicembre 1874. Revisori dei conti furono nominati Abdelkader Modena e Adolfo Benvenuti.

⁴⁸ «Il Polesine», 11 agosto 1875.

⁴⁹ *Associazione pel progresso degli studi economici*, ivi, 6 ottobre 1875. Oltre ad Oliva, della commissione fecero parte Amos Bernini, Tullio Dal Fiume, Giovanni Battista Salvagnini, Pietro Marchiori e Angelo Zerbinati.

Nel frattempo, alla Minerva era stata deciso il trasferimento del professor Oliva alla cattedra di greco e latino nel liceo Galileo di Firenze. Nel darne notizia sul suo nuovo giornale, il progressista e massone Rubini formulava auguri e salutava con rimpianto “l’amico nostro e avversario politico”⁵⁰.

La nuova e prestigiosa destinazione costrinse Gaetano Oliva a presentare le dimissioni da presidente della Concordiana (dove rimase in carica fino al 14 dicembre 1875) e dalla direzione della scuola femminile provinciale⁵¹.

Nei molti anni successivi trascorsi a Firenze, prima come docente al Dante e poi come preside del neonato liceo Galileo, nella sede storica a un passo da Palazzo Medici Riccardi, Gaetano Oliva avrà modo di coltivare i suoi molteplici interessi legati allo studio dei classici e alla realtà scolastica. Rinviando ad altra occasione una circostanziata indagine bio-bibliografica su tale periodo, ci limitiamo qui a segnalare una fortunata edizione scolastica del *Protagora* di Platone edita da Le Monnier⁵²; la prima traduzione italiana del manuale di storia greca redatto dal Curtius⁵³; la collaborazione all’«Archivio Storico Italiano»; la sua presenza nel comitato nazionale della Società Dantesca Italiana; la vice-presidenza della sezione didattica italiana all’Esposizione di Chicago del 1893; nonché l’attività svolta nel consiglio d’amministrazione dell’educatorio femminile fiorentino del Fuligno⁵⁴.

Dopo ventitre anni a Firenze, nel settembre del ’97 Gaetano Oliva fu promosso provveditore e assegnato alla sede di Rovigo, salutato con rammarico dal sindaco Pietro Torrigiani e da un lusinghiero articolo del «Fieramosca»⁵⁵.

Appena tornato in Polesine, fu chiamato a svolgere un ruolo di mediazione in una controversia tra alcuni maestri elementari e l’amministrazione municipale di Rovigo. Nel ricevere una loro delegazione, Oliva ebbe così modo di conoscere il direttore didattico Vittorio Gottardi, che perorava la causa di quegli insegnanti e che da tempo era uno dei più autorevoli esponenti del socialismo locale⁵⁶.

Soltanto pochi mesi più tardi, saranno ben altri i motivi che porteranno ad un nuovo incontro tra Oliva e Gottardi, che fu direttamente coinvolto nella repressione poliziesca operata nel maggio del ’98 dal prefetto Pietro Veyrat. Dopo la perquisizione

⁵⁰ Ivi, 23 settembre 1875.

⁵¹ Ivi, 22 ottobre e 6 novembre 1875.

⁵² G. OLIVA, *Dialoghi scelti di Platone. Il Protagora*, Firenze, Le Monnier, 1878 (II ed. 1887).

⁵³ E. CURTIUS, *Storia greca*, trad. di G. Müller e G. Oliva, Torino, Loescher, 1877-1884.

⁵⁴ A. MARUCELLI (a cura di), *L’educatorio della Ss. Concezione detto «di Fuligno» di Firenze: il suo archivio, la sua storia. Inventario*, Firenze, All’insegna del giglio, 1999, p. 186.

⁵⁵ Cfr. *Il professore Oliva*, in «Corriere del Polesine», 10-11 ottobre e 28-29 novembre 1897.

⁵⁶ *Una commissione di maestri*, ivi, 12-13 e 13-14 dicembre 1897. Sulla figura del trevigiano Vittorio Gottardi (1860-1939) è ancora imprescindibile la voce bio-bibliografica redatta da Stefano Caretti in F. ANDREUCCI-T. DETTI (a cura di), *Il movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853-1943*, II, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 533-534.

nell'ufficio della direzione scolastica e la circolare che invitava le amministrazioni locali competenti a non tollerare più la presenza di sovversivi negli uffici pubblici e nelle scuole, Vittorio Gottardi fu oggetto di indagine⁵⁷. Ad istruire il "caso Gottardi" fu lo stesso provveditore Oliva, che interrogò il direttore e gli contestò gravi infrazioni disciplinari.

Il consiglio scolastico provinciale, presieduto dallo stesso Veyrat, si riunì il 10 giugno 1898 per decidere in merito alle responsabilità del direttore didattico⁵⁸: Oliva diede lettura di un libretto di educazione socialista che Gottardi aveva scritto poco tempo prima, sottolineando l'incompatibilità tra funzione pubblica e aperta propaganda socialista. Gottardi fu chiamato a discolarsi e lo fece con una lunga e circostanziata autodifesa, che tuttavia risultò vana, dal momento che per 6 voti a 3 a maggioranza il consiglio decretò di ritirargli la necessaria autorizzazione a svolgere ancora il suo incarico direttivo nelle scuole comunali di Rovigo.

Nella prefazione all'opuscolo che tempestivamente Gottardi diede alle stampe, raccogliendo gli atti di quello che era stato un vero e proprio processo politico ai suoi danni, Vittorio Gottardi così riassumeva i termini impropri e abnormi della vicenda:

Il Provveditore è accusatore, inquisitore e giudice. Non è sancito all'accusato il diritto di indicare esso, né durante l'istruttoria, né durante il giudizio, prove a discarico; unica difesa che gli si consenta è la propria parola.

V'è di più. L'imputato non può servirsi del ministero di un legale. Il difensore, un maestro, gli è scelto dall'accusatore al quale è gerarchicamente sottoposto. Una bellezza, insomma. E nel mio *caso*, forse per dare ad esso maggiore singolarità, sulla unica domanda di colpeabilità, formulata dall'accusa, anche il difensore votò contro di me.

E allora? E ora? una deliberazione del Consiglio Scolastico m'indica per uomo e cittadino indegno e, come tale, mi scaccia dalle scuole. Non protesto: sorrido.⁵⁹

⁵⁷ A. NAVE, *Fuori dalla scuola. Vittorio Gottardi e la repressione del '98 in Polesine*, in «L'Almanacco. Rassegna di studi e di ricerche sulla società contemporanea», XXVI, 48-49, giugno 2007, pp. 21-38.

⁵⁸ *Il giudizio disciplinare contro il signor V. Gottardi. Oggi al Consiglio Provinciale Scolastico*, in «Corriere del Polesine», 10-11 giugno 1898. Oltre al prefetto e al provveditore scolastico, alla seduta erano presenti: l'inendente di finanza cav. Dall'Oglio, la direttrice della scuola normale Cesira Pantucci, il preside del Celio Giacomo Pagan, il dottor Bucchia, l'avvocato Rocchi e due membri della deputazione provinciale, Ugolino Goffrè e l'avvocato Tappari, mentre era assente il loro collega, ingegner Franceschetti. Al sindaco di Rovigo, Amos Bernini, fu impedito di partecipare come membro di diritto, in quanto si ritenne la sua presenza incompatibile con il giudizio di un suo dipendente. Difensore d'ufficio del Gottardi fu scelto il maestro Marchiori di Polesella.

⁵⁹ V. GOTTARDI, *Il caso Gottardi. Accusa, difesa, sentenza*, Rovigo, Tip. Biasin, 1898. Desideriamo ringraziare Mario Cavriani, presidente della Minelliana di Rovigo, per averci segnalato e fatto conoscere questo opuscolo - pressoché introvabile - grazie alla copia esistente nell'archivio di Gino Piva, di cui la stessa associazione rodigina è depositaria.

Gottardi perse il ricorso inoltrato al ministero e da allora decise di dedicarsi completamente al giornalismo e all'organizzazione del partito socialista, trasferendosi prima a Treviso e poi a Milano, dove collaborò a lungo con Filippo Turati e Claudio Treves. Quanto ad Oliva, di lì a poco fu nominato anche nella commissione provinciale per i monumenti e conservò il suo posto di provveditore fino all'estate del 1901, quando il governo lo mise in pensione, senza sua richiesta, dopo un quarantennio di servizio⁶⁰.

Due anni più tardi, giungeranno le sue dimissioni da deputato di vigilanza delle scuole primarie, negli ultimi mesi della giunta municipale conservatrice guidata dal nipote, il dottor Pietro Oliva⁶¹.

Nel frattempo, però, il 12 agosto 1899 l'illustre studioso era stato nuovamente eletto alla carica di presidente dell'Accademia dei Concordi, e in tale veste la cronaca cittadina lo menzionerà episodicamente, in occasione di qualche importante commemorazione⁶².

Ai primi del 1905 risale, infine, l'epigrafe dettata per il trigesimo della morte di Corinna Paoli Giolo⁶³, nipote del nobile Federico Lion e consorte dell'avvocato Gino Giolo, che un anno più tardi diede alle stampe tutti gli attestati di condoglianza, compreso un autografo di papa Pio X, con una breve nota biografica redatta da Argia Castiglioni Vitalis⁶⁴.

Gaetano Oliva morì di polmonite la sera di domenica 29 settembre 1907, nel palazzetto di famiglia su via Angeli⁶⁵. Alle esequie, che si svolsero nella chiesa di S. Francesco, parteciparono docenti e studenti delle varie scuole cittadine e parlò il provveditore Canestrini⁶⁶. I giornali che davano voce ai partiti della sinistra locale ne

⁶⁰ *Il cav. Gaetano Oliva*, in «Corriere del Polesine», 18-19 luglio 1901. Oliva resterà come reggente della sede di Rovigo fino al 5 dicembre successivo, quando avvenne il passaggio di consegne al suo successore, proveniente da Ferrara (*Il saluto del cav. Prof. Gaetano Oliva*, ivi, 5-6 dicembre).

⁶¹ Ivi, 17-18 febbraio 1903. A sostituirlo fu chiamato il professore Giacomo Pagan, che fu preside del Celio negli anni 1896-1909.

⁶² Dimessosi il 5 settembre 1899 per imprecisati motivi, interni al blocco politico conservatore che faceva capo a Giovanni Battista Casalini, Oliva tornerà ad essere eletto alla presidenza della Concordiana il 2 luglio 1902, restandovi in carica fino alla morte. Oliva presenziò alla commemorazione per il centenario alfieriano, che si svolse il 28 giugno 1903 alla Concordiana con una conferenza del professor Antonio Del Piero, già docente del Celio (*Per Vittorio Alfieri*, in «Corriere del Polesine», 23 giugno 1903). Un anno più tardi fu la volta della conferenza di Attilio Crespi, insegnante di filosofia al Celio, su Herbert Spencer (ivi, 29 aprile 1904).

⁶³ Il testo fu pubblicato nel «Corriere del Polesine» del 9 marzo 1905.

⁶⁴ Ivi, 9 febbraio 1906.

⁶⁵ Per notizie sull'edificio, costruito nel 1886 su progetto dell'ingegnere Giuseppe Oliva, fratello di Gaetano, vedi L. TRANIELLO (a cura di), *Rovigo. Ritratto di una città*, Rovigo, Minelliana, 1989, p. 140.

⁶⁶ *I funerali di G. Oliva*, ivi, 1° ottobre 1907, che pubblicò anche la seguente epigrafe (non

diedero notizia in breve. In molti a Rovigo ancora era vivo, seppur tacito, il ricordo della parte avuta da Gaetano Oliva nel brutale licenziamento operato ai danni di Vittorio Gottardi.

Ben più ampio il necrologio redatto da Ugo Maneo per il «Corriere del Polesine», con l'elogio del valore intellettuale di Gaetano Oliva, del suo leale conservatorismo, del suo carattere schivo e della sua modestia, che non gli avevano fatto ambire ad una cattedra universitaria⁶⁷.

Fu sepolto nella tomba di famiglia ai Sabbioni, che nel 1916 verrà arricchita da una lastra marmorea realizzata dal giovane scultore Virgilio Milani, con l'elegante allegoria muliebre del *Dolore*⁶⁸.

Nel trigesimo della sua scomparsa, il «Corriere» riprenderà integralmente un articolo apparso sul «Nuovo Giornale» di Firenze a firma dell'italianista Andrea Donnini, che ricordò con affetto e gustosi aneddoti la burbera e bonaria figura di Gaetano Oliva, di cui egli era stato prima allievo e poi collaboratore negli anni di presidenza al liceo Galileo⁶⁹.

Per volontà testamentale, la cospicua biblioteca di testi latini e greci che fu dell'illustre professore e rodigino fu donata all'Accademia dei Concordi.

del tutto corretta nei dati biografici), dettata dall'Accademia dei Concordi: «Questo di primo ottobre MCMVII / si celebrano le funebri onoranze / del cav. Uff. prof. Gaetano Oliva / nato il VII agosto MDCCCXXXVII / cresciuto egli negli studi classici / Andò alunno al Seminario filologico di Vienna / e di là raccolta quell'erudita dottrina / per cui sarà sempre gloriosa Alemagna / la fece mirabilmente spiccare nelle cattedre / a Rovigo a Treviso a Venezia a Firenze /ne' suoi scritti su' greci autori / e nelle sue volgarizzazioni d'opere straniere / All'insigne uomo / di sua patria plecaro lustro / l'Accademia dei Concordi / della quale fu cinque anni Presidente / manda l'estremo saluto / facendo voti perché l'ingiustizia dei tempi / che gli negò pari ai meriti gli onori / sia vinta dalla memoria di lui non peritura».

⁶⁷ U.M. [Ugo Maneo], *Ricordo*, ivi, 30 settembre 1907: "Gaetano Oliva era un grande filologo, un letterato insigne, forse a nessuno dei migliori del suo tempo inferiore; e se non ebbe la fortuna, che tanti di lui minori ebbero, di salire ai più alti uffici dell'insegnamento superiore, fu solo per la sua grande modestia, e per il desiderio di quiete, per la sua vita riservata e schiva, che nessun rumore sollevava intorno a sé, che pareva quasi studiasse di rimpicciolirsi in ragione inversa della altezza che avrebbe potuto raggiungere [...] e la maggior parte dei frutti del suo intelletto potente rimase inedita, a dimostrare che la sua alta mente era solo eguagliata dalla sua grande modestia. [...] Gaetano Oliva, che avrebbe potuto poggiare alto nella repubblica delle lettere, che vide tanti di lui meno meritevoli salire alle cattedre superiori, nella modestia del suo animo e della sua vita, si accontentò di chiudere la sua carriera scolastica nell'aridità burocratica di un provveditorato, nel quale pure mostrò la giustezza del suo criterio, l'equanimità e la rettitudine del suo spirito [...]".

⁶⁸ A. NAVE, *Virgilio Milani e la scultura del Novecento nel Polesine*, Rovigo, Minelliana, 2004, p. 23.

⁶⁹ Cav. Prof. Gaetano Oliva (In trigesimo), in «Corriere del Polesine», 29 ottobre 1907.

Accademia dei Concordi
P.zza Vittorio Emanuele II, 14
45100 Rovigo
Tel. 0425.27991 Fax 0425.27993
www.concordi.it