

PADOVA

è il suo territorio



Direzione: Via Montona, 4 - 35137 Padova | Sped. in abb. post. gruppo IV/70 - Poste di Padova

ANNO VII

36

APRILE 1992

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

7

Editoriale

8

Silvio Omizzolo non solo musica...

Wolfgang Dalla Vecchia

12

Isabella Andreini comica gelosa

Francesca Diano

15

L'attività pittorica padovana di Guy Louis di Vernansal

Emanuela Celleghin

18

La chiesa paleocristiana di S. Eufemia in Padova

Carlo Frison

20

Quasi a metà stagione, al Teatro Verdi

Giorgio Pullini

24

La stazione bacologica sperimentale

Mario Trevisan

28

Le poesie di Pier Giuseppe Cévese

Camillo Semenzato

30

La rinomata profumeria Càntele

Giancarlo Pedrina

33

Una novella di Domenico Salvagnini

Isabella Menarello

36

Il soggiorno padovano di Pio VII

Felice Giacometti

39

Padova, città di servizi: ruolo e sfide

Ruggero Menato

41

Parole padovane

Manlio Cortelazzo

42

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Direzione

Luigi Montobbio
Giorgio Ronconi
Camillo Semenzato

Direttore responsabile

Luigi Montobbio

Comitato scientifico

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

Comitato promotore

Dino Marchiorello, *presidente*
Mario Carollo
Sergio Cavallaro
Ennio Arengi
Paolo Bronzato
Pino Varisco
Azienda di Promozione Turistica

Comitato esecutivo

Enzo Cojazzi
Pier Francesco Alessi
Gianni Meneghetti
Luciano Miele
Luigi Vianello

Segretarie di redazione

Giuliana Carena
Teresa Perissinotto

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Fotolito

Zincografia Monticelli - Padova

Editore e stampatore

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

Direzione, redazione, amministrazione

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

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo L. 25.000

Un fascicolo separato L. 5.000

Spedizione in abb. postale gruppo IV/70%.

Poste di Padova

In copertina: *La trecentesca porta di Ponte Molino, da una tempera del primo Ottocento* (collezione privata).



Gli articoli firmati non impegnano la rivista e rispecchiano soltanto il pensiero dell'autore. Tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica sono riservati e sono espressamente vietate ogni forma di riproduzione. Il manoscritto, se non è richiesto, anche se non pubblicato, non viene restituito.

*S*tiamo vivendo un momento certamente molto interessante nella storia della nostra città. Il suo sviluppo tecnologico ed amministrativo sta determinando l'abbandono di molti edifici storici, anche di grandi dimensioni, nel centro di Padova. Molti difficili problemi come quello dei musei civici, della biblioteca civica e di quella universitaria, dei musei universitari, sembrano destinati a trovare finalmente un'appropriata soluzione. Ciò non dovrebbe tuttavia farci dimenticare anche l'esistenza di edifici minori, ma con peculiari ed interessantissime caratteristiche, che attendono oramai da troppo tempo una più congrua destinazione. Tra questi vanno certamente incluse le porte cittadine, a cominciare da una delle più trascurate, anche se centralissima, cioè di Ponte Molino.

Non vogliamo scendere nel dettaglio della sua utilizzazione, ben consapevoli di quanto essa possa essere subordinata anche a problemi puramente tecnici, ma non vorremmo che si dimenticasse, nel panorama di questi utilizzi, l'enorme serbatoio costituito dalle tante associazioni volontaristiche che in parte, ma solo in parte, trovano ora ospitalità negli edifici dell'ex Macello.

L'apporto culturale che queste associazioni danno alla vita cittadina merita la più attenta considerazione. Esso nasce da una base spontanea, cioè genuina, ed è quasi sempre avulso da ingerenze politiche o burocratiche. Inoltre presenta costi singolarmente modesti in relazione ai risultati raggiunti. In altri paesi europei, ovviamente nei più progrediti, queste associazioni e queste attività godono dei maggiori riconoscimenti. Spesso esse vengono ospitate in quelle "case della cultura" che sono sedi frequentatissime di laboratori, di sale per esposizioni e per conferenze, etc. e che sono dotate anche di attrezzature logistiche, come bar e ristoranti, che servono a rendere più gradevoli e funzionali gli incontri.

Dato che sembra finalmente tramontato il mito di origine totalitaria che la socialità possa essere gestita soltanto da strutture pubbliche, speriamo che si riesca a trovare gli stimoli giusti per inserire in queste attrezzature il tornaconto privato con tutto ciò che esso può produrre di fantasia e di creatività.

C'è un punto tuttavia che vogliamo ribattere ed è che in simili casi l'intervento pubblico, oltre che doveroso, sarebbe quanto mai messo a buon frutto, di fronte a tante altre iniziative effimere e dispersive anche se magari più di effetto.

C.S.

SILVIO OMIZZOLO NON SOLO MUSICA...

WOLFANGO DALLA VECCHIA

Quando si è trattato di festeggiare Silvio Omizzolo nel suo ottantesimo compleanno scrivendo l'opuscolo appositamente edito dal Comune di Padova, è stato per me un piacere quello di onorare in tal modo un maestro, un collega, un amico; oggi, scrivere di lui dopo la sua scomparsa, mi risulta difficile: una persona viva si festeggia, una persona scomparsa si ricorda con dolore.

Rievocarne però la figura di uomo e di musicista, oltre che un atto spontaneo di stima e di affetto, è anche un doveroso primo passo da compiere per la valorizzazione della sua opera.

Silvio Omizzolo, nato a Padova nel 1905, recentemente scomparso all'età di 85 anni, è stato compositore di alto livello, educatore musicale, pianista e prestigioso insegnante del suo strumento, ed erede di Cesare Pollini, di Oreste Ravanello e di Arrigo Pedrollo nella direzione dell'"Istituto Musicale Pareggiato" della città di Padova, fino alla sua statalizzazione.

La singolarità della sua figura di musicista è senza dubbio determinata da molti fattori, dei quali il più evidente è forse la coesistenza in lui dell'interesse (sempre vivissimo) per la vita musicale europea con l'aspirazione quasi missionaria a coltivare il piccolo orto musicale della sua città. Era infatti attentissimo a tutto quello che si faceva altrove, radicalmente abbarbicato all'ambiente intellettuale padovano, dedito senza risparmio di tempo e di energie alla cura del suo Istituto, impegnatissimo a promuovere e vagliare con acuto spirito critico la professionalità nella formazione dei giovani musicisti e - fin dove possibile - la vita musicale della città. Una città alla quale egli diede il contributo di una educazione musicale appresa ed ereditata soprattutto da due grandi didatti: Renzo Lorenzoni (allievo di Cesare Pollini) per il piano-

*Ritratto di un artista
che ha lasciato il segno
nella vita musicale padovana,
ad un anno
dalla sua scomparsa.*

*Prima pagina autografa di una composizione
per canto e pianoforte su una versione di Rimbaud.*

SENSAZIONE

per Soprano e Pianoforte

libretto di A. Rimbaud
trad. di G. Bemporad

musica di S. Omizzolo

Ad Adriano Pagnoni

Calmo (♩ = 58 e.a.)

1.

forte e il non vedente Almerigo Girotto per la composizione.

Della sua attività musicale ho già scritto nel breve saggio "Silvio Omizzolo Musicista" (1985 — Cleup Editore); tentare di approfondire ora, dopo la sua scomparsa, la conoscenza di questa complessa e singolare figura si presenta estremamente difficile, perché non è cosa che si possa fare superficialmente e nemmeno in breve spazio: Silvio Omizzolo è infatti una di quelle personalità ardue da decifrare e quindi anche da divulgare.

Era uomo interessato a qualsiasi aspetto della vita, dotato di una memoria incredibile, costantemente in atteggiamento critico di fronte a qualsiasi cosa, evento, persona; estroverso e amante della conversazione, ma contemporaneamente sempre contenuto e controllato, acuto osservatore della psicologia altrui, abitualmente "polemico" e talvolta graffiante, mai però con malignità. Amava la vita in tutte le sue espressioni, la sua Maria Rosa (commovente il ricordo, avvalorato dalle sue "Memorie", della totale e più affettuosa dedizione alla moglie malandata in salute nell'ultimo decennio di vita), la sua famiglia, i suoi amici e i suoi allievi; le letture, la vita fisica, il nuoto fino a tardissima età; e a questo punto non saprei se mettere prima la musica o la cultura in genere.

Era veramente un "intellettuale", non tanto perché laureato in giurisprudenza, quanto per uno speciale amore della cultura, un amore che occupava tutti gli spazi lasciati liberi in lui dalla religione; se è possibile essere insieme "laici" e "credenti", lui lo era: la sua "umanità" era comunque prevalente, il suo "umanesimo" era quasi tutta la sua vita. Uomo vero, naturalmente, anche lui con le sue passioni, le sue simpatie, le sue insofferenze. E tutto ciò che egli aveva saputo cono-

Una recente immagine di Silvio Omizzolo nel suo studio al 15° piano del grattacielo di Porte Contarine.



scere e conquistare cercava in tutti i modi di comunicare agli altri, particolarmente in quella che è stata la sua attività prevalente: l'insegnamento del pianoforte.

Io penso che senza di lui l'ambiente musicale padovano sarebbe stato certamente privo di quei valori che lo hanno segnato qualitativamente. Egli riuscì ad assicurare a tutti i suoi allievi un ottimo grado di professionalità, e quando si occupò di attività organizzativa, come di quella compositiva, fece sempre cose rilevanti: nulla che abbia portato o che porti il suo nome è trascurabile o privo di valore. Riuscì a portare la testimonianza della cultura musicale padovana anche in campo internazionale, con esecuzioni, importanti riconoscimenti e premi.

Altra caratteristica assai spiccata della sua personalità è stata l'assoluta coerenza con se stesso; gli è sempre riuscito di rifiutare ogni compromesso, ogni sottomissione alle pur cangianti vicende della sua vita e a quelle del mondo che lo circondava. Se "professionalità" era la norma principale, irrinunciabile di ogni sua attività artistica, "correttezza e rigore" erano i termini irrinunciabili della sua vita come del suo comportamento nella società. Un uomo, come ben dice di lui Ercole Parenzan (vedi "Il Gazzettino" del 22.3.'91), "di altri tempi", nel quale il deragliamento dal binario scelto era un'eventualità improponibile. Fedele sempre ai propri sentimenti e alla propria vivace sensibilità, intensamente amava i consenzienti, cordialmente criticava gli altri; figura d'uomo che può variamente essere considerata, ma dai lineamenti estremamente chiari e ben definiti: qualità queste piuttosto rare.

E di questa sua inflessibilità pagò spesso lo scotto, e si trovò defraudato nei suoi diritti e nei suoi meriti, non riuscendo così a raggiungere gli ob-

iettivi professionali ed artistici che giustamente si era proposto: dopo aver operato per la statalizzazione dell'Istituto Pollini, se ne dovette ritirare.

Personalmente ritengo che a danneggiarlo sia stato soprattutto l'amore per il suo ambiente nativo, la sua città, e l'impossibilità o la non volontà di trapiantarsi altrove: se fosse vissuto in una grande città gli si sarebbero aperte dinnanzi strade molto più importanti (la sua produzione, senza dubbio ragguardevole sotto tutti gli aspetti, non sarebbe rimasta per la maggior parte tuttora inedita e poco nota). Invece l'amore per il suo "hortus conclusus" pur concedendogli una vita assai intensamente vissuta e un'arte estremamente raccolta e "riservata", l'ha tagliato fuori dalla possibilità di più ampie affermazioni personali.

Egli ha però lasciato a noi qualcosa di duraturo di cui siamo coscienti e di cui dobbiamo essergli grati sia nella sua attività didattica che nella produzione compositiva.

Tante volte, pensando ai miei educatori e ai miei insegnanti, resto colpito dal fatto che la loro opera rimane in me, ed è una percentuale assai alta del mio essere attuale: l'eredità culturale è un bene prezioso e indelebile che sfugge però alla possibilità di una valutazione obiettiva. Il "maestro" - maestro in qualsiasi campo - condiziona con la sua opera una massa ingente di discepoli né si può stabilire dove termini l'apporto del suo insegnamento nelle generazioni venture e quindi la sua influenza su ciò che avverrà. Quanto deve Padova a Silvio Omizzolo non si potrà mai quantificare; ma decenni di ininterrotta e feravidissima attività hanno certamente lasciato, come cultura ma anche in concreto, tracce incancellabili: e se non fu il solo ad esercitare questa sua missione in Padova durante gli anni della sua

vita, credo si possa affermare tranquillamente che fu lui il più importante educatore musicale per qualità e per operosità. Gli anni passano, i suoi allievi si contano sempre in minor numero, ma gli allievi degli allievi sono veramente tanti; e con la loro attività mantengono alto il prestigio musicale padovano.

Quanto all'opera compositiva, rimando per un esame approfondito al citato opuscolo dedicatogli per l'ottantesimo anno di vita: viene inoltre riportato in calce il catalogo generale aggiornato delle sue opere.

Se si volesse osservare che la loro quantità non è molto grande, ricorderò che ci sono stati anche grandi artisti che hanno "lavorato poco".

Quanto alla qualità, al livello, al valore di queste opere, va rilevato anzitutto, al di là delle pretese di obiettività critica e delle opinioni personali, che sono tutte opere scritte, come lui stesso ha detto, "*come per caso e per forza di inerzia*". Silvio Omizzolo conosceva molto bene - e non è cosa comune tra gli uomini - se stesso, e nel dire ciò (egli si riferiva certamente non solo alla composizione ma a tutto quello che aveva realizzato nella sua vita) effettivamente ci offre la chiave per comprenderne la figura e valutarla appieno.

La spontaneità creativa è un primo aspetto assolutamente positivo della sua opera: una spontaneità sempre accoppiata ad una assoluta obiettività razionale: le sue opere sono spontanee e pertanto sicuramente sincere; ma ciò non toglie che siano anche profondamente "ragionate". Perché questo in fondo era il suo carattere: immediato e spontaneo, ma sempre lucidissimo e controllato.

Nell'intervista di Maria Nevilla Massaro, pubblicata nel succitato fascicolo dichiarava:

"Ho sempre sentito la necessità di



Silvio Omizzolo al pianoforte per una delle frequenti esecuzioni di musica da camera in casa Debiasi (1938).

Da sinistra a destra: Toni Sorgato, Silvio Omizzolo, Ettore Bonelli, Egidio Guarnieri e Tullio Debiasi.

comporre come un bisogno naturale, non ho mai preteso di essere un musicista "impegnato", portatore di particolari messaggi. La mia formazione è avvenuta tra neoclassicismo e dodecafonia, e di tali tendenze si possono certamente vedere le tracce nel mio modo di scrivere... Ho sempre cercato di creare un mio linguaggio, pur tenendo gli occhi aperti verso il mondo esterno. Ho tenuto corrispondenze con Dallapiccola, Ghedini ed altri musicisti, poi però mi sono chiuso sempre più in un mio isolamento. Ora penso di appartenere ad un'altra epoca. Oggi, tra i giovani musicisti, c'è la tendenza ad aggregarsi a determinate "scuole": è forse questo l'unico modo per farsi avanti. Io non ho mai appartenuto a nessuna scuola...

Quando si compone, è importante anche la destinazione dell'opera. Il *Concerto per violoncello*, ad esempio, mi era stato chiesto da Max Cassoli e dall'orchestra "Tartini". Così molti lavori per la voce di soprano sono stati scritti per Adriana Rognoni, cantante di spiccate qualità...

Generalmente ho scelto testi che riflettono la condizione umana e la speranza nella parola di Dio: ... sebbene poi - come ho detto - io non abbia mai voluto atteggiarmi a musicista "impegnato", devo ammettere che certe corde della mia modesta lira vibravano se toccate da certe parole e immagini. I meravigliosi versi di Neri Pozza per l'*Elegia* ricordano lo spaventoso eccidio di patrioti rastrellati sul Grappa nell'ottobre del '44. Anche il *Lamento* (su testo anonimo del Duecento) poteva riflettere analoghe angosce e speranze di altre "spose" nell'estate 1941".

A proposito dell'"Elegia per gli impiccati di Bassano" vale la pena di riportare quanto l'Autore ha lasciato scritto in un minuzioso diario della sua

vita: "Nel 1963 Neri Pozza - poeta scrittore scultore incisore editore e "resistente" - mi propose di mettere in musica la sua "*Elegia per gli impiccati di Bassano*": nel 1964 sarebbero trascorsi vent'anni da quel barbaro martirio e io avrei avuto davanti tutto il tempo per lavorare con calma su quel testo che tanto mi stimolava con le sue immagini fosche e desolate. Pensai a un'orchestra piuttosto ricca, a due voci gravi (contralto e baritono) e a un recitante: il lavoro essenziale non durò più di un mese, mentre la stesura della partitura mi impegnò per altrettanto.... Neri portò la partitura a Labroca (a Venezia) che ne rimase impressionato e commosso: furono fatte promesse, date assicurazioni per l'esecuzione nel '64, ma poi... i soliti bastoni fra le ruote, i rimandi... fino alla morte dello stesso Labroca! Amen! Il successivo Sovrintendente della Fenice, al quale avevo scritto nel '76, non si degnò di rispondere..."

Questa inagibilità degli organismi Statali o comunque pubblici per i "non facenti parte" delle varie consorterie, è un leit-motiv che si ripete spesso nelle pagine del "Diario". Silvio Omizzolo, artista serio ed uomo coscienzioso non poteva non soffrire nel vedersi messo da parte in ambienti nei quali l'arte troppo spesso è considerata non "donazione spontanea" dell'artista, ma possibile "occasione di guadagno" attraverso la gestione di molteplici e collegati interessi.

Io ricordo che in quel 1964 la Rai eseguì e trasmise molte opere composte per commemorare la "resistenza"; opere tra le quali quella di Silvio Omizzolo (e Labroca certamente lo sapeva) avrebbe ben figurato, anche se il nome del suo compositore era meno conosciuto di altri! Non si troverà modo, in un prossimo avvenire, proponendo alla pubblica attenzione que-

ste pagine profondamente sentite e magistralmente scritte di compiere una giusta "riparazione" per questa che è stata veramente una offesa all'uomo e al musicista?

Quanto al Diario (per l'esattezza *memorie*) da cui ho tratto la citazione relativa all'*elegia* ineseguita, non posso tacere la profonda impressione che mi ha fatto quanto mi è stato possibile leggere di esso. La personalità di Silvio Omizzolo è veramente massiccia e poliedrica, e a me sembra che anche questa sua "spontanea" e calibratissima opera possieda valore di opera d'arte. Non si potrà mai stabilire fino a che punto egli sentì il bisogno o volle coscientemente scrivere queste pagine nelle quali rievoca con una vivacità, una lucidità, una partecipazione eccezionali tutta la sua vita, e soprattutto l'ambiente in cui essa si svolse. Ciò che colpisce è anche il fatto che esse non sono affatto una confessione, ma una vera cronaca letterariamente registrata, in una prosa limpida ed esatta che non nasconde però mai l'interesse e l'emozione dell'Autore per le vicende vissute e per le persone incontrate; una prosa avvincente anche per la minuziosità del racconto e la completezza dei dettagli. Pertanto queste *memorie* si leggono come un romanzo; un romanzo ricchissimo di ricordi, di rievocazioni e di eventi, presentandosi come la "Gazzetta" di una autentica famiglia veneta in uno spazio di tempo che comprende entrambe le guerre, piena di ritratti caratteristici, di testimonianze, di notizie ignote, di motivi ora drammatici ora sereni, intensamente vissuti, narrati con vera maestria di scrittore, suscitando un interesse che va al di là di quello esclusivamente musicale dell'Autore, singolare figura di uomo e di artista che Padova non deve e non potrà dimenticare. □

CATALOGO DELLE OPERE

(a cura di Enrica Omizzolo)

- 1926 "Lirica di Edgar Poe" per voce e pianoforte.
- 1928 "Elegia" per pianoforte.
- 1929 "Sogno" per pianoforte.
- 1929 "Fantasmi" per pianoforte.
- 1929 "Preludio e fuga" per pianoforte.
- 1936 "Canto Spirituale" per voce e pianoforte.
- 1938 "Ninna Nanna" per pianoforte.
- 1936/39 "Dieci Studi sul trillo"
1) Mazurca; 2) Marcia funebre; 3) Scherzo;
4) Canzone senza parole; 5) Habanera; 6) Polacca;
7) Barcarola; 8) Marcetta; 9) Minuetto; 10) Toccata.
Ed. Ricordi 1939; 1ª esec.: Milano, 1940, Carlo Vidusso.
- 1939/41 "Sonata per archi"
Ed. Zanibon 1970; 1ª esec.: Padova, Teatro Verdi, 1961, Orchestra del Teatro "La Fenice" di Venezia.
- 1941 "Lamento della sposa padovana" per soprano e 7 strumenti. Versi di Anonimo sec. XIII°; Primo Premio Concorso Nazionale Sindacato Musicisti 1943; 1ª esec.: Venezia, Teatro "La Fenice", 2 settembre 1944, soprano Serafina di Leo.
- 1945 "L'attesa" per voce e pianoforte; versi di Giovanna Bemporad; 1ª esec.: Padova, Maggio 1968, soprano Mara Zampieri.
- 1946 "Fantasia - Ouverture da concerto" per due pianoforti
Ed. Ricordi 1953; 1ª esec.: Rovigo, Maggio 1949, Duo Omizzolo-Piaggi.
- 1948/52 "Musica per pianoforte".
Recitativo-Invenzione-Notturmo-Arabesco; 1ª esec.: Rovigo 1955 ? - al pianoforte l'autore.
- 1954 "Tempo di Sonata" per due pianoforti.
- 1956 "Berceuse pour Michel" per due pianoforti.
- 1957 "Il Natale di Toni" (musica per un film per ragazzi) per 6 esecutori e piccolo coro di voci bianche; prima visione 1957.
- 1957/58 "Concerto per violoncello, archi e pianoforte" Premio di Selezione "Marzotto" 1958; Amm.ne Ricordi 1958; 1ª esec.: Padova, Sala dei Giganti al Liviano; 3 febbraio 1959, orchestra "Tartini" di Padova; Solista Max Cassoli.
Esec. ufficiale del Premio: 1959 Orchestra "Scarlatti" di Napoli dir. Luigi Colonna; solista Giacinto Caramia; 1ª trasmissione radiofonica Ottobre 1961.
- 1959/60 "Concerto per pianoforte e orchestra" 3° Premio Concorso Internazionale "Regina Elisabetta" di Bruxelles 1969; Ed. Zanibon 1970; 1ª esec.: Bruxelles, Novembre 1969, De Groote - Gielen.
1ª esec. in Padova: 9 gennaio 1986 Auditorium "Pollini"; solista Franco Angeleri; orch. da Camera di Padova dir. Evelino Pidò.
- 1961/71 "Tre Frammenti Biblici" per voce e organo.
I° da Giobbe (XIX 25-27); II° da Ecclesiaste (IV 1-3); III° da Isaia (LVIII 6-9).
1ª esec.: Venezia; 1973, Adriana Rognoni - Roberto Micconi.
- 1962 "Strade" per voce e pianoforte; versi di Attilio Canilli (per gli 80 anni di A. Canilli); 1ª esec.: Padova 1962 soprano Ermi Santi, al pianoforte l'autore.
- 1963 "Elegia per gli impiccati di Bassano" per contralto, baritono, voce recitante e orchestra. Versi di Neri Pozza.
- 1965 "Notturmo e Danza" per flauto e pianoforte; 1ª esec.: Padova, Sala dei Giganti al Liviano 1974, Duo Carraro-Mingardo.
- 1966/67 "Sonata" per violino e pianoforte. Premio Concorso "Viotti" di Vercelli 1967; Ed. Zanibon 1968; 1ª esec.: Padova, Sala dei Giganti al Liviano 1968, Duo Guglielmo - Omizzolo.
1ª trasmissione radiofonica 1969; Duo Guglielmo - Mabilia.
- 1969 "Triodia" Tre Canti senza testo per voce e pianoforte.
- 1970 "Sonata breve" per violoncello e pianoforte. 1ª esec.: Gorizia 1973 Duo Valdetaro - Scarlino.
- 1973 "Senzazione" per voce e pianoforte. Testo di A. Rimbaud - G. Bemporad.
- 1973 "Tre frammenti biblici" Versione per soprano e 9 strumenti; 1ª esec.: Padova, Sala dei Giganti al Liviano, 1974, soprano A. Rognoni.
- 1974 "Divertimento in tre tempi" per clarinetto e pianoforte. 1ª esec. ufficiale: Padova, Auditorium "Pollini"; 20 Novembre 1985 (per gli 80 anni dell'autore) Duo Peruzzi-Lanza.
- 1976 "Ein altes Albumblatt" per pianoforte, 1ª esec. Padova 18 febbraio 1988, Auditorium "Pollini"; pianoforte F. Angeleri.
- 1976 "Warum?" per pianoforte, 1ª esec. Padova 18 febbraio 1988, Auditorium "Pollini"; pianoforte F. Angeleri.
- 1980 "Quattro pezzi facili" per flauto dolce soprano e chitarra.
- 1981 "Jeux" pour clavecin 1ª esec.: 30.III.'83, Sala del Collegio Sacro; Duomo di Padova; Clavicembalo Lina Romano.
- 1981 "Studio in Duo" per violino e pianoforte.
- 1988 "Elegia EF in Memoriam" per soprano e orchestra; 1ª esec.: Padova 11 febbraio 1989 Auditorium "Pollini"; soprano Pamela Hebert.
- 1989 "Momenti Musicali" (In memoria di Maria Rosa) per pianoforte a quattro mani.
- Trascrizioni*
- 1954 "La Danza" (da Rossini) per due pianoforti; Ed. Ricordi 1954.
- 1954 "Marcia Turca" (da "Les Ruines d'Athènes" di Beethoven) per due pianoforti; Ed. Ricordi 1954.
- 1954 "Fantasia" per un organo meccanico (da Mozart) per due pianoforti; Ed. Ricordi 1954.
- 1968 "Variazioni in Do" (da Rossini per clarinetto e piccola orchestra) per clarinetto e pianoforte; Ed. Zanibon 1968.
- 1980 "Due pezzi facili" (tratti dall'originale per flauto dolce e chitarra) per clarinetto e pianoforte.

N.B.: La prima esecuzione è stata indicata soltanto per quei lavori di cui si ha notizia certa.

ISABELLA ANDREINI COMICA GELOSA

FRANCESCA DIANO

Tra le padovane che, nel passato, lasciarono un segno della loro presenza, una in particolare deve essere ricordata per la sua fama europea e per i motivi che dirò. Fu questa, Isabella Canali e nacque in questa città nel 1562. Suo padre fu forse Paolo, della famiglia veneziana Canali, ma della sua infanzia e della sua educazione si sa ben poco, se non il suo straordinario amore per le lettere. Era una donna colta, conosceva discretamente il francese e lo spagnolo, e alternò la sua attività di attrice con quella di letterata. Isabella fu la prima vera grande attrice e contribuì, con la sua attività, con il suo talento e con la sua fama, a far uscire il mestiere dell'attore dall'ambiguità in cui affondava. Come si sa, furono proprio gli Italiani, con la Commedia dell'Arte, a diffondere il gusto del teatro tra i pubblici più diversi, da quelli colti e raffinati delle corti a quelli popolari delle piazze e dei paesi. Pare che la tradizione della Commedia dell'Arte derivi dalle atellane, che pure erano un forma di spettacolo improvvisata e con dei ruoli fissi. Quando, nel '500 questa forma teatrale comincia a diffondersi consistentemente, i personaggi fissi erano Pantalone, nobile veneziano vecchio e ricco, il Dottore o Graziano delle Cotiche, cioè dei codici, avvocato bolognese, vecchio e ricco, Zanni, servitore bergamasco, così come bergamaschi erano i servi Francatrippa, Pedrolino, Trappolino, Arlecchino ecc. il Capitano Spaventa o Spavento o Fracassa, napoletano o spagnolo e gran smargiasso. Ognuno aveva la sua maschera e il suo costume oltre a parlare nel suo dialetto; poi c'erano gli Innamorati, che parlavano toscano, non portavano la maschera e si vestivano alla moda.

Essere un buon comico dell'Arte era cosa assai difficoltosa, anche perché il pubblico, se non era composto da privati, era ben rumoroso e si stanca-

La prima diva internazionale del teatro era padovana.

Fu anche poetessa e letterata di raffinato e arguto talento.

¹ Ritratto di Isabella tratto dalla 1ª edizione della "Mirtilla".



va facilmente, dunque bisognava tenerlo sempre sulla corda con continue trovate.

L'attore doveva possedere un suo *zibaldone*, vale a dire un repertorio a memoria di vari discorsi, descrizioni, disperazioni, rimproveri, grande fantasia, grande cultura, facilità di eloquio e grande agilità, ché non ultimi per la buona riuscita dello spettacolo venivano considerati i frizzi e i lazzi, cioè salti e capriole di repertorio. Tutto questo poi, doveva essere amalgamato nel modo più organico possibile, improvvisando alcune parti e rispondendo prontamente alle improvvisazioni degli altri. Il tutto aveva come filo conduttore, come si sa, il canovaccio e di questi ne abbiamo, come quelli di Flaminio Scala, in cui spesso compare il nome di Isabella, o i 103 di Basilio Locatelli ecc. Le compagnie comiche necessitavano in genere di 10 personaggi fissi, 7 uomini e 3 donne, di cui 2 primedonne ed una serva, anche se c'è da dire che le donne cominciano a salire in scena solo dopo la metà del '500. È noto che, prima di tale epoca le parti femminili erano sostenute da uomini, così come nel teatro elisabettiano.

Ma tornando ad Isabella, la troviamo nella Compagnia dei Gelosi, diretta da Flaminio Scala, a cui sembra che ella si sia aggregata a Bologna, fin dal 1576. Di sicuro è "prima donna innamorata" dal 1578 anno in cui sposò Francesco Andreini che, entrato nella compagnia, aveva il ruolo di Capitano Spaventa. Sembra anzi che i coniugi Andreini assumessero per un certo periodo la direzione dei Gelosi e solo raramente entrassero a far parte di altre compagnie.

Si sa che nel 1589 recitava a Genova una Madama Isabella degli Andreini, con i comici Confidenti. Ma nel frattempo Isabella scrive la prima sua opera, che viene data alle stampe nel



1588 è la *Mirtilla*, una favola pastorale sul modello dell'*Aminta* del Tasso, che ebbe parecchie ristampe e che lei asserì aver composto quando a malapena sapeva leggere e scrivere. Fu poi in occasione delle nozze di Ferdinando I De' Medici con Cristina di Lorena, che la compagnia dei Gelosi fu chiamata a Firenze a rappresentare "La pazzia di Isabella", su canovaccio della Andreini e di cui scrive uno spettatore nel suo diario: "Fu recitata con tanta meraviglia, in particolare dal valore ed eloquenza di Isabella, che ognuno di lei restò stupefatto." Come attrice era ormai considerata impareggiabile, tanto da dare origine al tipo di "Isabella" nel teatro del tempo, ma anche come letterata la sua fama non fu meno fulgida, tanto da riscuotere l'ammirazione del Tasso, di Marino e di Chiabrera, che dedicarono a questa donna bella, colta e brillante delle loro composizioni poetiche. Si trovavano spesso, tutti questi letterati, nella casa del Cardinale Giorgio Aldobrandini e vi tenevano gare poetiche.

Dev'essere stato ben piacevole ascoltare poeti di tale calibro sfidarsi tra loro, anzi c'è da dire che una volta, Isabella strappò la seconda palma della vittoria subito dopo Tasso. È del 1601 la pubblicazione delle *Rime*, a Milano, ed in questo suo canzoniere Isabella raccolse rime encomiastiche, morali e religiose in forma di sonetti, madrigali, ecloghe ecc. in cui è certa la sua abilità tecnica, anche se non particolare è l'originalità. Fu poi pubblicata postuma una raccolta di Lettere ed i "Ragionamenti piacevoli".

Le lettere sono scritte a corrispondenti immaginari, composte in uno stile ricercato e sostenuto, ma condite di arguzie e di quelle che lei stessa definisce "baggianate". La sua grande virtù, come donna di lettere, le viene forse anche dalla consapevolezza di non

far sul serio. Attrice anche nella sua produzione letteraria, "per seguir la sua stella fuor dalla scena trasfuse gli immaginari amori, i bugiardi detti, pianse i falsi dolori e cantò i falsi difetti", impersonando una parte di poetessa con un trasporto più vero del vero. A volte si è tentati di crederle, tanto è solenne l'impegno e la serietà in certe volute di versi o in certe proteste d'amore nelle lettere, ma poi è lei stessa che infrange l'illusione con un ammiccamento. Ad esempio, quando invocando disperatamente il sonno, perché le chiuda le palpebre pesanti e cariche di lacrime, supplicando con insistenza dice: "*Canzon, io chiamo il Sonno e non m'avveggo / ch'egli dormendo stassi / e non ode i miei prieghi afflitti e lassi.*" Oppure la grazia e la leggerezza di questo madrigale: *Io t'amo e ti desio / ma sappi ch'io non t'amo / crudele e non ti bramo / perch'io mi viva amante / del lusinghiero tuo vago sembante. / Io t'amo perché in te vive il cor mio / e viver non poss'io senza il mio core. / Dunque è desio di vita / ch'a ciò m'invita e non forza d'amore.*

Certo che già non solo si sente Chiabrera, ma ormai Metastasio, se si pensa ad esempio alla canzonetta sua celeberrima *La libertà*, che inizia così: "*Grazie agli inganni tuoi / al fin respiro o Nice*" e la si confronta con questa di Isabella, che inneggia alla riconquistata libertà sentimentale: *Or non mi turba più sonno fallace / vero mi sembra il vero ed ombra l'ombra, / in tutto sono ormai d'affanno sgombra / ed ho coi miei pensier tranquilla pace. / Non reggo a l'altrui voglia il voler mio / son di me Donna e non mi turba il volto / severo, o mi rallegra un riso, un detto. / Angoscioso martir, folle desio / ira, pianto, furor, tema o sospetto / non fan più guerra al cor libero e sciolto.*

Proprio per la stima che godeva ne-

gli ambienti poetici entrò a far parte dell'Accademia degli Intenti col nome di Accesa, ed il Marino la ricordò con un verso felice: "dolce canta, arde dolce e dolce splende" che ne fissa le qualità più salienti¹. In questa antenata di Rosaria e di Mirandolina c'è una dolcezza nel blandire che non giunge mai a bruciare, la sua è passione sì, ma con quel distacco ironico nel recitar la passione, che ne fanno un unicum nell'artificiosità del tempo. Isabella usa sì tutti i suoi artifici, ma lo dice e poi li sdrammatizza. Nell'estate del 1603 la compagnia dei Gelosi fu chiamata alla corte di Enrico IV di Francia; si trattene per parecchi mesi a Fontainebleau e poi a Parigi ed Isabella riscosse un tale successo personale che, alla sua partenza, nel 1604, Maria De' Medici si lamentava per questa perdita del grande piacere che ne aveva avuto.

Fu sulla via del ritorno in Italia, che l'11 Giugno moriva a Lione per un aborto, forse provocato dal disagio del viaggio e dalla non più verdissima età; aveva 43 anni ed era all'ottavo figlio. Cosa incredibile per un'epoca in cui gli attori non venivano sepolti in terra consacrata, le vennero tributati grandi onori, fu sepolta in terra lionese, per volere dei reali e fu coniata una medaglia alla memoria. Dei suoi sette figli Giovan Battista, che ne curò l'opera postuma e scrisse per la madre "Il pianto di Apollo; rime funebri in morte di Isabella Andreini", ne seguì in un certo senso le orme componendo l'opera "Adamo", a cui si ispirò Milton per il suo *Paradise Lost*. E c'è da dire che il tipo di Isabella, che lei aveva creato e portato alle glorie dei palcoscenici europei, soprattutto nella "Pazzia di Isabella", morì con lei, ché il marito non volle fosse più rappresentata da nessuna.

Un'ultima cosa, prima di concludere, ed è un riferimento alle sue Lette-

1 Dall'allestimento dell'"Adamo", di Giovan Battista Andreini, sacra rappresentazione con parti cantate, dedicate a Maria de' Medici. L'edizione del 1613 è corredata da 42 disegni, uno per scena, di Carlo Procaccini, incisi da Cesare Bassani.

2 Medaglia coniata in Francia per commemorare la morte di Isabella (1604). Si conserva alla Biblioteca Nazionale di Parigi.



re; come s'è detto, queste lettere non hanno un destinatario reale, sono dedicate al Cardinale Giorgio Aldobrandini, ma proprio come un'opera letteraria. Il loro soggetto è l'amore, la donna e l'amore in tutte le sue più sottili sfumature. Hanno dei titoli, come "Della costanza delle donne, Preghiere amorose, Dell'incendio d'amore, Del nascimento della donna ecc." Ed è proprio su quest'ultima lettera che mi voglio soffermare perché in essa vi sono delle concordanze a dir poco straordinarie, con un altro testo di una sua contemporanea, la veneziana Moderata Fonte, autrice di un dialogo, "Il Merito delle Donne" pubblicato però dopo il 1601, data della morte (di parto) di Moderata Fonte. In questa lettera Isabella si congratula con un padre a cui è nata una figliola, ma nota che la nascita di una femmina non ha affatto rallegrato questo padre: "...ma quanto mi son allegrata di questo felice natale, tanto mi son attristata della vostra ingiusta mestizia. M'è stato detto che grandemente v'affliggete, per esservi nata una femmina, quasi che, per esser tale, ella non sia vostra carne e vostr'ossa non men di quello che sarebbe stato un maschio..." e più oltre: "...e se non fosse che molte, anzi infinite carte si veggono fregiate dei meriti delle Donne, con ordini e con stile molto più degno, e molto più alto ch'io non saprei, non solo descriver con la penna, ma ne' pur immaginarmi con l'idea..." e ancora: "Oh quanti ci sono, che bramando maschi, ottenendo gli bramano e ottengono ò la morte ò la ruina loro ecc."

Bene; nel suo dialogo, Moderata Fonte (al secolo Modesta Pozzo) fa dire al personaggio di Corinna: "Guai al mondo, se non vi fossero le donne. Non vi sarebbe alcuna allegrezza, alcun ornamento, alcuna ristoro di tante miserie. Per questo, essendo elle si degna a cara cosa, il Signore le fece

in maggior numero che gli uomini. E si dovrebbe perciò, quando nasce una figliuola, far festa solennissima per tutto il parentado.... Ma per lo contrario, quando si dice a un padre: ella ha fatto una puttina, subito torce il muso, si turba e si sdegna contro la propria moglie... Bramano che gli nascano dei maschi, che venuti in età lor dissipino la roba e stiano su la mela, sempre in pericolo d'esser ammazzati o d'ammazzare o andar essi in bando..." Ecc.

Ora, quale delle due aveva letto l'altra? Io credo, soprattutto per le date, che fosse Isabella a conoscere il dialogo, uscito postumo nel 1601 e dunque ben poteva averlo visto.

All'epoca questo "Merito delle Donne" ebbe una certa fortuna, anche se cadde poi presto nel dimenticatoio e fu "riscoperto" alla Marciana solo pochi anni fa, ripubblicato e messo anche in scena con il Teatrorazero di Filippo Crispo. Isabella Andreini, attenta come era a tutte le novità letterarie, certo non poteva trascurare questa, che era per suo conto qualcosa di assai originale. Inoltre, anche ammesso che le sue Lettere circo-

lassero in forma privata, esse furono date alle stampe solo nel 1607, postume.

In ogni caso è certo che la cultura al femminile, anche in un'epoca in cui essa aveva vita difficile, circolava e respirava. Isabella fu certo una donna fortunata e appagata, ebbe successo, onori, amore, gratificazioni di ogni tipo, ma non poteva far a meno di riconoscere quale era, ai suoi tempi la condizione di quelle meno fortunate di lei.

A Padova una strada ora porta il suo nome. □

1) È tratto dal sonetto dettato per la morte di Isabella, che riportiamo: "Piangete, orbi teatri! Invan s'attende/ più la vostra tra voi bella Sirena./ Ella orecchio mortal, vista terrena/ sdegna, e colà donde pria scese ascende./ Qui vi, accesa d'amor, d'amor accende/ l'eterno Amante, e ne l'empirea scena,/ che d'angelici lumi è tutta piena,/ dolce canta, arde dolce e dolce splende./ Splendano or qui le vostre faci intanto,/ pompa alle belle esequie; e non più liete/voci esprima di festa il vostro canto./ Piangete voi, voi che pietosi avete/ al suo tragico stil più volte pianto:/ il suo tragico caso, orbi, piangete".



L'ATTIVITÀ PITTORICA PADOVANA DI GUY LOUIS DI VERNANSAL

EMANUELA CELLEGHIN

C'è una Chiesa a Padova che i padovani non conoscono. O meglio, di cui conservano, a pensarci, un'immagine di facciata severa con statue e nicchie, un po' arretrata rispetto al margine della strada. Si tratta di S. Gaetano, che sorge a pochi passi dal tribunale; i suoi portoni sono così spesso chiusi che scoraggiano la momentanea curiosità di chi si improvvisa turista.

Chi ha avuto modo di vederne l'interno non può non essere rimasto colpito dal suo schema centrico, dalle pareti interamente tappezzate di marmo scuro e di cornici pesanti. L'impressione che se ne ricava è di angustia spaziale, dovuta anche alla poca luce che penetra nell'ambiente.

Questa impressione viene rafforzata dalla illusionistica prosecuzione pittorica, attraverso l'intera superficie della volta, delle paraste marmoree parietali, per cui l'immaginario spazio del *Paradiso* che è rappresentato sopra le nostre teste viene a trovarsi costretto entro una griglia a raggera dipinta in monocromo.

L'architettura della chiesa va inquadrata nell'ambito della cultura del manierismo veneto; il progetto, di Vincenzo Scamozzi, risale al 1582.

In origine l'edificio si presentava spoglio all'interno, come esigevano i valori spaziali che caratterizzavano quel periodo; fu solo con il Settecento che le pareti "nude" vennero considerate come qualcosa di lasciato a metà e che andava per forza completato.

Per fortuna i lavori di risistemazione dell'interno che si intrapresero tra il 1692 ed il 1730 non snaturarono il luogo, così che noi oggi avvertiamo che sulla struttura preesistente si è solo appoggiata la polvere del Settecento.

Lo spazio manierista non è stato cambiato nella sua sostanza perché il senso di chiuso che lo contraddistingue è stato quasi sottolineato dalla

Nei quindici anni (circa) di soggiorno a Padova il pittore francese lasciò un'importante traccia della sua formazione romana e veneziana, che si rivela soprattutto nel grande affresco della volta di S. Gaetano.

1 *Guy Louis de Vernansal: Volta della cupola di S. Gaetano con la raffigurazione della Trinità e, in basso, Adamo ed Eva, il Battista e la Vergine.*



stretta dei marmi scuri alle pareti e dallo spazio artificiale e bloccato del *Paradiso*.

L'ideatore delle modifiche apportate fu un uomo tenace e colto: il teatino Raffaello Savonarola (1646-1730). La sua permanenza a Monaco dal 1679 al 1681 gli dette l'opportunità di assistere all'ultimazione dei lavori di decorazione dell'interno della chiesa dei Santi Adelaide e Gaetano, da poco eretta sotto il patrocinio degli Elettori di Baviera. Fu questa opportunità che fece nascere in lui il desiderio di costruire nella sua Padova un nuovo e grande tempio "Ad Maiorem Dei Gloriam", secondo il motto del suo Ordine.

Avrebbe voluto erigere ex novo una chiesa sul luogo del vecchio S. Gaetano, ma il proposito si rivelò troppo dispendioso e decise quindi di dedicare tutte le sue energie alla completa ristrutturazione di quella chiesa.

Non solo provvide al rivestimento in marmo delle pareti, ma volle anche la volta affrescata, l'ampliamento del coro, l'Oratorio del Crocifisso annesso alla chiesa. Aprì inoltre nuovi spazi conventuali e curò la sistemazione del chiostro secondo criteri di decoro e piacevolezza.

Vi era nelle chiese all'epoca un diffuso stato di degrado, cui occorreva porre rimedio, tanto più che, secondo l'ottica settecentesca, l'aspetto esteriore era considerato di vitale importanza.

I profondi interventi edilizi operati in S. Gaetano erano frutto di una comune tendenza al rinnovamento della "fibra materiale" dell'edificio religioso, rinnovamento che nasceva dall'esigenza, avvertita nella spiritualità cattolica, di far fronte unito, chiamando a sé tutte le forze degli ordini religiosi, nei riguardi delle insidie che presentava il nascente pensiero illuminista.



↳ Visione complessiva dell'affresco della volta di S. Gaetano (1715-22).

L'edificio religioso stesso, rinnovato nella sua veste ed esibito al meglio di sé, poteva offrire ai fedeli un volto più decoroso della Casa di Dio e costituire un primo ed importante richiamo.

Indubbiamente tutti i progetti ideati per creare il "nuovo" S. Gaetano non nacquero all'improvviso, ma furono determinati da alcune occasioni favorevoli, come la permanenza di padre Raffaello a Monaco, o l'incontro di questi con il pittore parigino Guy Louis Vernansal (ca. 1689-1749) che avrebbe in seguito realizzato l'affresco del *Paradiso*, quello dell'Esaltazione della Croce ed una pala d'altare rappresentante la Flagellazione.

Vernansal era uno tra i molti "oltramontani" che il nostro paese, in virtù della ricchezza del suo patrimonio artistico, avrebbe continuato a richiamare almeno fino ai due primi decenni dell'Ottocento.

L'Académie Française di Parigi inviava a Roma i suoi allievi migliori perché traessero esempio dalla lezione dei Carracci, del Domenichino, del Reni. Il tirocinio nella capitale italiana durava tre anni, dopodiché per i soli pittori si apriva la via di Venezia, la regina indiscussa del "colore", considerato dagli accademici francesi di allora importante, ma non necessario come il "disegno" che si imparava a Roma.

Vernansal vi soggiorna dal 1709 al 1711; a Venezia lo troviamo attivo a partire dal 1713. Con probabilità fu proprio la committenza di un'impresa pittorica di così vaste proporzioni come quella del *Paradiso* a chiamarlo a Padova e ad avviarlo verso una carriera dedicata quasi esclusivamente alla rappresentazione di soggetti sacri. Molti dei suoi maggiori lavori furono svolti, tra l'altro, per conto dell'Ordine Teatino con il quale aveva stretto contatti fin dai tempi del suo

soggiorno romano, recandosi per un anno nella loro Casa Madre di Sant'Andrea della Valle per copiarvi gli affreschi di Domenichino.

L'esecuzione del *Paradiso* va collocata tra il 1715 e il 1720-22, termini che segnano la fine dei lavori nell'Oratorio del Crocifisso da una parte, e, dall'altra, l'inizio dell'opera di rivestimento marmoreo di tutto l'interno della Chiesa (1722-1725).

Vernansal riesce a sorprendere per la consumata abilità compositiva che dimostra, pur avendo allora solo 25 o 26 anni. Egli lascia in S. Gaetano uno degli ultimi esempi importanti di decorazione ispirata alla "grande maniera" di Roma.

La luce che proviene dall'alto dove è raffigurata la Gloria divina vuole essere un fenomeno naturale quanto quello dell'illuminazione che colpisce i costoloni in finto bassorilievo, resa come effetto delle reali aperture delle finestre semicirculari della volta. Essa entra quindi nella composizione come un elemento naturale dello spazio atmosferico, secondo il concetto barocco di aderenza alla "verità" della rappresentazione. La distribuzione dei contrasti luminosi tra una zona e l'altra caratterizza tuttavia questo complesso in senso decisamente settecentesco.

La materia dei corpi è morbida e docile come la cera a ricevere una pennellata pastosa, che modella con tocchi di chiari brillanti e con note fortemente ombreggiate. Il sistema dei costoloni dipinti ad imitazione dello stucco diviene espediente per il pittore, che così è liberato dal peso eccessivo di concepire una composizione senza alcuna delimitazione spaziale.

Le due maggiori fonti di ispirazione furono per Vernansal il repertorio figurativo ed il cromatismo timbrico degli affreschi di Domenichino in S. Andrea della Valle e la cupola della Dôme des Invalides, eseguita da

Charles de Lafosse a Parigi nel 1692, secondo un disegno correggesco combinato al colore fiammingo. La chiave di lettura dell'intero affresco è costituita dal tema della propagazione vittoriosa della fede cristiana nel mondo attraverso l'evangelizzazione. Si comprende ancor più l'importanza di sottolineare tale argomento se si pone mente alla attualità che il problema della diffusione del cattolicesimo costituiva ancora nel 1718, quando incombeva il pericolo dei Turchi.

Stilisticamente, il *Paradiso* è denotato da una forte preponderanza del partito disegnativo; ma la forza persuasiva della pittura veneziana non avrebbe mancato di imporsi a Vernansal influenzando l'esecuzione di opere di formato ridotto come la pala d'altare che rappresenta la Flagellazione. Essa gli venne commissionata dal Savonarola intorno 1715, durante l'ultima fase di allestimento dell'Oratorio del Crocifisso, la cui creazione venne avviata tra il 1692 e il 1695.

La Flagellazione, ora nei depositi della curia vescovile, venne posta sull'altare della cappellina che si trova a destra rispetto a quella principale, dove esisteva già un crocifisso ligneo, mentre nell'altare di sinistra c'era una tela con un'Addolorata, attribuita al Tiziano. Un quarto ed ultimo altare era stato costruito ad imitazione di quello del Santo Sepolcro e si trovava dietro al principale.

Le tracce dell'educazione accademica del pittore francese permangono molto evidenti in questa Flagellazione a giudicare dall'uso "manierato" della gradazione cromatica rosso-mattone. D'altro canto il richiamo a Tiziano è evidente nel patetico, roseo torso del Cristo e nella scelta di una disposizione spaziale che taglia fuori dal quadro la parte bassa della figura.

3 *Particolare della Nascita della Vergine (Chiesa del Torresino, 1723).*

4 *Miracolo di S. Pellegrino Laziosi (Chiesa dei Servi, 1727).*

Vernansal proseguiva contemporaneamente la sua produzione di soggetto sacro anche per altre chiese padovane. Si ricordino a questo proposito le due belle pale con le Natività del Signore e di Maria eseguite rispettivamente nel 1722 e 1723 per la chiesa del Torresino. Esse furono poste ai due altari laterali, che all'epoca erano ancora di legno, essendo l'edificio appena stato eretto.

È interessante notare come nella Natività del Signore sia riportato testualmente un brano pittorico tratto dalla tela bassanesca del medesimo soggetto in S. Giorgio Maggiore a Venezia. Ciò denota come l'educazione pittorica di Vernansal si fosse svolta soprattutto inizialmente nell'ambito del puro esercizio accademico. Oltre alle due pale del Torresino, versioni settecentesche dell'impianto scenografico di derivazione romano-caravaggesca, il Vernansal dipinse nel 1727 la tela del S. Pellegrino Laziosi, per la chiesa dei Servi, che si differenzia tuttavia dalle precedenti. Se in un primo tempo Vernansal ricorreva soprattutto a tipologie tizianesche e bassanesche nelle sue figurazioni, o nella definizione compositiva, ora, influenzato da una materia pittorica viva e palpitante com'era quella veneziana, sperimenta l'uso di note improvvise di colore, animate da una luminosità più irregolare e drammatica e da una pennellata più sciolta.

Sintomatica del cambiamento in atto nel suo percorso artistico è anche la diversa impostazione spaziale che presenta la tela dei Servi, simile a quella della pala con Madonna e Santi del Ricci, in S. Giorgio Maggiore a Venezia, con le diagonali che si incrociano in profondità.

Dopo il lungo soggiorno padovano, ritroviamo il Vernansal attivo, già prima del 1730, nella chiesa teatina di S. Gaetano a Brescia. Fu verosimilmente



3



4

te ancora il padre Savonarola ad introdurlo in quell'ambiente: sappiamo infatti che questi mantenne costanti rapporti con i padri bresciani, provvedendo largamente a finanziare la sistemazione della loro chiesa.

Nelle pale rappresentanti S. Teresa e S. Caterina, poste nelle due pareti di controfacciata, notiamo un'affinarsi della capacità di rendere la mobilità della materia, arricchendola con la varietà di gradazioni cromatiche e luministiche derivate dalla lezione veneziana. Il nostro pittore elude qui l'effetto vistoso del lume violento e radente della pala di S. Pellegrino, per il quale le figure sono stravolte al limite del caricaturale.

L'impianto compositivo delle tele bresciane è in accordo con le scelte culturali operate in campo religioso dal Cardinale Angelo Maria Querini, nel senso di una preferenza accordata al classicismo barocco bolognese-romano.

Le forme ampie e robuste derivano dal lessico spaziale che Sebastiano Ricci adottò nella tela vicentina di S. Teresa (ca. 1727). Esse vengono tuttavia impiegate con una sensibilità tutta

francese della pungente definizione lineare e della trepidazione nervosa delle forme. La narrazione rientra qui nei canoni stilistici del rococò internazionale ed è sintomatico il fatto che in questo momento Vernansal, pur lontano dai colleghi francesi, giungesse a risultati affini a quelli, ad esempio, di Santerre e Restout.

La convenzionalità di volti e di apparati scenografici diviene un aspetto imprescindibile di quel processo che addomesticava i canoni classici, piegandoli alla rappresentazione di una natura civilizzata entro la quale ogni elemento, dalla smorfia di un viso alla piccola bocca atteggiata, trova la sua ragion d'essere.

Guy Louis lascia Brescia attorno al 1733; una successiva attività pittorica per il convento dei Celestini di Lione testimonia la sua presenza in quella città almeno fino al 1738. In seguito raggiunge Parigi, avendo maturato, come nota un biografo lionese, "quell'intelligenza del lume e del colore" che il prolungato contatto con la cultura pittorica veneziana gli aveva lasciato. □

LA CHIESA PALEOCRISTIANA DI S. EUFEMIA IN PADOVA

CARLO FRISON

La chiesa padovana non piú esistente di S. Eufemia trarrebbe le sue origini, secondo una tradizione che si rifà all'Ongarello, da un luogo di culto fondato da S. Prosdocimo. Nei documenti medioevali viene citata per la prima volta nel 1091, ma non compare piú nel novero delle parrocchie del 1308¹. Poi seguì un periodo di decadenza e abbandono. Nel 1440 era in piedi solo il campanile. Sull'area della chiesa dal 1540 al 1557 venne edificato il palazzo Mocenigo-Querini.

Sembrirebbe che nessun rudere, nessuna traccia sia rimasta della chiesa. Cesira Gasparotto, che pure identifica nelle fondamenta della torricella del palazzo quelle del campanile della chiesa, ritiene che sotto il palazzo si trovasse non la chiesa bensì un *hospitium* cristiano del IV secolo. La chiesa sarebbe stata adiacente, ma non ne sarebbe precisabile l'esatta ubicazione.

Il sotterraneo del palazzo, detto ipogeo di S. Eufemia, è stato indagato solamente dalla Gasparotto. A tutt'oggi gli studiosi si limitano a riprendere le sue opinioni aggiungendo tutt'al piú qualche osservazione critica. Secondo la Gasparotto il sito avrebbe avuto una complessa evoluzione. Da una *domus* suburbana romana del I secolo d.C. si sarebbe ricavato dapprima, nella seconda metà del III secolo, una *domus orationis* cristiana, poi, nel IV secolo, un *hospitium* per i pellegrini e accanto, ma non piú rintracciabile, sarebbe stata edificata la chiesa di S. Eufemia nel V-VI secolo².

A complicazione delle cose, la Gasparotto, rivedendo le sue opinioni in un intervento successivo, forse subendo il fascino pieno di mistero dell'ipogeo, vi ha scorto analogie con i luoghi di culto mitraico³.

Gli argomenti della tesi della Gasparotto sono costituiti dalla intitolazio-

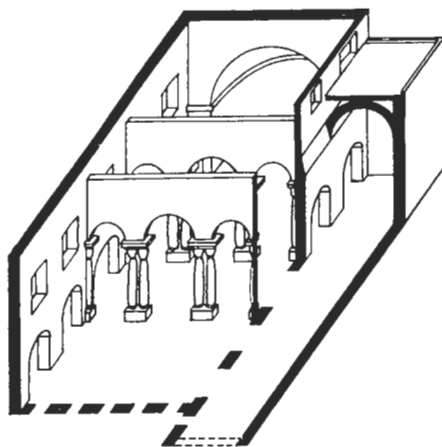
Nel sotterraneo del palazzo Mocenigo-Querini sono conservate quattro colonne del narcece di S. Eufemia.

ne della chiesa alla santa patrona del concilio di Calcedonia del 457 e da ritrovamenti archeologici provenienti sia dal giardino adiacente al palazzo sia dall'ipogeo stesso. Si tratta di frammenti di mosaici romani, di monete di età imperiale da Augusto a Traiano, di frammenti di pitture parietali antiche e, particolarmente interessanti, di quattro colonne tuscaniche, con base e capitello in pietra di Costozza e il fusto in mattoni semicirculari, che sorreggono le volte a crociera della sala A dell'ipogeo (vedi la figura). Le colonne sono incorporate in pilastri, probabilmente per opera di rinforzo eseguita durante la costruzione del palazzo.

Nella tesi della Gasparotto balza evidente l'incongruenza di un campanile adiacente non alla chiesa bensì a un *hospitium*. L'idea dell'*hospitium* paleocristiano forse è sorta perché la complessa e strana pianta dell'ipogeo, che sicuramente deriva da una costruzione antica dato che non ha la regolarità dei palazzi cinquecenteschi, non essendo riconducibile né a una casa romana né a una chiesa, dovrebbe aver avuto un uso particolare quale quello di un *hospitium*.

Secondo me ci sono invece diversi motivi per abbandonare la tesi dell'*hospitium* e localizzare la chiesa esattamente sull'ipogeo. Ho già detto che il campanile dovrebbe essere stato vicino alla chiesa. Poi si può pensare che la continuità di luogo di culto abbia consigliato ai Mocenigo di ricavare la cappella privata del palazzo nella sala B dell'ipogeo, altrimenti non si spiegherebbe la poco conveniente comunicazione della cappella con gli sgabuzzini per i servizi di lavanderia, cucina e forno. E soprattutto ci sono, a me pare evidenti, motivi strutturali nella pianta dell'ipogeo: il tratto curvilineo che deriverebbe dall'abside della chiesa e il colonnato della sala A

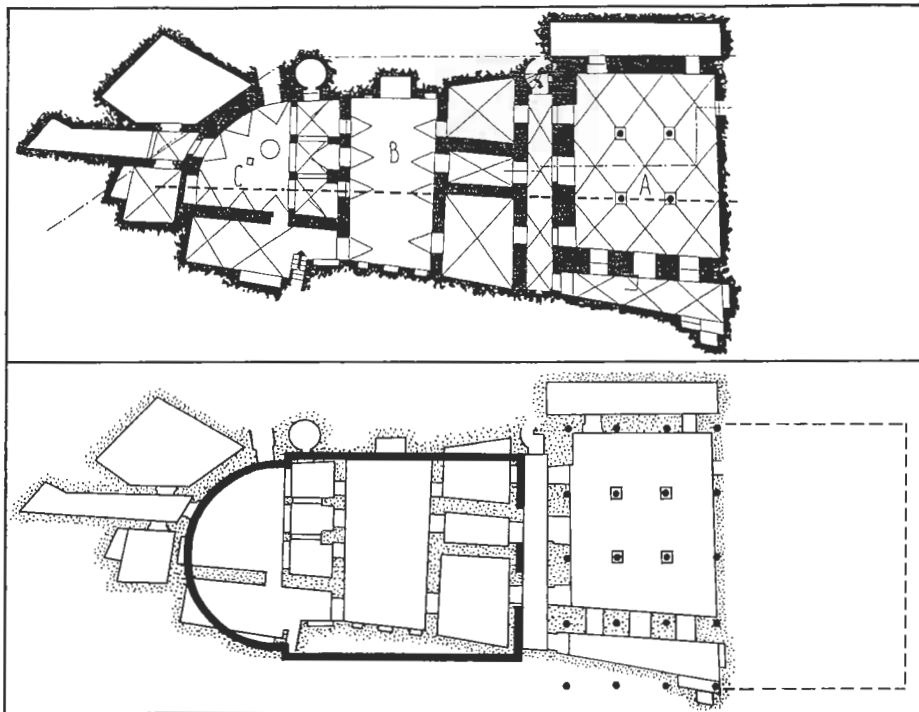
¹ Ricostruzione della chiesa romana di S. Croce in Gerusalemme (R. Krautheimer). Le sue suddivisioni trasversali potrebbero aver avuto analogia nella chiesa di S. Eufemia.



2 Pianta dell'ipogeo di S. Eufemia. La linea tratteggiata è l'asse di simmetria della chiesa.

3 Ricostruzione della pianta della chiesa. L'atrio, di ampiezza non precisabile, è sotto il corpo meridionale del palazzo.

4 Area del palazzo Mocenigo-Querini ricavata dal catasto austriaco. Il tratteggio indica l'ipogeo.



che sarebbe il residuo del narcece. Facilmente si vede che non ci sono difficoltà a ricavare la forma delle basiliche paleocristiane suddivise in aula absidata, narcece e atrio, venendo quest'ultimo a situarsi nell'area del corpo meridionale del palazzo. In questo modo l'abside ha l'insolita disposizione a nord, che però si spiega come indotta dalla ristrettezza dell'area, limitata a est dalle necropoli paleovenete e a ovest dal canale, che non permetteva l'orientamento est-ovest della chiesa.

Per sviluppare l'ipotesi ricaviamo prima il centro della circonferenza dell'abside. Poi tracciamo l'asse di simmetria della chiesa passando per il centro dell'abside e per due colonne della sala A. Per la ricostruzione della pianta del narcece si osservi che i muri della sala A, di notevole spessore dovendo sostenere i muri perimetrali del palazzo, sono interrotti da numerose aperture che li rendono simili a enormi pilastri. Intendo dire che questi muri potrebbero inglobare o sostituire colonne del narcece, il quale assumerebbe la forma di un pronao con quattro file trasversali di colonne.

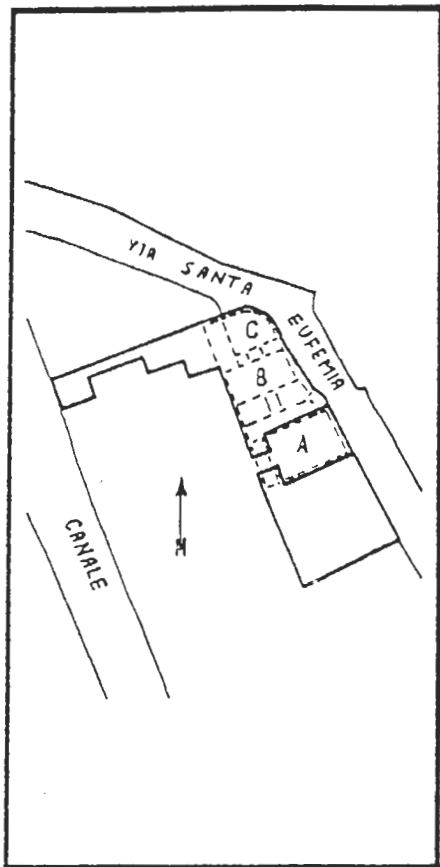
Il numero delle file longitudinali delle colonne si ottiene partendo dalla collocazione sull'asse della chiesa di due delle colonne conservate, fatto insolito per i templi pagani, ma che si spiega facilmente in una chiesa escludendo l'ingresso centrale e ammettendo due ingressi laterali riservati separatamente per uomini e donne. Poiché dalla pianta si deducono altre due file di colonne a destra di quella centrale, è necessario ipotizzarne altrettante a sinistra. Così il narcece acquista una larghezza maggiore di quella dell'aula, diventando simile al pronao dei templi pagani che avevano il colonnato più largo delle celle. Questo mi pare sia un elemento per datare la chiesa a un'epoca molto remota, suppongo alla prima metà del IV secolo.

L'ampiezza del narcece era comunque necessaria per accogliere i numerosi catecumeni.

Dei dubbi sulla ricostruzione che propongo possono sorgere osservando che sul lato occidentale le fondamenta del palazzo sono notevolmente discostate da quelle che ho ipotizzato per la chiesa, ma ciò potrebbe dipendere dai maggiori danni subiti da questo fianco dagli straripamenti del canale. Inoltre il prolungamento del palazzo sulla piazzetta Nieve avrebbe comportato l'allargamento del sotterraneo eliminando la metà occidentale del muro dell'abside. Per la terza parte della chiesa, quella costituita dall'atrio, si può solo ipotizzare che si trovasse a sud del narcece. L'atrio poteva essere uno spazio quadrangolare circondato semplicemente da mura.

Ritornando all'aula della basilica si possono fare due ipotesi. Possiamo pensare che fosse a navata unica e che l'attuale suddivisione dell'ipogeo sia stata resa necessaria per sostenere i muri interni del palazzo; oppure possiamo prendere in considerazione l'esempio della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme di Roma, che era suddivisa da colonne sorreggenti pareti trasversali⁴. Si può supporre che i muri trasversali dell'ipogeo di S. Eufemia sostituiscano suddivisioni della chiesa che avrebbero indotto gli architetti del Cinquecento a ripristinarle.

Si dovrà attendere la tanto auspicata indagine archeologica per chiarire finalmente l'origine del misterioso ipogeo. Credo tuttavia che quello che sembra evidente dall'osservazione della pianta, e cioè l'abside e il narcece, non potrà che venir confermato.



1) P. Sambin, *L'ordinamento parrocchiale di Padova nel medioevo*, Padova 1941, pp. 33, 56-57, 77-79.

2) G. Gasparotto, *Padova romana*, Roma 1951, pp. 165-168. *Carta archeologica del Foglio 50: "Padova"*, Firenze 1959, pp. 35-36.

3) C. Gasparotto, *Padova ecclesiastica 1239: Note topografiche-storiche*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, 1, Padova 1967, pp. 93-97.

4) R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Einaudi, Torino 1986, p. 48.

QUASI A METÀ STAGIONE, AL TEATRO VERDI

GIORGIO PULLINI

La stagione di prosa al teatro Verdi di Padova, organizzata dal Comune e da Veneto teatro, si presenta ridotta rispetto al solito numero degli spettacoli in abbonamento, a causa del protrarsi dei lavori di restauro: tredici in tutto, rispetto ai tradizionali venti e più. Si aggiungono, però, gli altrettanto tradizionali "fuori abbonamento": si è già avuto un primo ciclo di operette (cui si aggiungerà presto la classica *Vedova allegra* di Lehár); sono imminenti una novità americana e un "recital" di Ottavia Piccolo.

Finora si sono visti sei dei tredici spettacoli in abbonamento: un classico come *La locandiera* di Goldoni; due recuperi del secondo Ottocento europeo (Victor Hugo e Arthur Schnitzler), due riprese del Novecento (O'Neill ed Eduardo De Filippo), una novità per l'Italia (Ionesco). Panorama piuttosto vario, e con alcune occasioni inedite, perché proprio i due recuperi del secondo Ottocento costituivano per i nostri palcoscenici delle autentiche rarità (ma l'unica vera novità si è avuta con *La fionda* di Nikolaj Koljada al Teatro ai colli e ad Abano).

Se dovessimo subito indicare una caratteristica che ha contraddistinto questa prima parte della stagione, diremmo che consiste in alcune messeinscena di enorme respiro proprio sul piano scenografico, oltre che, in alcuni, casi, anche drammaturgico. Citeremo per primi i casi di *Mille franchi di ricompensa* di Victor Hugo, presentato dallo Stabile di Genova; e *Strano interludio* di Eugenio O'Neill, presentato dallo Stabile di Torino: regie di Benno Besson e Luca Ronconi. In entrambi ha colpito, in primo luogo, il meccanismo scenografico.

In Hugo si succedono scene diverse con grande tempestività: all'inizio l'interno di una casa con prospettiva, al lato destro, del vicolo esterno e della

Sei spettacoli: un "classico" di Goldoni, due "ricuperi" dell'800, due "riprese" del '900 e una novità deludente. Il trionfo delle grandi "messeinscena".

scala di ingresso, e al di sopra, a sinistra, del sovratetto e dei comignoli limitrofi; poi, nel secondo atto, l'esterno di un ritrovo pubblico con parapetto sul fiume, e, sul finire dell'atto, una bella nevicata "a vista"; infine, con la discesa dall'alto di colonne e statue mastodontiche, il passaggio ad un tribunale. Jean-Marc Stehlé, che aveva costruito la scenografia anche per l'edizione francese sempre diretta da Besson, ha dato ampio respiro ambientale alla vicenda di sapore popolare, come un romanzo d'appendice. In O'Neill invece, la scena di Margherita Palli è pressoché fissa, e punta, nella sua solida struttura, a significazioni simboliche: il vasto romanzo di Nina, la donna di cui si racconta la vicenda attraverso trent'anni del Novecento, con un contorno fisso di "complici" amorosi, si incastona in un lungo vagone ferroviario fissato sulla scena come uno spaccato in lunghezza, ad indicare che la vita è un viaggio e che il solo protagonista è il trascorrere inesorabile del tempo. All'interno del vagone, poltrone e sedili vari costituiscono l'arredamento di volta in volta mutevole nella disposizione.

Ma anche *Amoretto* di Schnitzler ha avuto la sua originalità scenografica, sebbene sfortunata dal punto di vista funzionale (cioè, della visibilità per il pubblico). Il regista Massimo Castri ha ottenuto da Maurizio Balò una prospettiva del palcoscenico come attraverso un oblò, o meglio come in una fotografia di altri tempi incorniciata da un ovale scuro: per distanziare l'azione nel tempo, come una memoria elegiaca. All'interno dell'ovale, le due stanze (in successione) ricevono illuminazione da un finestrone laterale, ottenendo effetti "luministici" come nelle pitture d'epoca (ma con qualche stortura interpretativa perché il bel contrasto di luce ed ombra, dell'ulti-

Sara Bertelà in *Amoretto* di Schnitzler.





mo atto, è stato preceduto da una ombrosità diffusa nei primi due, che rendeva, oltre che smorto, anche contraddittorio l'ambiente rispetto alla spensierata festevolezza dei personaggi nella loro prima fase esistenziale). L'effetto era, comunque, di grande gusto visivo, anche se troppo incurante delle esigenze di visibilità e comprensione per il pubblico di un teatro architettonicamente tradizionale come il Verdi.

L'aver cominciato con osservazioni sulle scenografie può aver messo in allarme il lettore: prevale, allora, il formalismo nel teatro d'oggi? Non sempre, e non del tutto: in molti casi si tratta di scenografie di grande forza e necessità espressiva, capaci di sviscerare già di per se stesse il significato di un testo, o, per lo meno, di aiutarne la penetrazione. Oggi in Italia la scenografia è aggiornatissima, spesso addirittura dispendiosa; e, anche se spesso si insiste su tendenze simbolistiche che non sempre aderiscono allo stile dei testi per un sovrapporsi di "secondi" significati sui significati primi e immediati, o che addirittura tradiscono l'impianto realistico di molti copioni, certo si superano i risultati che la maggior parte dei teatri europei possono permettersi (e se ne può fare il confronto quando arrivano anche da noi spettacoli stranieri, come si sono visti a Venezia l'anno scorso, dal Goldoni in francese all'Ibsen in norvegese).

Ma torniamo all'ordine cronologico. *La locandiera* (1752), in primo luogo, con la regia di Luigi Squarzina. Non entusiasmante, a dire il vero, rispetto alle preliminari dichiarazioni del regista e della protagonista Marina Malfatti (e ai precedenti, straordinari Goldoni, diretti dallo stesso Squarzina negli anni sessanta allo Stabile di Genova). Si sono "riaperti" i tagli relativi alle parti delle due com-

medianti, si è detto: ma in realtà erano stati aperti già da molti altri registi, Luchino Visconti in testa ancora nel 1951 (e poi Missiroli, Cobelli). Si è rivalutato l'ambiente di lavoro di *Mirandolina*, sottolineando la sua funzione appunto di locandiera: ma anche qui Visconti aveva fatto scalpore nel 1951, con una recitazione estremamente asciutta di Rina Morelli, con i costumi privi di fronzoli, e le ariose scene di Piero Tosi aperte sul paesaggio toscano.

Nello spettacolo attuale, le scene di Giovanni Agostinucci sono volutamente spoglie, ma anche un po' squalide (un camerone con pareti di mattoni a vista; qualche strumento mobile di lavoro); e i costumi alternati fra i grembiuloni di *Mirandolina*, l'abito da caccia del cavaliere di Ripafratta, e qualche residuo rococò negli altri. La novità autentica consiste, piuttosto, nella sottolineatura di un sottinteso romantico nell'anima della protagonista: è bastato, senza aggiungere una battuta al testo originale, farle recitare il monologo finale in una scena semi-buia, con musiche "galeotte", e voce incrinata dal pianto, per farci intravedere un suo probabile innamoramento per il cavaliere. Segno che "la farfalla" si è scottata a quella stessa fiamma che ha lei stessa acceso.

Così, il piano di seduzione che ha abilmente architettato, e che era fin troppo perfetto, si incrina di una verosimile "falla". Ma non diremmo che, per il resto, la Malfatti sia una *Mirandolina* ideale, troppo incline a gesti e intonazioni forzate. Il meglio è, invece, nel cavaliere di Emilio Bonucci, tutto tenuto su una recitazione nervosa, secca, e molto mobile nei passaggi.

Victor Hugo è stato presente con una commedia rocambolesca (1866), che finora era rimasta lontana dai palcoscenici. È una specie di romanzo

d'appendice, pieno di sorprese, con i tradizionali ingredienti del teatro e della narrativa popolare: una ragazza sfortunata e concupita da un "fellone", un padre sciagurato che se l'è svignata, un ladro magnanimo che finisce per fare il "deus ex machina" delle situazioni più difficili, un processo finale che rimette a posto le cose. C'era materia per molta suspense e molta commozione. Il regista Besson ha pensato bene (e forse non ha sbagliato, anche se a scapito della fedeltà) di sfruttare proprio le ingenuità del testo per metterne in evidenza le potenziali qualità ironiche. I personaggi sviscerano sempre, e subito, le proprie intenzioni: tanto vale allora, come Besson ha fatto, farli parlare direttamente verso la platea, come commentatori dell'azione. E poi, meglio farli recitare con ritmi vorticosi, soprattutto l'abile e umanitario ladro (un versatile Ugo Maria Morosi), in modo da sveltire l'azione e da renderla gradevolmente spiritosa. Il tutto ha funzionato, anche se la spesa dello spettacolo e l'impiego della numerosa compagnia sono parsi sproporzionati al valore dell'iniziativa.

Amoretto (1894), invece, è un piccolo gioiello già sulla pagina: di quel prezioso scrittore della mittel-Europa che è Arthur Schnitzler, famoso a teatro (e al cinema) soprattutto per *Girotondo* (da cui il celebre film di Max Ophüls *La ronde* del 1950). Amori adolescenziali, o quasi, in un ambiente raffinatamente borghese: Fritz incline alla malinconia, da vero eroe post-romantico, si dà a frequentare la giovane Christine, figlia di un violoncellista e di modesta condizione economica. Fra i due scoppia una fiammata d'amore, sullo sfondo dei più svagati e superficiali Theodor e Mizi, che vivono invece una spensierata avventura.



Galatea Ranzi e Massimo Popolizio in *Strano interludio*.

Ma c'è un passato incalzante: Fritz era già legato ad una donna sposata, il marito lo provoca, si combatte un duello, e Fritz resta ferito a morte. Per Christine è la fine: la passione l'aveva posseduta in pieno, la delusione è atroce, e le provoca una rivolta disperata verso l'amore e il rispetto di se stessa. Una storia semplice, ma totale. Che trascorre, come dicevamo, dai toni più vivaci del primo atto ad una progressiva tinta cupa, come anche le luci avrebbero dovuto sottolineare. Comunque, uno spettacolo di grande finezza formale, ben interpretato da un gruppo di giovani fra i quali è spiccata l'intensa Christine di Sara Bertelà (che recitava anche nel romanzo di Victor Hugo).

Di *Strano interludio* (1928) si ricordava l'edizione presentata proprio al Verdi una ventina di anni fa dagli Associati Sbragia-Fortunato-Fantoni-Vannucchi, con la regia del primo. Un testo-fiume in ben nove atti (di cui ora Ronconi ha soppresso il settimo): gli ultimi tre dei quali fanno quasi parte a sé, in quanto sviluppano la vicenda di Nina attraverso quella del figlio Gordon, in una specie di "appendice", come in un romanzo a puntate. Il meglio del nucleo drammatico è, invece, nei primi sei atti, che costituiscono di per sé un'opera compatta e autonoma. L'invenzione originale di O'Neill consiste nel far recitare ai personaggi due registri diversi di battute: quelle tradizionalmente rivolte agli altri, in un dialogo multiplo, e quelle dai personaggi stessi sussurrate fra sé, ciascuno per conto proprio, come pensieri a bassa voce. Si ottiene, così, una specie di continuo sdoppiamento del personaggio fra apparenza e realtà, come una esemplificazione della tema-

tica pirandelliana della "maschera" e del "volto" (l'opera può aver risentito della conoscenza del nostro drammaturgo, già celebre nel mondo nel 1928). Il regista Luca Ronconi ha voluto aggiungere originalità ad originalità, coprendo i volti degli attori con maschere malleabili che invecchiano nel tempo, e facendo recitare i pensieri a volume più alto di voce, rispetto alle battute normali: con un effetto di "straniamento" del personaggio da se stesso, di forte efficacia ma a lungo andare anche di monotonia (con il rischio di qualche effetto comico, quando i personaggi si urlano nelle orecchie verità che dovrebbero appena sussurrare fra sé).

Lo spettacolo è stato, comunque, di straordinaria carica drammatica, con una regia di forte guida e con un impegno eccezionale, fisico e interpretativo, di tutti gli attori per le oltre cinque ore di recita (da Massimo De Francovich a Galatea Ranzi, da Paola Bacci a Massimo Popolizio, da Riccardo Bini a Maurizio Gueli). Ed ha sviscerato una tematica freudiana, nella vicenda di una donna che cerca di risolvere il suo legame, fatalmente spezzato dalla morte, con il giovane "eroe" amato (Gordon), sostituendo quell'amore dapprima con il marito Sam (rivelatosi ben presto inferiore alla funzione), poi con l'amante Darrell (con cui concepisce un figlio adulterino, Gordon anche lui). E mantenendo intorno a sé un gruppo di relazioni maschili (vi si aggiunge l'amico platonico Charles) che, tutte insieme, tentano di completare, per lei, quella sete di amore che solo il fantasma del defunto avrebbe potuto soddisfare. Nina adora un Dio-madre, un Dio-fattrice, in nome del quale la vita trova

la sua consacrazione. Spunto più che mai attuale, che la pur farraginoso struttura di O'Neill rivela proprio oggi nella sua modernità. Il pubblico ha seguito lo spettacolo con intensa partecipazione per la fitta rete di puntualizzazioni psicologiche che lo arricchiscono sul piano esplicito e su quello psicanaliticamente nascosto, attraverso appunto il doppio binario espressivo delle battute dette e pensate. Ed ha sopportato la lunghezza della recita con ammirevole attenzione.

Dovremmo concludere questa prima panoramica della stagione, con Eduardo De Filippo. Di *Vittime del dovere* di Ionesco, infatti, non c'è molto da dire, e per un motivo estrinseco, cioè quello che lo spettacolo è stato rappresentato al Verdi una sola sera per sopravvenuta indisposizione dell'attore Gianni Agus (sono, così, saltate le successive tre repliche previste); e per un motivo intrinseco, cioè quello che il testo, sia alla lettura che alla rappresentazione, è risultato molto oscuro e pressoché incomprensibile. Ionesco ci ha riservato, in altre occasioni, motivi di divertimento per la sua pungente e assurda parodia del linguaggio di conversazione; e di allarmante riflessione, per il simbolismo di invenzioni allusive al conformismo e all'appiattimento di valori nella società contemporanea.

Ma qui (e non è forse casuale che quest'opera, del 1953, cioè degli anni del suo debutto con *La cantatrice calva* e con *Le sedie*, non sia mai stata rappresentata in Italia) la delusione è stata netta. Il regista Sandro Sequi, a capo del Centro teatrale bresciano, con il quale da qualche anno sta realizzando un suo programma di rivalutazione di opere rare del teatro russo (*I villeggianti* di Gorki e *Anfissa* di Andreev, entrambe viste anche al Verdi gli anni scorsi) e del teatro francese (seguirà Beckett, dopo l'abbinata

1 Marina Malfatti e Emilio Bonucci in *La locandiera*.

2 Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice in *Le bugie con le gambe lunghe* di Eduardo De Filippo.



Britannico e Berenice di Racine all'Olimpico di Vicenza lo scorso settembre), ha voluto proporla, trascurando forse troppo le intrinseche possibilità di comprensione e di presa sul pubblico. Il copione brancola fra possibili significati rimasti imprecisi e sovrapposti in tronconi di conati espressivi. C'è chi vi ha voluto leggere una contrapposizione fra modi diversi di far teatro, dalla tradizione naturalistica di Antoine a quella avanguardistica del teatro di ricerca (perché ci sono allusioni, nel testo, ai due tipi di teatro); c'è chi, e noi siamo fra questi, ha tentato di leggersi una critica al condizionamento delle convenzioni sociali, a partire da quella dell'autorità impersonata da un poliziotto; e una disfattistica conclusione sulla libertà, che neppure i difensori più spregiudicati riuscirebbero a salvaguardare. Ma sono tentativi di interpretazione che non riescono ad esprimersi in un dialogo coerente e conseguente. E che neppure la personale regia di Sequi, tutta mossa su pannelli che scendono e salgono a ritmare i diversi momenti del dialogo, sia esso realistico sia introspettivo (in brevi sondaggi nella memoria e nell'inconscio), è riuscita a rendere teatralmente chiari.

Ben chiaro, all'opposto, il testo di Eduardo De Filippo *Le bugie con le gambe lunghe*, non certo fra i maggiori del commediografo napoletano (risale al 1948), ma ancora abbastanza divertente nel suo amalgama di commedia popolare e di parabola moralistica. La commedia perpetua una tradizione di teatro pittoresco che ha la sua ascendenza in Scarpetta e nella commedia dell'arte; il moralismo, invece, si impanca talvolta in una seriosità un po' rigida e superficiale.

È a questo secondo volto, però, che Eduardo affidava, allora, i suoi messaggi, agganciandosi al teatro dei "processi morali" che nell'immedia-



to dopoguerra stava rinnovando le nostre scene (da Terron a Giovaninetti, da Bompiani a Fabbri); ma è al primo volto che si appoggiava per rendere accettabile il suo impegno un po' schematico e per salvare la comunicabilità di uno spettacolo di larga presa. Oggi si tenta da varie parti di mettere a prova la resistenza del repertorio di Eduardo senza l'ausilio della sua recitazione e della sua regia (dalla Moriconi-De Francovich a Carlo Giuffrè). Per *Le bugie* ci si sono messi Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice, e il regista Giancarlo Sepe. E ci sono riusciti con buon esito. Sepe ha cercato di animare una recitazione che sfruttasse proprio il colorito pittoresco della tradizione popolare napoletana, affidandosi ad attori, forse non grandi, ma di sicuro mestiere, come Carla Bindi, Nicola Di Pinto, Isabella Salvato, ecc., cioè a "macchietti"

di lunga esperienza comica. Al centro ha messo, poi, due interpreti di ottimo livello come Tieri-Lojodice, per far meglio risaltare gli intenti più seri del copione, pur senza spegnerne la carica grottesca. Ne è risultato un simpatico amalgama, che ha divertito e qua e là fatto pensare.

Non è tempo ancora per consuntivi (se mai sarà possibile farne). Per ora la stagione è partita con prodotti di alterno interesse e valore: e, forse, nell'O'Neill di Ronconi ha avuto il suo vertice. Ma si attendono ancora un Goldoni quasi inedito (*La moglie saggia*) e un altro di grande popolarità (*I rusteghi*), un Brecht famosissimo (*Madre coraggio*) ma a Padova mai rappresentato, un Pirandello (*Trovarsi*) da riconfermare (dopo l'edizione De Lullo-Falk). Insomma c'è da sperare. □

LA STAZIONE BACOLOGICA SPERIMENTALE

MARIO TREVISAN

La Stazione Bacologica Sperimentale sorge alla periferia di Padova, a Brusegana, all'angolo di via dei Colli con Via Ciamician, in un grande edificio circondato da un giardino ornato con piante di gelso tenute ad alto fusto. È stata fondata nel 1871 come Regia Stazione Bacologica Sperimentale; nel 1968 assunse l'attuale denominazione di Sezione Specializzata per la Bachicoltura. È una istituzione scientifica che si occupa di ricerca e di sperimentazione applicata nel campo della sericoltura e della coltivazione del gelso; è di grado pari agli istituti scientifici universitari e dipende dal Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste.

La vita e le vicende della Stazione Bacologica sono legate alla storia della sericoltura italiana di questi ultimi due secoli.

Lo sviluppo della sericoltura in Italia si può distinguere in due periodi: il primo, caratterizzato dall'affermazione della tessitura che dal XII secolo, per opera di intelligenti governanti, si diffuse in molte città italiane dando origine a quella manifattura serica che con l'esportazione di tessuti d'arte seppe imporsi in molti paesi stranieri. Venezia e Genova avevano rigogliosi commerci serici con l'oriente e apprezzate in tutto il mondo erano le stoffe prodotte dai setaioli di Lucca, Firenze, Venezia e di altri centri sparsi nella penisola.

Dalla seconda metà del secolo XVII la tessitura iniziò e si sviluppò anche in altri paesi, a cominciare dalla Francia, che ebbe come centro principale Lione, per opera di maestri e maestranze della seta venute dall'Italia. Con l'avvento della tessitura meccanica e di nuove mode, la nostra manifattura serica decadde; solo Como conservò e conserva tuttora una fiorente industria di lavorazione della seta.

L'evoluzione di una vecchia istituzione di ricerca e sperimentazione, un tempo fra le più prestigiose d'Europa

La decadenza dell'arte della seta segnò l'inizio del secondo periodo, distintosi per l'esportazione di seta grezza prodotta dalla filatura dei bozzoli raccolti in sempre maggiore quantità nelle campagne italiane con l'intensificarsi in tutte le regioni dell'allevamento del baco da seta. Fu proprio in questo periodo che l'allevamento del baco da seta ebbe il massimo sviluppo e la produzione dei bozzoli raggiunse punte che fecero dell'Italia uno dei maggiori produttori mondiali di seta greggia.

Tra le nazioni Europee, per quasi cento anni, dalla metà del secolo scorso fino alla fine della seconda guerra mondiale, l'Italia oltre ad essere stata la maggior produttrice di bozzoli era anche la principale nazione esportatrice di seta greggia. È sufficiente ricordare alcune produzioni per avere un'idea del valore della produzione di bozzoli di quel periodo: nel 1882 il raccolto di bozzoli raggiunse i 70 milioni di kg.; nel decennio 1900-1910 la media annuale si aggirava attorno ai 55 milioni, superata, dopo la flessione del periodo bellico 1915-1918, dalla produzione record del 1923 con 57 milioni di kg. Negli anni che precedettero la seconda guerra mondiale in regime autarchico, la produzione di bozzoli si mantenne attorno ai 35 milioni di Kg.

Negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, cessando le richieste di seta per scopi bellici soprattutto per l'esodo dall'agricoltura di forti quantità di manodopera e la conseguente sua riconversione in produzioni più redditizie e meno esigenti di manodopera, la bachicoltura subì un grave declino. Di anno in anno la produzione diminuiva; intere regioni che dalla bachicoltura avevano tratto ricchezza e prestigio abbandonarono completamente l'allevamento. Con il finire degli anni ottanta, dopo che la

Lavorazione casalinga della seta.



Facciata della stazione bacologica sperimentale di Padova, in via dei Colli.



produzione di bozzoli aveva raggiunto nel 1982 il minimo storico di 110.000 kg, l'allevamento del baco da seta cominciò a dare segni di ripresa.

Questi segnali sono stati raccolti da diversi enti, e numerose iniziative sono state avviate da industriali del settore serico, da governi regionali e dalla Comunità Europea per ricostituire l'allevamento nelle regioni dove in passato la seta aveva portato ricchezza. L'improvvisa calamità che si è abbattuta in questi ultimi due anni, ancora una volta, sugli allevamenti del baco da seta ha rallentato questo nuovo processo di rilancio. In questa occasione è stata nuovamente dimostrata l'utilità della Stazione Bacologica, chiamata ancora a dare una risposta ai grossi problemi dello studio delle malattie del baco da seta e del rinnovamento scientifico e tecnologico dell'allevamento del filugello.

Lo sviluppo della produzione di seta greggia — dalle origini — legato alla produttività degli allevamenti del baco da seta, richiedeva che si risolvesero i vari problemi che fin da allora affliggevano il baco. C'era la necessità di sperimentare nuovi metodi di allevamento, di studiare le malattie che si erano manifestate nel corso dei secoli con l'addomesticamento del filugello. In tema di pratica e di tecnica di allevamento, in quegli anni regnavano l'empirismo e l'approssimazione. Le scarse conoscenze si basavano su pregiudizi e macroscopici errori. Grossi guai si abbattono sugli allevamenti e gravi crisi misero in pericolo la sopravvivenza della bachicoltura.

Verso il 1845 insorgeva in Francia e poi si diffondeva anche in Italia e in altri stati europei una grave malattia, la pebrina, ancora oggi conosciuta e temuta malattia protozoaria che sterminava gli allevamenti portando gravi danni all'economia agricola e di-

soccupazione in molti paesi, legati all'attività della filatura dei bozzoli. Solo dopo lunghi anni di studi ad opera di italiani (Cantoni, Cornalia, Vlacovich, Osimo) e di francesi (specie del grande Pasteur) veniva trovato il metodo per combatterla. Fu proprio per contrastare questa malattia che verso il 1870 sorsero i primi stabilimenti per la produzione del seme di bachi. Fino a quell'epoca ogni allevatore aveva cura di preparare la semente per i propri allevamenti facendo sfarfallare dei bachi che provenivano dagli allevamenti dell'anno precedente, senza sapere che questo metodo comportava la trasmissione alla prole di germi patogeni, che si potevano scorgere solamente mediante l'uso di tecniche microscopiche. Fu proprio in questo periodo che il microscopio fece la sua comparsa anche in bachicoltura.

E fu proprio per questi eventi che i governi di alcune nazioni europee, dove la bachicoltura rappresentava un'attività di notevole rilevanza economica, sentirono la necessità di istituire nel proprio territorio un organismo in grado di affrontare e studiare i gravi problemi che la affliggevano.

In Europa la prima Stazione Bacologica Sperimentale vide la luce a Gorizia nel 1869 per opera dell'Imperial Regio Governo Austriaco; a questa seguì quella di Padova, che venne istituita con regio decreto datato Firenze 8 aprile 1871, firmato da Vittorio Emanuele II e controfirmato dal Ministro dell'Agricoltura di allora, Castagnola.

Lo scopo era quello di venire in aiuto mediante le conoscenze scientifiche e i metodi di indagine di laboratorio alla ricerca industriale e con essa al progresso dell'industria.

I motivi che indussero il Governo Italiano a istituire in Padova una Stazione Bacologica Sperimentale sono raccolti in una lunga lettera del 7 gen-

naio 1871 inviata dal Ministro, Castagnola, al Prefetto di Padova.

Alla istituzione concorsero, oltre al Ministero dell'Agricoltura, anche il Comune, l'Amministrazione provinciale e la Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Padova.

Il Consiglio Comunale di Padova, nella seduta del 23 marzo 1871 deliberò di concorrere alla istituzione di una Stazione Bacologica Sperimentale con lire 1.000 ed al suo mantenimento con lire italiane 2.000 annue, per sei anni. Analoghe decisioni furono prese dalla deputazione Provinciale, la quale per la fondazione contribuì con lire 3.000, e dalla Camera di Commercio, con lire 1.000. Il Governo intervenne con lire 5.000. Per l'annuo mantenimento la Provincia si impegnò con lire 6.000, la Camera di Commercio con lire 1.000 e il Governo con lire 6.000.

Nel decreto istitutivo, oltre a venire indicati i compiti, furono stabiliti gli organici del personale e fissati gli oneri finanziari a carico dei vari enti promotori per il suo funzionamento. È da ricordare che la Stazione Bacologica di Padova fu tra le prime istituzioni agrarie create dopo l'avvento del regno d'Italia.

La sede, costituita da un edificio e da un annesso terreno, dopo varie e fortunate vicende fu trovata in Corso Vittorio Emanuele II, in zona Santa Croce. Inizialmente lo stabile e il terreno furono presi in affitto; successivamente, per difficoltà frapposte dal proprietario, ne fu proposto alla Provincia l'acquisto.

L'edificio comprendeva, oltre all'appartamento del Direttore, i laboratori e le stanze per gli allevamenti sperimentali delle sementi ammalate. Il podere, ordinato a gelseto, era diviso in vari appezzamenti, destinati a rappresentare i diversi sistemi di coltivazione del gelso. In uno di questi



La sala di rappresentanza della stazione bacologica di Padova.

apezzamenti era collocata una collezione di tutte le specie e varietà della pianta *Morus*. Successivamente fu costruito un edificio separato per gli allevamenti del baco da seta.

Primo presidente della Stazione Bacologica fu nominato il Conte Francesco De Lazara. Gli altri membri del Consiglio furono scelti tra persone molto note nell'ambito cittadino. A dirigerla fu chiamato il padovano, non ancora trentenne, Enrico Verson, al quale nel 1962 veniva intitolata la Stazione Bacologica; alla direzione rimase per quasi cinquant'anni. Il Verson proveniva dalla Stazione Bacologica di Gorizia, dove rivestiva l'incarico di vicedirettore.

Enrico Verson fu senza dubbio uno dei maggiori studiosi del baco da seta. I suoi studi più noti riguardano la cellula gigante delle gonadi maschili, da cui derivano le migliaia di spermatozoi e le ghiandole esuviali che servono per determinare il fenomeno delle mute. Nel 1919 gli successe nella direzione della Stazione Bacologica il Prof. Luciano Pigorini, che dal 1914 era suo assistente. Pigorini rimase anche lui per lungo tempo alla direzione della Stazione Bacologica, fino al gennaio del 1953. Come primi collaboratori di Pigorini ricordiamo il Prof. Grandori, che per un lungo periodo fu titolare della cattedra di Entomologia Agraria e Bachicoltura dell'Università di Milano e il prof. Teodoro, che fu docente di Zoologia all'Università di Modena.

La struttura iniziale col passare degli anni si rivelò insufficiente. La Stazione Bacologica per rispondere alle sempre nuove esigenze dei tempi aveva bisogno di nuovi spazi. In occasione del Congresso serico tenutosi a Padova dal 2 al 5 giugno 1922, inaugurato solennemente alla Gran Guardia fu riconosciuta l'angustia della sede di corso Vittorio Emanuele II, insuffi-

ciente anche a contenere i numerosi intervenuti.

Problematico era in zona Santa Croce trovare spazio per ampliare la Stazione Bacologica; le aree circostanti venivano occupate dai nuovi insediamenti urbani, che si sviluppavano con la sistemazione del quartiere Vanzo iniziata negli anni venti.

Il Comune di Padova, verso il 1922, per completare la sistemazione del quartiere, chiese alla Provincia di trasferire la Stazione Bacologica in altra località. L'Amministrazione Provinciale, ben comprendendo le necessità della Stazione bacologica ed apprezzando le benemerenzze acquisite nel campo scientifico, che avevano varcato i confini nazionali, volle assumersi un onore ben più grande: costruire una nuova sede che potesse funzionare con utilità e rispondere alle nuove esigenze della bachicoltura.

Per questo trasferimento l'Amministrazione Provinciale cercò fuori della città un'area con annesso terreno per la coltivazione dei gelsi e idonea alla erezione di due fabbricati: uno destinato a biblioteca, laboratori, a ospitare le collezioni seriche e per la scuola, e un altro per l'allevamento dei bachi.

Il luogo individuato fu Brusegana su terreno già di proprietà dell'Amministrazione Provinciale che faceva parte della colonia agricola del Manicomio. A tale fine fu scelto un appezzamento sito a ovest della predetta colonia agricola, in zona rurale.

Il Pigorini, che da poco era stato nominato direttore titolare, fu chiamato a tracciare il progetto, poi elaborato sotto gli aspetti edilizi dall'Ufficio Tecnico Provinciale. La cerimonia della posa della prima pietra fu celebrata alla presenza di molte autorità il giorno 23 maggio 1923.

Il concetto che ispirò Pigorini nel tracciare il nuovo istituto fu quello di fare della Stazione Bacologica un ve-

ro e proprio Istituto di biologia generale, integrato da quei dispositivi speciali che rendessero possibile la coltivazione, l'allevamento e lo studio dei bachi da seta e dei gelsi.

La nuova sede sorse su un'area agricola di circa quattro ettari con i due fabbricati previsti: uno principale, molto vasto, costituito da 47 ampi locali, comprendente i laboratori di ricerche di anatomia, embriologia e istologia, di fisiologia, con contigue stanze per le bilance; e inoltre il laboratorio di fisica chimica con annesso stanze per la spettroscopia e colorimetria e per le grafiche; il laboratorio per le operazioni di chimica, con reparto per lo studio delle proprietà dei bozzoli e della bava serica; il laboratorio per la microbiologia con stanze per i termostati, per gli apparecchi di sterilizzazione, per il deposito di materiale infetto, per la preparazione dei terreni di coltura e per gli esami microscopici. Nel secondo fabbricato vi era la bigattiera, distribuita in undici ampie stanze, usate per gli allevamenti.

Il terreno non occupato dai fabbricati fu destinato alla coltivazione del gelso per cibare i bachi, alla sperimentazione di nuovi sistemi di coltivazione del gelso e alla acclimatazione e studio delle varietà di *Morus alba* importate dall'estero.

Nella sede di Brusegana la Stazione Bacologica iniziò ad operare nel 1924 con un organico composto dal direttore, da un vice direttore e da due assistenti. Negli anni successivi, per rispondere alle nuove esigenze, l'organico del personale addetto alla ricerca fu aumentato con altre unità.

Fino all'inizio del secondo conflitto mondiale l'attività della Stazione Bacologica fu molto intensa. Oltre all'attività di ricerca, il personale tecnico era impegnato nel servizio di ispezione agli stabilimenti bacologici. An-



nualmente venivano tenuti corsi di formazione per tecnici e per direttori di Stabilimenti Bacologici, alla fine dei quali veniva rilasciato un diploma, di valore legale, abilitante alla direzione di stabilimenti Bacologici.

Periodicamente veniva stampato un Annuario, nel quale erano raccolti e pubblicati i risultati delle ricerche condotte dal personale scientifico. La serie di annuari si è esaurita con il numero 52, nel 1964.

Al compimento del settantesimo anno di età, nel gennaio del 1953 il Prof. Pigorini, uno dei protagonisti della sericoltura nazionale, dopo quarantatré anni di direzione, fu collocato a disposizione del Ministero dell'Agricoltura. A reggere temporaneamente la Stazione Bacologica fu inviata la prof. Porzia Lorenza Lombardi, che ricopriva il medesimo ufficio nella Stazione Sperimentale di Gelsicoltura e Bachicoltura di Ascoli Piceno.

Solamente nel 1954 l'Amministrazione Provinciale si decise di dare inizio ai lavori per ripristinare l'agibilità in tutti i locali del fabbricato principale: vengono rifatti alcuni laboratori, sistemata la biblioteca, acquistati nuovi apparecchi scientifici e rinnovato l'arredo, grazie anche ad un finanziamento del Ministero dell'Agricoltura.

Tra il 1956 e il 1958 la direzione fu tenuta per incarico da un docente universitario, e successivamente da uno degli aiuti in servizio presso la Stazione Bacologica.

Nel novembre 1958, la Stazione Sperimentale di Gelsicoltura di Ascoli Piceno, sorta nel 1922, fu trasformata in Stazione Sperimentale Agraria specializzata negli studi su piante da orto. Tutto il materiale scientifico e le attrezzature con finalità bachisericole entrarono a far parte del patrimonio della Stazione Bacologica di Padova. La Lombardi, che nel

luglio del 1956 aveva lasciato la reggenza di Padova, fu di nuovo inviata a Padova, dove il posto di titolare alla direzione era ancora vacante.

Nel 1960, per intervento dell'Amministrazione Provinciale, il fabbricato subì alcune modifiche; furono ristrutturati dei locali per ricavare due saloni dove sistemare due collezioni ricche. In uno dei due saloni è esposto il materiale raccolto nella Stazione Bacologica di Padova dal 1890 fino al 1955. Si tratta di campioni di bozzoli di razze di *Bombyx mori* non più in produzione, che dal 1871 al 1914 furono importate da vari paesi serici dell'Asia Orientale; di razze europee e italiane studiate dal 1871 al 1940 per confezionare gli incroci.

Nell'altro ha trovato posto il materiale proveniente dalla Stazione Sperimentale di Gelsicoltura di Ascoli Piceno. Comprende la maggior parte degli studi compiuti nell'Istituto Bacologico di Portici dal 1916 al 1920 e in quello di Ascoli dal 1920 al 1958. Queste due collezioni, oltre a rappresentare un fatto culturale, raccontano la storia della bachicoltura italiana di quest'ultimo secolo. Sono molto apprezzate per il loro contenuto scientifico e perché sono uniche in Europa. Inoltre sono conservate, e tutti gli anni devono essere mantenute con l'allevamento, oltre 130 razze di Baco da seta, che si distinguono per una serie di parametri, anche queste di inestimabile valore scientifico. La biblioteca è dotata di oltre 2.200 volumi, con una sezione per i testi di bachicoltura; ve ne sono alcuni di grandissimo valore storico e bibliofilo, risalendo ad alcuni secoli fa.

Nel gelseto è collocata una collezione comprendente oltre quaranta varietà di gelsi.

Dal febbraio 1968, con il D.P.R. 23 novembre 1967 n. 1318 che riordina la Sperimentazione Agraria, la Stazio-

ne Bacologica Sperimentale di Padova e la Stazione di Entomologia Agraria di Firenze hanno dato vita all'Istituto Sperimentale per la Zoologia Agraria con sede a Firenze.

In seguito a questa ristrutturazione, la Stazione Bacologica di Padova ha assunto la denominazione di Sezione Specializzata per la Bachicoltura; venne confermato l'indirizzo di studi in bachicoltura e conservata l'autonomia amministrativa. Il nuovo assetto si fece sentire sull'organico (attualmente il personale in servizio è ridotto a cinque unità) e sui finanziamenti. Nonostante la precaria situazione, l'attività di ricerca e di sperimentazione non è mai cessata, e tantomeno in questi ultimi anni.

Anche l'attuale sede di Brusegana, investita dallo sviluppo edilizio, è divenuta non più adatta agli scopi per cui è stata costruita. La struttura dell'edificio manifesta molte carenze, ed è diventata poco funzionale; buona parte degli impianti sono obsoleti e devono essere rifatti. Il grosso agglomerato urbano che sorge a ovest e la rumorosità dell'ambiente per la vicinanza di una strada a intenso traffico condizionano la ricerca e la sperimentazione sulle piante di gelso.

Gli attuali problemi si risolvono solamente con la costruzione di una nuova Stazione in una zona più idonea. Difficoltà di reperire quest'area, finanziamenti promessi e non concessi, mancanza di una sufficiente determinazione da parte del Ministero dell'Agricoltura hanno fino ad ora impedito il suo trasferimento, previsto fin dal 1969. D'altra parte, per adempire in pieno alle sue funzioni e recuperare la sua vocazione scientifica la Stazione Bacologica ha bisogno di essere rivitalizzata con personale preparato alla ricerca, nuovi strumenti e mezzi finanziari. Sarà possibile tutto questo in un prossimo futuro? □

LE POESIE DI PIER GIUSEPPE CÉVESE

CAMILLO SEMENZATO

C'è un Pier Giuseppe Cévese molto noto nella nostra città e che non avrebbe bisogno di essere presentato, è l'illustre chirurgo, lo scienziato che tanto si è prodigato nella nostra facoltà medica ed a cui va la gratitudine di tutti.

Ma accanto a questo Cévese ce n'è un altro, meno noto e quasi segreto, che vorremmo far conoscere meglio, ed è l'autore di una serie di composizioni poetiche, edite in varie riprese, a cominciare da un fascicolo intitolato "Pier Giuseppe Cévese umanista" che gli allievi gli hanno dedicato in occasione del Congresso Straordinario della Società Italiana di Chirurgia Toracica, del 1981.

Pier Giuseppe Cévese potrebbe sembrare, a chi lo incontra, un personaggio taciturno, quasi scontroso, tanto egli è restio a confondersi nella convenzionalità, nel conformismo che ci assedia. Tuttavia quella sua laconicità non è il frutto soltanto della coscienza di avere un mondo a sé e di doverlo difendere dalle banalità che sempre minacciano di soverchiarci, ma è un bisogno costante di interiorità, di solitudine, per poter riflettere e sentire.

La prova di questo travaglio o, se vogliamo, della sua nobiltà, è nelle sue poesie. Se ne possono trovare negli Atti del Convegno "Scienza e Umanismo", pubblicati nel 1987 dall'Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, e si possono leggere soprattutto in un'opera recente, del 1989, "Dove porta la sera", un volume edito dalla Biblioteca Cominiana con un'introduzione di Orazio Cusumano, e un'incisione in copertina di Antonio De Rossi. Citiamo questi nomi perché nulla che riguarda la sfera intima di Pier Giuseppe Cévese è casuale, tutto vi ha una ragione, soprattutto una ragione di amicizia.

Altre poesie si possono trovare in

*Durante lo scambio
degli auguri natalizi della fine
dello scorso anno, il sindaco
di Padova Giaretta
ha voluto consegnare
a Pier Giuseppe Cévese
una delle medaglie che
annualmente vengono proposte
per onorare coloro che hanno
acquisito particolari meriti
nella nostra città.*

Il chirurgo-poeta Pier Giuseppe Cévese.



fogli sparsi come quelli che ci sono pervenuti con componimenti dialettali che portano i titoli "La Verginia" e "Cantoni sconti".

"Dove porta la sera" è già un titolo rivelatore, nella malinconia che lo investe e nella sua semplicità e nella sua concisione. Queste sono doti che accompagnano sempre la poesia di Pier Giuseppe Cévese.

Non è tutta malinconia naturalmente, ci sono anche scherzi e boccate di azzurro, ma sporadici, quel tanto che basta a informarci che l'autore ha deliberato la dimensione della gioia e della serenità, senza delle quali non sarebbe nato quel contrappunto sottile e quell'amarezza e quello struggimento, virilmente sopportato, che è sempre in agguato dietro la sua ispirazione.

Pier Giuseppe Cévese non ha mai abbandonato il camice bianco del suo lavoro, ma dietro quegli occhi che sembrano avere le freddezze dello scienziato ed una sorta di indifferenza per il dolore altrui, cavalcavano sogni, illusioni, attese, stupori e lo sgoamento, sempre, di ciò che è perduto.

Non a caso alcune delle liriche più belle sono dedicate alla morte di un cane, Tobia, e di una cavalla, Frieda, la cui immagine torna più volte in questi versi, non solo come prova di affetto, ma anche di fantasia e di evasione. Le vogliamo qui rievocare.

Questo chirurgo dalle mani sicure ha celato nel cuore la malinconia dell'indeterminatezza, dell'incompiutezza, che è sentita come una dimensione cosmica e nello stesso tempo personale, quasi come un'ineliminabile debolezza, una sua intima fragilità che lo porta a cedere, quasi sbigottito, di fronte all'immensità del nulla. Un nulla che è solo in parte metafisico, perché non c'è nelle sue parole nè la disperazione, nè l'orgoglio dell'ateo, un nulla che è solo nell'assenza di cose,



dove porta la sera

BIBLIOTECA COMINIANA

ULTIME PAROLE
PER FRIEDA

Il muso al vento,
fermo,
nel desiderio ancora
d'un respiro;
immobili le gambe
da cerva di montagna
e gli occhi
da scugnizza del deserto.
Un urlo
e fu il congedo.
Sopra il tuo corpo biondo
è calata la terra,
non l'oblio.
Per noi tu resti,
la luce del meriggio
a profilare
il tuo dorso possente,
la povera criniera,
le balzane chiare,
la fronte alta e superba.
I ritmi risentiamo
dei tuoi passi
nell'ansia di raggiungere
la cima,
nelle attente discese,
nell'allegria di correre

nel vento.
Dividesti con noi
ore di gioia,
meditati silenzi,
incontri
con estatiche presenze.
Or ti si aspetta
al passo
ove la vita
nella morte allenta.
Ci ridarai la groppa
per un ultimo tempo
di galoppo
verso la luce
che non ha tramonto?

PAROLE PER TOBIA

Da iermattina
— e fu mesto commiato -
quante volte, Tobia,
traversi i miei pensieri!
Col naso al vento
ti rivedo andare
tra le macchie di Miemo,
alte e spinose,
un fil di luce,
nel tramonto chiaro,
disegnando il tuo dorso
di leone.
Ti rivedo a Zevio,
tra risaie asciutte
divorare al galoppo
l'ampie cerchie,
dovunque fummo
ovunque ti rivedo.
E, mentre ti dicevo:
"cerca bello"
sulle foglie cadute
i tuoi passi sentivo,
svolti dapprima,
poi via via più cauti,
quindi il silenzio
e t'eri fatto statua.
Poi col fagiano in bocca
un girotondo
come rito liturgico facevi.

Ripenso ai tu per tu
nell'ascensore,
quando i tuoi occhi,
umani più dei miei,
chidevan cocoleggi
e simpatia,
e la tua zampa
che mi chiama
di ritrovar mi pare
sul ginocchio.
Da ieri so
quanto ti volli bene.
Le donne han pianto;
Sandro sarà mesto
nell'affacciarsi
al tuo terrazzo vuoto.
Ma il tempo dell'oblio
non è lontano.
Eppur finché vivrò,
nel cuor mi resterà
l'ultimo sguardo
che mi donasti:
lungo, languido, obliquo
e triste alla follia.
Lo ricambiai
d'un umido saluto
e mi capisti.
Ciao per sempre, Putin,
in altri paradisi
"cerca bello".

CANTONI SCONTI

Cantoni sconti de la me cità,
dove che 'l sole riva apena apena
qualche minuto al colmo de l'istà,
dove la neve invece se scadena
cussita che nel mese de febraro
la xe alta cofà mezo pajaro.

Despersi drio le piazze
e in drento al Ghetto
vegno a catarve 'l di de feragosto,
caminando pian pian, solo soletto
[drento un silenzio
che 'l par fora posto].
De rivarghe me incorzo dai odori:
pisso de gato, pissò de cristian,
roba marza, fà pomi e pomidori,
muffa e altra roba lassà zo dai can.

Epure me piassi, veci cantoni,
con quell'aria che ghì da indormenzà,
dove se vede 'l tempo che a spentoni
dai tempi tristi l'è rivà fin qua.
Penseve quanti tosi e quante tose
nei secoli passando par de qua
i s'ha scambià struconi, basi e rose
e qualche volta pò, sti lazaroni,
i s'ha slongà le man su pai galoni.

Me sento in dentro al cuor
'na nostalgia
che non so dir de cossa la sia fata,
forse de zoventù scapada via,
forse d'arfiare 'l fià de 'na tosata.

Ve saludo, cantoni indormenzà,
echi del tempo che par la pontara
dei secoli pian pian xe rodolà.
Me pare de sentir 'na chitara
che sona e pianze de malinconia,
ma vien vanti un tosato co 'na tosa
strucandose a la vecia e i tira via.
E vedo da un canton, spuntar 'na rosa.

nei rimpianti, nelle nostalgie, ed in un
perenne bisogno di conforto.

Talvolta l'intensità più lirica non si
trova nell'intero componimento, ma
solo in alcuni versi, in alcune parole,
che sono sufficienti tuttavia ad illumina-
rnci su ciò che potrebbe essere solo
nebbia o vago sentimento. Ma spesso
la liricità si distende su tutta la pagi-
na, l'operazione riesce completamen-
te, e sentiamo che la vena e la giorna-
ta sono felici, che la pena dello scrit-
tore o, come chiamarlo?, dello scienzi-
ato, è stata ricompensata.

Il profondo senso di solitudine ac-
compagna una gran parte di queste li-
riche. È chiaro che l'ispirazione rag-
giunge l'autore quando egli si apparta.
Non sono questi momenti di sem-
plice riposo, di evasione, ma di rifles-
sione, non sono un uscire da se stes-
so, ma un desiderio di ritrovarsi più
autentico, più vero. Allora la fanta-
sia corre su sentieri che non sono più
quelli del lavoro quotidiano, e si pro-
tende alla ricerca di sentimenti liberati
da ogni impegno, da ogni dovere. Mo-
menti in cui la realtà si dirada ed i pen-
sieri passano attraverso il lavacro del-
l'umiltà.

È allora che più facilmente un'an-
sia leggera e commossa prende il cuore
e una luce più trasparente si diffonde
attorno alle cose. Non importa che esse
si colorino di malinconia perché nello
stesso istante s'inteneriscono di dol-
cezza.

Non è facile scegliere i componi-
menti più espressivi fra i tanti che so-
no equivalenti, ma possiamo comun-
que tentarlo e, oltre alle due liriche che
abbiamo appena evocato e che costi-
uiscono comunque un'eccezione per
la loro tematica dedicata a due amici
animali, ricordiamo qui i versi dialet-
tali che abbiamo già citato, *Cantoni
sconti*, che sono dedicati ad Andrea
Zanzotto. □

LA RINOMATA PROFUMERIA CANTELE

GIANCARLO PEDRINA

Quella mattina il signor Guido era pieno di entusiasmo. Era convinto di potercela fare. Il suo naso gli diceva che questa volta avrebbe finalmente trovato la formula giusta. Entrò nel laboratorio e prese dall'armadietto gli strumenti necessari per l'operazione: il recipiente di vetro per le miscele, l'imbuto, la pipetta, il bicchiere graduato, il cucchiaino per mescolare e li depose con ordine sopra il tavolo.

Poi iniziò a prendere dagli scaffali i numerosi vasi contenenti gli olii essenziali: fiori d'arancio, geranio, rosa, bergamotto, acacia, muschio, ambretta, vanillina e un'altra dozzina di sostanze profumate. Infine, prese il contenitore dell'alcool.

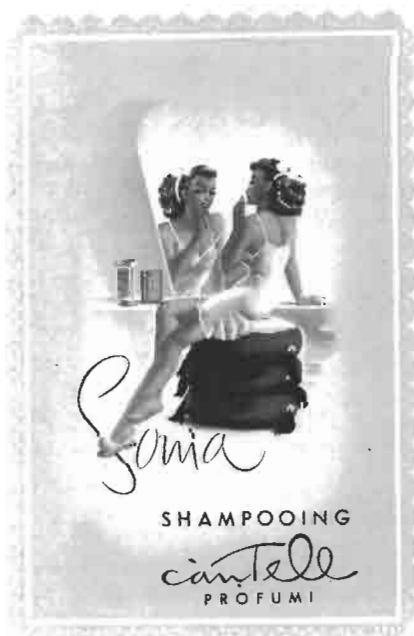
Si sedette e iniziò, con molta calma, a mescolare tra loro i vari elementi. L'operazione durò a lungo. Il signor Guido dovette fermarsi molte volte per controllare il procedimento e correggere la miscela delle varie sostanze. Il suo organo olfattivo lo guidava nella difficile ricerca di quella "traccia odorosa" che era ben chiara nella sua mente ma che si celava tra le innumerevoli combinazioni che andava via via ottenendo con i vari elementi.

Dopo aver inserito anche l'ultimo elemento, il signor Guido passò alla verifica finale. Prese un fazzoletto e lo aprì sul palmo della mano. Ci versò qualche goccia del liquido ottenuto dalla lunga "alchimia", l'agitò in aria per far evaporare l'alcool e se lo mise sotto il naso. Inspirò, dapprima lentamente e poi con sempre maggior intensità. Chiuse gli occhi e appoggiò la schiena alla sedia. "Meraviglioso" mormorò il profumiere. "Finalmente ho trovato la formula giusta. L'incontro perfetto tra l'aroma antico e la fragranza moderna".

Sebbene il profumo fosse seducente, il signor Guido non voleva illudersi anzitempo. Egli sapeva che il profu-

*Archeologia Industriale a
Padova. Le attività di
un'azienda che per quasi
settant'anni ha profumato
l'Italia e l'estero.*

¹ Disegno di "Signora allo specchio" riportato nelle confezioni dei prodotti della Ditta Cantele.

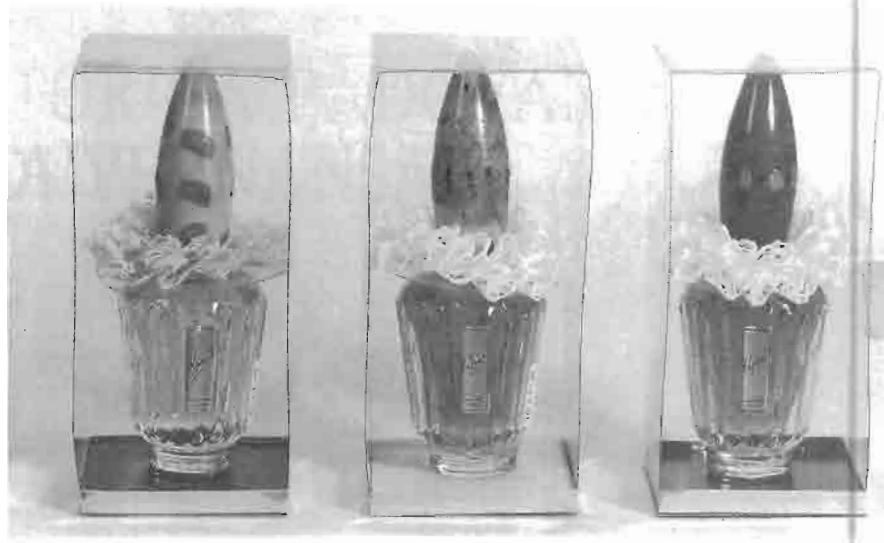


mo "vero" è quello che mantiene costante il suo aroma nel tempo. Altre volte gli era capitato che una miscela all'inizio stupenda, dopo qualche tempo divenisse fastidiosa ed insopportabile. Uscì, quindi, dal laboratorio per ritornarci verso sera.

Quando rientrò nella stanza il suo naso fu immediatamente colpito dalla fragranza che inondava il locale. Non c'era più bisogno di annusare il liquido del flaconcino. Quella prova era sufficiente. Finalmente era riuscito a trovare la formula di quel fantastico profumo che nel secolo scorso aveva fatto impazzire la corte di Pietroburgo.

Fu più o meno così che in una giornata di primavera del 1925, il signor Guido Cantele, titolare dell'omonima azienda di profumi operante a Padova, ricreava il profumo "Sonia". Una dolce fragranza che avrebbe conquistato l'attenzione di molte persone.

Il signor Guido Cantele, originario di Sarcedo (provincia di Vicenza), dopo la fine della Grande Guerra aveva iniziato le prime attività nel campo della profumeria in uno sgabuzzino di Via Umberto 1° a Padova. Successivamente aprì un piccolo laboratorio in Via Tadi 17 ed infine, nel 1922, avviò, assieme al cognato Dino Molari, la ditta "Cantele Guido & C." in Via Castelfidardo 11. L'azienda iniziò con la produzione della pasta dentifricia, poi si aggiunse la produzione dei profumi, successivamente si sviluppò anche la fabbricazione del sapone ed infine l'azienda si occupò di qualsiasi prodotto attinente il settore della profumeria (talco, sali da bagno, creme, ecc.). La ditta Cantele allestì anche un settore per la produzione di eleganti cofanetti con i quali porre in vendita i propri prodotti. Si trattava di raffinate custodie in cartone e stoffa, dalle forme più varie, decorate con fregi e borchie dorate. Questi astucci, dal



valore maggiore di quello del loro contenuto, rendevano il prodotto particolarmente attraente e adatto per un regalo di qualità.

Il maggior sviluppo si ebbe negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, quando l'azienda occupava circa 100 dipendenti e produceva sia per l'Italia che per l'estero. Il successo ottenuto con il profumo "Sonia" si ripeté con altre importanti novità: "Zagara" nel 1930, "Cipro" nel 1933, "Lavanda" nel 1948. Probabilmente qualche lettrice ricorderà alcuni di questi profumi, se non altro per quel disegno un po' all'avanguardia, stampato sulle confezioni di cartone, che raffigurava una signora in tenuta da camera, disinvoltamente seduta di fronte allo specchio, intenta negli ultimi ritocchi al proprio maquillage (fig. 1).

Guido Càntele continuò ad occuparsi dell'azienda fino a poco prima della morte (1964), benché nel 1956 avesse ceduto la conduzione della ditta al figlio Antonio.

Questi, entrato nell'azienda al completamento degli studi universitari (laurea in chimica), si interessò soprattutto degli aspetti tecnici e della creazione di nuovi prodotti. Frequentò anche la scuola per profumieri a Grasse, in Francia.

Per alcuni anni lavorò nella ditta anche il secondo figlio di Guido, l'ing. Luigi Càntele. Di temperamento intraprendente, questo giovanotto avviò, in quel breve lasso di tempo, delle innovazioni nel settore tecnico ed in quello commerciale. Da ricordare, in particolare, i lanci di volantini pubblicitari della ditta, sopra alcune spiagge dell'Adriatico, pilotando personalmente l'aeroplano.

Negli anni sessanta e settanta l'azienda mantenne dei buoni livelli produttivi. Poi iniziò la fase di lenta discesa, fino alla cessazione della pro-

duzione nel novembre del 1990. La Kofler, altra ditta padovana che si occupava di profumeria, aveva già cessato l'attività verso la metà degli anni settanta.

La ditta Càntele fu famosa, oltre che per i profumi, anche per la produzione del sapone. Questo prodotto, dall'aspetto così semplice, veniva realizzato (e lo fanno tuttora le aziende che producono sapone) attraverso un procedimento che richiede molta abilità ed esperienza. Le materie prime utilizzate sono diverse a seconda del tipo di sapone che si desidera ottenere (sapone da bucato, da barba, da toilette), ma il tipo di lavorazione è sostanzialmente uguale.

In un apposito recipiente riscaldato a vapore si mettono a sciogliere gli olii vegetali (olio di cocco, olio di palma, ecc.) e/o grassi animali (sego, grasso di maiale, ecc.). Quando i grassi sono sciolti (intorno ai 100-120 gradi centigradi) si versa una soluzione concentrata di soda o di potassa caustica e si mescola fino ad ottenere una massa uniforme dalla consistenza alquanto molle (cosidetto processo di "saponificazione"). L'impasto viene poi diviso in barre per farlo raffreddare più velocemente. Dopo il raffreddamento, le barre vengono ridotte in trucioli mediante macchine piallatrici. I trucioli vengono quindi immessi nella macchina mescolatrice assieme alle sostanze coloranti e al profumo. Il tutto viene poi inserito in una macchina impastatrice (chiamata anche laminatoio) dove i vari elementi (sapone, coloranti e profumi) si amalgamano in un impasto omogeneo, che esce sotto forma di nastro.

Il nastro viene poi passato in una macchina trafilatrice, che lo riduce in un cilindro di sezione uguale a quella che assumeranno le saponette finite. Infine i cilindri, tagliati a pezzi, passano alla macchina stampatrice che dà

la forma e le iscrizioni volute. I saponi da toilette, forgiati in piccoli pani tondeggianti con gli spigoli arrotondati (saponette), venivano avvolti con carta velina e racchiusi in scatole di cartone più o meno decorate.

Generalmente, la fase della "saponificazione" richiedeva un'intera giornata di lavoro (9-11 ore) per tre persone: un "saponiere" e due manovali. In ogni fase si produceva circa 8/10 quintali di sapone. La ditta Càntele produceva anche un sapone da barba, in pasta, preparato con olii vegetali di prima qualità che assicuravano un'importante "azione balsamica e emolliente". Il suo nome era: "Radoben".

La produzione del sapone in Italia, nei primi decenni del Novecento, interessava circa 500 fabbriche, tra grandi e piccole, con una produzione media annua di 1.500.000 quintali¹. In quegli anni a Padova vi erano solamente due fabbriche di sapone: la ditta Càntele e la ditta Kofler².

Delle numerose attrezzature utilizzate dalla ditta Càntele per la fabbricazione del sapone meritano particolare attenzione due interessanti macchinari.

Il primo è una tinozza in acciaio per la fusione dei grassi e la successiva fase della "saponificazione" (fig. 4). Venne costruita nel 1935 dalle Officine ingg. Carletto & Hirschler di Treviso. Trattasi di un contenitore dalle misure non eccessive (altezza cm. 150 e diametro di apertura cm. 100), riscaldato mediante vapore che entrava in un'apposita intercapedine alla base del recipiente stesso. L'intercapedine è evidenziata, all'esterno, da una marcata sporgenza e da una fila di borchie che delineano la zona superiore. Per poter controllare l'interno della tinozza durante la lavorazione del sapone l'addetto doveva utilizzare una scaletta in legno, che gli consentiva di alzarsi rispetto al bordo del conten-



3



4

3 Facciata nord dell'edificio utilizzato per la produzione del sapone.

4 Recipiente in acciaio, costruito nel 1935, per la fusione dei grassi.

tore. Il recipiente non porta elementi decorativi e neppure innovazioni tecniche di rilievo. Il "fascino" di questo reperto archeologico sta nella sua composta semplicità. Un'attrezzatura semplice per la fabbricazione di un prodotto semplice.

Il secondo interessante macchinario è rappresentato da un grande essiccatoio per l'asciugatura della pasta del sapone da barba. Questo tipo di sapone, infatti, dopo la fase della saponificazione (e relativo raffreddamento) richiedeva un lungo processo di essiccamento per liberarsi, il più possibile, dell'acqua. Le barre di sapone venivano spinte all'interno di una smiuzzatrice che le trasformava in piccoli trucioli. Questi cadevano su una griglia in acciaio mobile, a nastro continuo, che entrava all'interno dell'essiccatoio e mediante un lungo percorso a zig zag esponeva i trucioli all'aria calda creata da un apposito ventilatore. Il lento percorso dei trucioli all'interno dell'essiccatoio durava un'intera giornata. All'uscita i trucioli di sapone venivano trasferiti, mediante apposito condotto, al piano sottostante per le successive lavorazioni. Nei fianchi dell'attrezzatura erano collocate apposite finestre per la verifica del processo di essiccamento.

Il macchinario, parecchio rumoroso ed ingombrante (lunghezza 8,5 metri, larghezza 1,5 metri, altezza 2,5 metri), creava delle fastidiose vibrazioni che si ripercuotevano anche nei locali attigui. L'impianto, non più usato da diversi anni, è troppo obsoleto per essere riconvertito e troppo ingombrante per essere tenuto come ricordo. Probabilmente finirà in qualche deposito di "ferri vecchi" in attesa della demolizione per il recupero del materiale ferroso.

L'edificio in cui ha operato la ditta Càntele è tuttora esistente. Trattasi di un insieme di costruzioni che sono sta-

te realizzate in epoche diverse, in base alle esigenze contingenti. Mano a mano che vi era la necessità di disporre di una nuova stanza, di un magazzino più largo, di una rimessa per gli automezzi o di un deposito per le attrezzature, si provvedeva alla bisogna puntando unicamente all'esigenza del momento.

Così facendo, l'edificio si è ampliato in maniera disarmonica e si presenta ora con varietà di misure, forme e stili, senza linearità e funzionalità.

L'unico edificio che può avere qualche pregio stilistico è quello destinato alla "saponificazione" (fig. 3). Il manufatto venne realizzato nel 1932 e fu utilizzato fino a dopo la seconda guerra mondiale. È a base quadrata, a tre piani e con la copertura mossa da più timpani che tagliano la linea di gronda. La facciata è ingentilita da cinque lesene che si alzano fino all'inizio del secondo piano unendosi ad una fascia in cemento che si snoda lungo le pareti esterne, dividendo simbolicamente il primo dal secondo piano. L'accesso ai piani superiori è consentito da una stretta scala in cemento armato, coperta da tettoia, che sale sul fianco sinistro. I prodotti necessari alla lavorazione venivano sollevati mediante carrucola esterna ed introdotti nei locali attraverso un portale posto sia al primo che al secondo piano.

All'interno dell'edificio, tra il primo ed il secondo piano, venne installato un grande contenitore in acciaio, riscaldato a vapore, capace di contenere circa 15 quintali di sapone. Il caricamento dei grassi e delle sode veniva effettuato dal secondo piano, mentre lo scarico del sapone veniva eseguito nel primo piano. Ciò semplificava le attività delle maestranze, rendendo possibile la lavorazione di grandi quantità di sapone mediante interventi relativamente semplici.

Al piano terra era collocata la cal-

daia per la produzione del vapore, che veniva poi diffuso ai vari reparti della fabbrica mediante apposito sistema di tubi. Lo scarico dei fumi provenienti dalla combustione della caldaia avveniva attraverso una ciminiera costruita accanto all'edificio. Trattasi di un manufatto alto 26 metri, costruito nell'aprile del 1933 dalla ditta padovana Gazzaniga geom. Amilcare. Nel 1969 la ciminiera è stata parzialmente ridotta, con rifacimento della parte terminale³.

Con la chiusura della ditta Càntele, molto probabilmente l'intero edificio verrà demolito e sostituito da nuove costruzioni. Speriamo che venga salvaguardata almeno la ciminiera, a testimonianza di questo vecchio insediamento produttivo.

Nel corso della mia visita all'ex fabbrica della ditta Càntele mi è stata donata una piccola confezione del rinomato profumo "Sonia". Ogni volta che guardo questo flaconcino, mi compiacio nel pensare che un "padovano" abbia profumato, per molti anni, innumerevoli signore, rendendosi complice, forse, di qualche magica seduzione. □

1) Vittorio Villavecchia, *Dizionario di Merceologia e di chimica applicata*, vol. 3°, Hoepli, Milano 1931.

2) Giuseppe Toffanin, *L'Industria Padovana*, Editoriale Programma, Padova 1989.

3) Fonte: dott. Mario Gazzaniga, figlio del geom. Amilcare Gazzaniga ed attuale titolare dell'azienda, con sede ad Albignasego.

Le testimonianze orali sulle vicende della ditta Càntele mi sono state fornite nell'ottobre 1991 dal Dott. Antonio Càntele, figlio del signor Guido Càntele (fondatore dell'azienda) e dal rag. Renato Taschetti, amministratore dell'azienda negli ultimi trent'anni.

UNA NOVELLA DI DOMENICO SALVAGNINI

ISABELLA MENARELLO

Nel novembre del 1782, Domenico Salvagnini, abate padovano, già da parecchi anni trasferitosi a Palermo, scrivendo all'amico conte Paganino Sala, a Padova, gli annuncia l'invio di una novella rinvenuta tra le sue "cartacce". L'avrebbe spedita per il carnevale prossimo, giacché, gli fa notare "è più da carnevale che da quaresima¹". Nato a Padova nel 1718, il Salvagnini ancora studente aveva lasciato la città, dapprima per insegnare retorica nel Seminario di Feltre, poi per recarsi, nel 1749, a Palermo, dove assunse l'incarico di docente di Belle Lettere nel Reale Collegio Barbarigo.

Nonostante questi suoi spostamenti si mantenne in contatto con diversi amici padovani mediante copiosi ed eruditi scambi epistolari. Il suo modo di scrivere, spontaneo e disinvolto, piaceva negli ambienti letterari del tempo, specialmente accademici. Vivo era in lui il gusto per la narrazione minuziosa di fatti storici, aneddoti, pettegolezzi, storie di cronaca locale; e appunto la novella destinata al Conte, a suo dire, raccontava un fatto realmente accaduto in quel periodo a Palermo, come sottolineò in diverse lettere al Sala e ad un altro carissimo amico, l'abate padovano Giuseppe Gennari. Il suo intervento si sarebbe limitato al cambiamento dei nomi, "per buona creanza", e al fatto di aver condotto "le parlate secondo i caratteri ad uso degli storici²". La vicenda si svolge, dunque, in Palermo. I personaggi principali sono Giulietta, la madre Menica, il marito Masuccio, l'amante Arrighetto, il cugino del marito Perrone. Ci troviamo di fronte al solito triangolo e ad una ben radicata superstizione e paura del diavolo.

In breve la trama è la seguente: la vedova Menica decide di dare in sposa Giulietta al ricco calderaio Masuccio, benché la ragazza fosse stata pre-

*Una curiosa prova letteraria
dell'abate padovano che
ispirandosi ad un fatto di
cronaca siciliana imita la lingua
e i modi del Boccaccio.*

cedentemente promessa ad Arrighetto. Questi però non sa darsi pace per aver perso l'amata. La madre allora, per rimediare, gli promette che la figlia sarebbe stata lo stesso sua la notte del venerdì di ogni settimana, tramando così un inganno ai danni del genero ingenuo. Giulietta avrebbe dovuto fingersi indiavolata e tenuta a compiere nelle notti del venerdì pratiche di stregoneria.

L'unico rito, in realtà, era quello di sollazzarsi con l'amante in casa della madre.

L'inganno si trascinò per circa due anni, fino a quando il cugino del marito, Perrone, scoprì l'intera faccenda. Giulietta, la madre e l'amante furono arrestati; alla fine però il marito perdonò a tutti e si riprese la moglie. La vicenda, di sapore boccacciano, mette in ridicolo, come fa notare il Salvagnini stesso, la credulità popolare, accoppiata all'ignoranza.

Sappiamo che la novella partì manoscritta da Palermo nelle mani di un pronipote del Salvagnini, che era stato suo ospite per un certo periodo, ma non siamo sicuri che sia giunta a Padova, anche perché non è stato possibile rintracciare il manoscritto. Le nostre ricerche, però, ci fanno pensare che questo sia finito nella biblioteca privata del conte padovano Anton Maria Borromeo, legato al Salvagnini e al circolo padovano di cui facevano parte il Sala e il Gennari, il quale nella sua *Raccolta dei Novellieri Italiani*, parla ad un certo punto di una *Novella* manoscritta di "D.S. Padovano"³.

Ecco le sue testuali parole: "Questa lunga e curiosa novella, dettata in uno stile molto leggiadro, la ebbi da un amico mio dimorante in Palermo sopra un caso avvenuto in una città d'Italia".

Se veramente si trattava della nostra novella, non avremmo potuto ritro-

Gia il sole dal più alto del Cielo scendendo si affrettava di tosto ai nuovi americani popoli la desiata luce arrecare, quando la Marchesana levandosi: "Parmi ormai, disse, che tempo sarebbe di uscir di qui; e noi potremmo, se così a voi tutti piacesse, passo passo quest'ombrosissimo argine prendere, e godere alquanto della innocente libertà, che la campagna permette." Tutti il parere di lei commendarono, e postisi tosto in via, quale accompagnando le vaglie donne, e qual seguendole, e passeggiando, e ragionando piacevolmente lunghesso l'argine, sin presso il ponte arrivarono. Quivi volendo godere alquanto della fresc'aura, che pareva portar seco il placido corso del fiume, fatte recare dalla prossima rusticana casa alcune sedie, si arrestarono, e desiderose le donne di pur udire il nuovo favellare di Guiscardo, lui cortesemente invitarono a dover loro qualche avventura, che ne' suoi lunghi viaggi, o veduta, o udita avesse, raccontare. Ed egli senz'alcuna scusa recare così lietamente cominciò.

«Io stetti, come voi ben sapete, lungo tempo in Palermo, dove certamente vi sono donne non solo, come avrete letto, del corpo bellissime, ma d'ingegno così acuto, e così ricche di gherminelle e di trappole, che assai difficilmente possa altri da esse quando pur vogliono ripararsi. E come che moltissime prove io potessi recarvi di questo, pure più mi piace nell'animo un fatto raccontarvi, per il quale non solamente potrete comprendere l'astuzia delle donne palermitane, ma quanto ivi nel volgo potesse ancora l'opinione delle streghe e delle malie, mentre vi regnava quel tremendo tribunale del S. Ufficio, che fu abolito poi l'anno dietro dell'avvenimento, che io vi narrerò, il quale fu il seguente.

La Giulietta con l'aiuto della madre va la notte di ogni venerdì a starsi con l'amante, facendo credere al marito di andare alla Noce di Benevento. Perrone di lui cugino si accorge dell'inganno, e cerca disingannarlo, ma non potendo, fa

sorprendere dalla Giustizia e porre in prigione la Giulietta con la madre, e l'amante; il marito divien nemico di tutti, e finalmente con tutti si rappacifica.

Eravi dunque in Palermo, e sarà facilmente ancor viva, una vedova che Menica dell'Occhialaio chiamavasi, la quale non aveva più che una figliuola per nome Giulietta, e questa giunta omai all'età da marito, come dotata di molto spirito, e di una assai meravigliosa bellezza, era vagheggiata da molti, e da alcuni ancora desiderata per moglie. La madre, che di ciò compiacevasi, nodriva di speranze tra gli altri un dipintore, il cui nome fu Arrighetto Daino, e gliel'aveva poco meno che promessa, quando richiestale da un calderaio chiamato Masuccio da Castelbuono, pensando essa, che questi o fosse più ricco, o avesse qualità più comode a ben della figliuola, subitamente gliela promise, e quale si fosse la cagione, prima si compì il matrimonio, che Arrighetto ne avesse udito parola.

Il quale come fu il martedì (poiché le nozze s'eran fatte la domenica) così come soleva se ne andò a casa la vedova, e non trovandovi l'amata giovine, e quella sentendo esser già maritata, cominciò a querelarsi, e dell'inganno della madre, con molte pietose lagrime a rammaricarsi. La buona donna mossa a compassione: "Or via, disse, non ti lamentar più, che io son donna a far sì, che tu abbia la Giulietta a voglia tua". "Ah!", disse Arrighetto: voi me le faceste mettere troppo grande amore, e poco mi giova l'averla una volta così alla sfuggita, e in mezzo a mille pericoli". "Per timore non voglio, rispose la donna, che tu pensi d'averne, perché questo mio genero è assai buono uomo, e devoto; del resto che dirai, se io te la farò avere, poniamo, ogni venerdì per tutta la notte con quella libertà nè più, nè meno che se moglie ti fosse?" Piacque al giovine un tal partito.

[...]

→

varla facilmente, dal momento che alla morte del Borromeo la sua collezione fu smembrata nell'asta londinese del 1817.

L'esemplare che siamo riusciti a trovare è a stampa e si trova attualmente nella Biblioteca Civica di Bergamo; non porta né il nome dell'editore, né il luogo di edizione; solo una generica indicazione lo dice stampato in "Italia, 1812", diversi anni dopo quindi, la morte del Salvagnini, avvenuta nel 1797. Inoltre una noticina a fine novella avvisa il lettore che si tratta di una edizione di soli sei esemplari, di cui la presente porta il numero due. Come sia arrivata alle stampe non lo sappiamo.

I motivi e gli elementi convenzionali che predominano in questa divertente novella sono assai simili a quelli del *Decameron*. Amante degli studi letterari e sostenitore della purezza della nostra lingua (ricordiamo che fu fon-

datore a Padova dell'Accademia degli Orditi), il Salvagnini spesso ricorreva ai nostri grandi autori del Trecento per modelli linguistici, cadenze musicali e spunti narrativi.

L'imitazione del Boccaccio si fa qui notare anche a livello di struttura, nel far precedere la novella da una cornice-racconto e dall'argomento.

Per il tema la novella potrebbe essere avvicinata a quelle della settima giornata del *Decameron*, dove "si ragiona delle beffe, le quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a' loro mariti, senza essersene avveduti o sì"⁴.

In fondo, sia che si tratti di un racconto inventato o di un fatto veramente accaduto, si legge volentieri grazie al modo elegante e vivace di raccontare del Salvagnini, che merita d'esser posto tra i prosatori più piacevoli del suo tempo⁵.

□

1) Cfr. Biblioteca Civica di Padova, fasc. n. 1379, lettera del 27 novembre 1782 al Sala.

2) Ibid., lettera al Sala (priva di data).

3) Cfr., *Notizia dei Novellieri Italiani posseduti dal conte Anton Maria Borromeo, Gentiluomo padovano, con alcune novelle inedite*, Bassano, Remondini, 1794, p. 41.

4) Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1952, II, p. 197.

5) Presentiamo qui accanto alcune parti significative del racconto, che nell'edizione del 1812 raggiunge l'ampiezza di 30 pagine.

“Or dunque, disse la Menica, dopo avere alquanto pensato, tu andrai venerdì alla casa sua sulle tre ore della notte, e darai un forte calcio alla porta. Fa’ di avere un mantello onde coprirla, perch’ella tosto verrà ignuda, e ne la condurrà in mia casa, e staratti con teco insino all’alba del dì; poi con la grazia di Dio la ricondurrà. E s’ella pur non venisse, troveremo altro modo.” Partissi assai racconsolato il dipintore, e la buona donna presi suoi panni, e avvoltasi la sua lunga corona al braccio se n’andò dalla Giulietta, e raccontòle la gran passione del suo Arrighetto, e quel che essa pensava che dovesse farsi, e quanto bene da ciò ne sperava. Trovò la figliuola non meno desiderosa di starsi con l’amante di quello, che questi fosse di star con lei; onde ordinata ogni cosa se ne tornò. La Giulietta tosto che venne alla casa il calderaio, cominciò, secondo l’ordine posto con la madre, a mostrarsi trafitta da noiosi pensieri, e come confusa per cercar di nascondere la sua turbazione, di che il marito accorgendosi non lasciava di volerne saper la cagione; ma tutto era in vano, che anzi pareagli di accrescerle sempre più la tristezza. [...]

Il buon calderaio ch’è di pasta assai grossa, e che (come in quell’Isola suole tutto il minuto popolo) credeva tali strigonecci così bene come ogni più certa verità, trasecolando con la mente, ora a quel palo di ferro infocato, ora all’infamia del S. Ufficio, ora alla Giulietta ch’egli amava teneramente, “Umbè, disse, e io, che farò io?” “Tu per ora, soggiunse la donna, non hai da far nè più, nè meno di quel ch’io mi facessi io; o dormi, se puoi, o mostra ben di dormire”. “E questo, disse Masuccio, saprei io ben fare certamente, ma un gran dubbio mi resta; che vassi a far la moglie mia a quella Noce di Benevento, perchè io ho sentito a dirne di laide cose.” “Ben sai, disse la suocera, che quivi trescano, e tripudiano, e ingolano de’buoni boccoli, e trincano dei migliori vini, e si dice che facciano anche qualche giocolino; basta, certo è che niente vi è di male, e mangiano e beono, a fanno altro, ma sempre a corpo vacante, avvengachè sono tutte apparenze, non altrimenti che se fosser sogni.” “Eh? se fosse sogni, soggiunse egli, tanto essa potesse fare, quando io poco me ne curerei”. Rispose la donna: “E chi lo può sapere meglio di te, che avesti la Giulietta così come uscì dal ventre della mamma sua; risovvienti, non è egli vero?”

Parve che, a questo ragguardando, si rasserenasse alquanto il buon Masuccio, onde raccomandatisi il silenzio, ei se ne tornò alla casa, e fece buon viso alla moglie, aspettando la notte del venerdì, la qual come giunse, così al buon pastricciano pareva mille anni di andarsi a letto, e tosto ch’ei vi fu, sonnacchiando, cominciò oltre al solito a soffiare e russare così forte, che non vi sarebbe stato chi non si fosse accorto, ch’ei fingesse.

Ma la Giulietta verso le tre ore, come erano convenuti, con quel coraggio, che la madre le diede, e più l’amore, che al suo Arrighetto portava, pianamente con un lumicino in mano, presi certi albarelli, e pentolini, accese in un di questi un po’ di solfo, e bisbigliando, e talor sbuffando certe parole incondite con certi orribili scontorcimenti, e tratto tratto con acqua d’un altro pignatello che a quel solfo pareagli riscaldare, mostrava d’ungersi e stropicciarsi tutta. Il buon uomo intanto, se talvolta vinto dalla curiosità si metteva così un tal poco cogli occhi a sportellino, sallo Dio, come subito spaventato li richiudeva. Ma chi potrebbe dire lo smarrimento ed il ribrezzo grande ch’egli ebbe quando al batter delle tre ore sentì dare un gran botto alla porta sua? Tutto allora si scosse, e tutti i peli gli si arricciarono adosso, strinse fortemente gli occhi, e russando più forte, e tremando tutto, pianamente a Dio e a quanti Santi sapeva raccomandava; nè prima ebbe ardire di moversi, che non passasse molto tempo senza che sentisse più nulla. Così ebbe la mala notte tremando sempre, e parendogli di tratto tratto vedersi le fantasme intorno co’ pali di ferro infocati, nè potè mai chiuder occhio, che prima non fu l’alba, e non tornò la Giulietta.

Questa al segno fatto da Arrighetto, uscita di casa, e ben con la chiave fermato l’uscio, gittatosi in collo il mantello, erasi con l’amante andata dalla madre sua, che non abitava

quindi molto lontano, ove a grand’agio spesso dello spavento del buon calderaio ridendo tutta notte si diedero meraviglioso piacere. Ma appressandosi il giorno la ricondusse Arrighetto, e con la certezza di ritrovarsi insieme in ogni venerdì lieti si divisero. La donna adunque aperto l’uscio tacitamente si coricò a lato al marito, e profondamente tosto si addormentò, come quella che ben ne aveva bisogno; e non altrimenti fece il marito, a cui pareva di esserne uscito a molto miglior mercato di quel che egli si aveva creduto. Come fu il dì avanzato, vedendo egli che la moglie sua niente perduto aveva, anzi, come era più lieta, più bella parendogli e più sollazzevole, pensò che altro per lui di male non vi potesse essere in questa malia, se non quello, ch’egli a se medesimo facesse manifestandola, e perciò essere saggio provvedimento il non fare motto a persona vivente. Il che seppe far così bene, che alla stessa sua suocera, che talvolta motteggiando intorno alla Noce di Benevento lo richiedeva, come andasse l’affare, egli sorridendo rispondeva in proverbio: “*Di ciò che non ti appartiene, nè male nè bene*, perciò non mi curo di pigliar quante mosche vanno per l’aria. Questo so io bene, e ne ho voluto fare esperienza, che la Giulietta ha più fame e più sete, e più ruzza e folleggia, e muor di voglia appunto dopo le notti, quando e’ par che dovrebbe essere più sazia. Sicchè troppo sciocco sarei, madre mia, se io volessi tener conto di fantasime e sogni, che non hanno nè polpa nè nervi”. E la suocera rispondendo dicea: “E non tel dissi io, figliuol mio da bene. Fatti tu gli affari tuoi, che farà anch’essa i suoi meglio che potrà, e lasciamo fare a Dio”.

Così presso a due anni tranquillo e lieto il calderaio, sostentato spesse volte ancora nella sua savia opinione dalla buona suocera, possedeasi la sua Giulietta in tutti i dì, e tutte le notti, fuor solamente le notti di presso di tutti li venerdì dell’anno, quando senza travaglio o pericolo se la beccava su il dipintore [...]

“Per Dio, che or che ci penso, pur questa non è cosa buona e onorevole”. “Ella è, disse Perrone, appunto come volesti che la fosse. Non volli io avvisarti, acciocchè vi ponessi rimedio senza porti in faccia a tutta la città le corna in capo? Ma tu mi accogliesti per modo, che peggio non avresti il boia. Or sappi dunque che la Giulietta è nella Vicaria, dove puoi vederla quando ti piaccia; ed evvi pur quel mozzina, che fingendosi diavolo in cambio di portarla alla Noce di Benevento, come tu ti avvisavi, se la conduceva in casa di quella buona donna di tua suocera, che pur è in gabbia non men di loro”. E quivi, dal suo primo sospetto, tutto gli raccontò sino all’ultimo di ciò che veduto e fatto avea; e poi soggiunse: “Or hotti fatta franca la Giulietta tua dalle branche de’ diavoli, nè più, mentre tu non voglia, se ne andrà la notte a Benevento”.

“Oimè, disse Masuccio, che tu mettesti lei e me nel malanno. Che farà ella ivi entro? Ed io che farò, io svergognato? O come dovrò comparire? Deh, dimmi cugino, non ti par egli ch’io sia da dovero cornuto?” “Sì se, rispose Perrone, ma non perfettamente da dovero, perchè cornuti veridicamente son coloro, che per trarne vantaggio, alle vergogne delle mogli acconsentono, e qui ognuno saprà che tu non vi acconsenti; e dagl’inganni delle femmine chi si può riparare? Vedi, cugino, dalle gherminelle di costoro restò imbarcato anche Salomone, ed era Salomone; or vorrai esser tu più di lui? Fa’ a mio senno, perdona a tutti, e ripigliati la tua Giulietta, che saratti per gratitudine più amorosa che mai, e dove si sappia che tu fosti ingannato, saprassi ancora quanto sei buon cristiano, e prudente”. A tanto non si volle indurre Masuccio, e dicendo che meglio volea pensarci, ne mandò il cugino, al quale parendogli essere stato da lui pubblicamente sfregiato, tenne favella alcun dì, sin che poi, persuaso di non dover pretendere di esser più savio di Salomone, per li buoni uffici del cugino, e di qualche altro sant’uomo, e per non poter durare senza la Giulietta, la richiese, e l’ebbe in buona pace, e furono seco scarcerati la Menica ed Arrighetto, li quali con minor comodo, se vero è quel che si buccina, ma con maggior sicurezza accomodarono i fatti loro.»

IL SOGGIORNO PADOVANO DI PIO VII

FELICE GIACOMETTI

Intenso fu il secondo giorno del Papa Pio VII a Padova (26 maggio 1800). Celebrò per tempo la Santa Messa in S. Giustina, assistito da Cardinali e Prelati, mentre il popolo gremiva il grandioso tempio. Quanti furono costretti a rimanere sul sagrato ebbero tosto il conforto dell'Apostolica Benedizione che il Papa impartì dalla loggia allestita per l'occasione.

Formatosi quindi il consueto corteo, preceduto dal Crocifero e scortato dalla Cavalleria, il Pontefice restituì la visita dell'arciduchessa d'Austria presso l'Istituto delle Nobili Dimesse.

Dopo un privato colloquio, assistette ad un simpatico omaggio poetico di alcune educande. Ammesse tutte le Religiose al bacio del Piede, ritornò al suo appartamento, dove lo attendevano i Canonici della Cattedrale.

L'Arciprete Marco Regolo di S. Bonifacio si fece interprete nel rivolgere un caloroso indirizzo di sincera soddisfazione per aver voluto donare splendore alla Città di Padova con la sua augusta presenza. Osò implorare l'ambita grazia di far visita alla Chiesa Cattedrale, come fece il suo predecessore, Pio VI, alcuni anni prima.

Giungeva intanto con numerose carrozze la Nobile Deputazione del Consiglio Generale della Città, vestita col mantello nero listato d'oro. Il devoto saluto fu rivolto dal Marchese Luigi Maria Fantini. Umiliando i filiali sentimenti di esultanza e di riconoscenza per aver voluto onorare questa Città subito dopo la sua felice elezione al Sommo Pontificato, ricordò le preclare virtù che sempre lo distinsero e che valsero ad innalzarlo al vertice della Cristianità.

Riconoscendo poi come Padova sia stata prescelta da Dio, fin dai tempi apostolici, a possedere il prezioso dono della fede cristiana, protestò la perenne volontà di conservare e difendere questa così nobile prerogativa, e,

*Continua la cronaca
delle giornate padovane
di Pio VII, ricavata dalle
testimonianze conservate
a S. Giustina
e presso l'archivio
dell'Istituto Dimesse.*

*L'Istituto Dimesse di Padova, lungo il canale
"di Vanzo", come si presentava un tempo.*



a questo scopo, concluse supplicando l'Apostolica Benedizione.

Indossando la caratteristica toga, si succedettero i Professori dell'esimia Università, che per voce del nobile Matteo Franzoja espressero i loro riverenti omaggi.

Fu poi il turno della Veneranda Arca del Santo.

Per tutti il Santo Padre ebbe parole di grata e profonda soddisfazione.

Il pomeriggio fu dedicato ad un pellegrinaggio presso alcuni Monasteri femminili della Città.

A S. Sofia si trattenne con le Monache che gelosamente custodivano le spoglie della beata Beatrice d'Este. Il Pontefice ne staccò con le proprie mani un dito, che, posto in un prezioso reliquiario, volle conservare come memoria.

Passò a far visita alle Francescane della Beata Elena Enselmini dove era Superiora la sorella del Vescovo benedettino di Adria, Mons. Speroni. La volle onorare del titolo di Abbadessa ponendole l'anello al dito.

Tornando alla sua residenza il Papa passò per la Piazza dei Signori e percorse la strada del Santo.

Ammirò l'incantevole spettacolo di luci e addobbi che segnavano il suo cammino, mentre, come fari nella notte, spiccavano i diversi campanili.

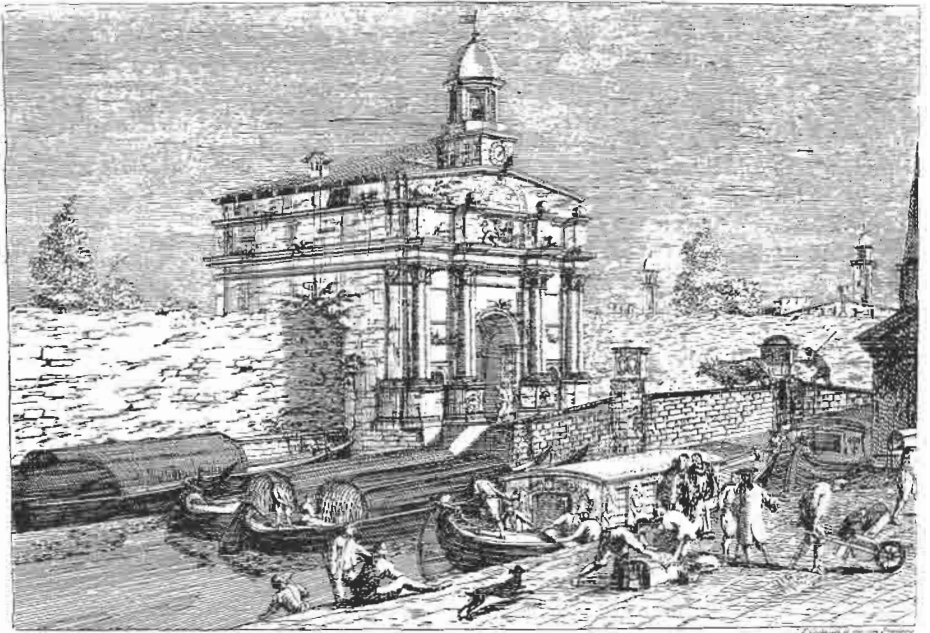
Anche la zona degli Ebrei volle unirsi con varietà di lumi.

Il martedì, giorno tradizionalmente dedicato a Sant'Antonio, il Pontefice si portò al maestoso tempio del celebre Taumaturgo.

La chiesa, parata e illuminata nella forma più solenne, era già affollata di fedeli. In posti riservati erano state collocate le varie personalità, tra cui si distingueva l'Arciduchessa d'Austria col suo seguito.

Salutato dal canto dell'"Ecce Sacerdos Magnus" entrò il Santo Padre che, fatta l'adorazione del Santissimo, vestì i sacri Paramenti.

La porta d'Ognissanti (detta Portello), dove nel Settecento attraccavano le imbarcazioni da e per Venezia.



Assistito dai Cardinali Livizzani, Borgia, Braschi Onesti e da vari Prelati, celebrò il S. Sacrificio all'altare dell'Arca.

Visitò poi il Santuario sostando con particolare devozione a venerare l'insigne reliquia della Lingua del Santo.

In sacrestia ricevette l'omaggio di varie personalità e, all'interno del Convento, gradì uno scelto rinfresco.

Uscito, visitò la Scuola del Santo, e dalla loggia impartì ai numerosi fedeli, raccolti sul sagrato, l'Apostolica Benedizione.

Rientrato in S. Giustina, accolse il saluto dei Parroci della Città, dei quali si fece interprete il Dott. Don Alvise Bottelli.

Espressa la profonda letizia di poter godere della presenza del Vicario di Cristo, rinnovò i sentimenti di particolare ossequio e sottomissione, implorando la Benedizione per i Pastori e per il numeroso gregge a loro affidato. Rispose il Santo Padre con tenere parole di affetto.

Al pomeriggio si recò in corteo alla Chiesa Cattedrale sfarzosamente illuminata con ricchezza di lampadari. Fu accolto al canto dell'antifona "Ecce Sacerdos Magnus", mentre il popolo riempiva ogni angolo.

Il Pontefice sostò in preghiera davanti al Santissimo e adorò la Santa Croce all'Altare maggiore.

Nella sacrestia apprezzò l'omaggio dei numerosi Canonici e consumò assieme uno squisito rinfresco.

Tornando nel vasto tempio, visitò l'altare del Beato Gregorio Barbarigo e ne venerò le sacre spoglie.

Salì quindi alla Biblioteca Capitolare dove ammirò i numerosi e preziosi codici complimentandosi per l'accurata custodia.

Rientrando visitò il Monastero delle Canonichesse Lateranensi dell'Ordine di S. Agostino. Come affettuosa riconoscenza le Religiose offrirono un ar-

tistico reliquiario contenente le reliquie del loro Fondatore.

Fantastica apparve agli occhi del Papa la facciata della chiesa del Monastero di S. Giustina. Un singolare ed artistico intreccio di luci e immagini offriva un'insolita quanto mai affascinante visione del sacro edificio, trasformandolo in un monumentale capolavoro, che riassumeva un'armoniosa varietà di stili d'architettura classica.

A completare lo spettacolo coreografico era sistemata sotto la loggia delle benedizioni la banda musicale che offriva ogni sera brillanti concerti.

Prima di ritirarsi, il Pontefice salutò e benedisse dalla predetta loggia il popolo che non cessava di prorompere in festose e devote acclamazioni.

Nel giorno seguente (28 maggio) il Papa, accogliendo l'invito di Mariana d'Austria, si portò col suo seguito al Collegio delle Nobili Dimesse.

Assistito da vari Prelati, celebrò la S. Messa nella Chiesa dell'Istituto, comunicando la stessa Principessa. Partecipò quindi ad un lauto rinfresco e, sotto uno splendido baldacchino, ricevette nel Coro il devoto omaggio dell'intera Comunità.

Rientrando visitò il Monastero delle Benedettine di Sant'Agata, trattenendosi affettuosamente e ricevendo in dono un'artistica pisside d'argento finemente lavorata in oro.

Nel suo appartamento il Pontefice gradì il riverente saluto del Rettore del Seminario, accompagnato dai suoi vari Lettori ed Insegnanti.

Il pomeriggio fu occupato nella visita ad altri Monasteri benedettini. In quello di S. Pietro gli venne fatto omaggio dell'insigne reliquia di S.

Giulio, Senatore Romano, racchiusa in un cofano artisticamente lavorato.

Nel Monastero di S. Benedetto gli fu donata una grandiosa mappa di scelti fiori di seta intrecciati con fili d'oro, lasciata in seguito all'Abate di S. Giustina, il Reverendo Giovanni Alberto Campolongo.

Un reliquiario d'argento con i resti della Beata Eustochio venne offerto al S. Padre nel Monastero di S. Prodocimo.

Giovedì, 29 maggio, il Pontefice si concesse un po' di riposo.

Verso mezzogiorno l'Arciduchessa d'Austria veniva a porgergli l'augurio di buon viaggio sapendo che l'indomani avrebbe lasciato Padova. Al pomeriggio, il Papa completò la visita ai Monasteri: S. Mattia, S. Stefano, S. Giorgio e le Monache Eremitte. Ovunque si volle manifestare la propria filiale riconoscenza con significativi e preziosi doni.

Prima di ritirarsi, per l'ultima sera, volle gustare l'immensa marea di luci che inondavano la Città e mentre si beava del meraviglioso scenario offerto dalla facciata di S. Giustina, trasformata in un originale arco di trionfo, ascoltò con nostalgia l'ultimo saluto dei fiati della Banda che ogni sera lo attendeva per la buona notte.

Dalla loggia, soffermandosi a lungo, salutò la folla, più numerosa del solito, pensando all'imminente distacco dal "dolce Cristo in terra", rivelatosi un padre pieno di affetto e di tanta umanità, ed amabilmente la benedisse.

Nella stessa serata il Pontefice volle far conoscere alle Autorità Civili la sua intenzione di recarsi alla Sala della Ragione prima di lasciare Padova. Il

MEMORIE

Sottanti alla Visita fatta dalla
Santità di PIO Papa VII
Alle Nobili Vergini
DIMESSE
Ove dimora la R. Arciduch^a
MARIANNA
d' Austria sorella di S. Maestà I.
FRANCESCO II.

Anno 1800.

Frontespizio del fascicoletto contenente la cronaca della visita di Pio VII alle Dimesse. Il testo riprodotto più in basso contiene uno dei componimenti encomiastici che le allieve del Collegio recitarono per l'occasione. E riportato cogli altri al termine delle "Memorie" (Archivio del Collegio Dimesse).

giorno seguente infatti partì di buon mattino dalla tanto ospitale Abbazia e, scortato da numerosi Canonici in abito prelatizio e da varie personalità, preceduto dalla Cavalleria, si portò al gran Salone.

Accolto, ai piedi della grande scalinata, dalla Nobile Deputazione del Gran Consiglio, salì alla grandiosa Sala.

Ricevette l'omaggio della Nobiltà, quindi si affacciò verso la Piazza delle Erbe per benedire il numeroso popolo in festa, rispondendo con cenni di paterno affetto alle prolungate acclamazioni di gioia.

Scendendo rinnovò il suo ringraziamento ai pubblici Amministratori per aver promosso e organizzato una tanto simpatica accoglienza. Risalì in carrozza e, fra il giubilo della gente assiepata lungo le strade e lo scampanio festoso di tutta la Città, giunse al Portello.

Il Papa entrò nel Burchiello parato in gran gala: coperto da festoni di seta celeste con sopra splendidi vasi di fiori, era condotto da marinai in alta livrea. Una moltitudine di gente, commossa e applaudente, gremiva ogni angolo, sopra le mura e lungo le rive, mentre il Pontefice, allontanandosi, continuava a profondere le sue benedizioni. Su altri navigli, addobbati a festa, lo scortavano i Prelati e tutte le persone del seguito.

Mentre il fastoso corteo si dileguava, lentamente i padovani tornavano alle loro case, increduli che giorni di tanto tripudio fossero così rapidamente trascorsi e stessero come svanendo in un sogno. Ma nel loro cuore sentivano ch'era rimasto qualcosa: l'affabile, dolce ed umile figura di un Papa, padre ed amico.

Qualche giorno dopo i Canonici della Cattedrale vollero concretare la propria riconoscenza verso il Santo Padre per le molteplici dimostrazioni di amabilità, portandogli in dono a Venezia

l'insigne reliquia del Fegato del Beato Gregorio Barbarigo. Il Papa esprese il suo vivo compiacimento ed apprezzò molto il singolare omaggio.

A perenne ricordo dello storico soggiorno furono collocate iscrizioni marmoree a S. Giustina, al Santo e in Salone. □

La Nob. sig.^a Faustina Venerze di Padova

Or che affrettarsi, o Roma il tuo Padre
A salir su l' Augusto suo soglio,
Su le cime del tuo Campidoglio
Non vederti trionfo più bel.

Lunga etade deh! serbi alla Chiesa
Ai Fedeli, alle Vergini, al Clero
Quest' Erede del Trono di Piero
Con la Terra placato già il Ciel.

Ah! del secolo giunto all' Occaso
Chiara omai l'alma luce tramonti
E in Oriente più chiara poi monti
La nuov' Alba d' un secol miglior.

Noi frattanto i più fervidi voti
Spingerem degli Eserciti al Dio
Che conservi la vita di Pio
Al ben nostro, a sua gloria, ed onor.

PADOVA, CITTÀ DI SERVIZI: RUOLO E SFIDE

RUGGERO MENATO*

Una città come Padova è stata spesso oggetto di analisi più o meno approfondite che l'hanno identificata come città di servizi. Questa situazione, peraltro legata ad una comune linea di tendenza di tutte le realtà urbane, ha però bisogno di qualche specificazione per quanto riguarda il peso dei servizi nella realtà organizzativa e lavorativa della città, il loro essere al servizio di mercati quasi sempre al di fuori della ristretta cerchia muraria ed, infine, delle sfide che in prospettiva questi servizi pongono alla situazione padovana d'oggi.

I dati di una crescita.

Le prime anticipazioni del Censimento dello scorso autunno, anticipazioni presentate nella conferenza stampa del Sindaco dello scorso 21 gennaio, hanno fatto registrare per Padova nel confronto con i risultati del Censimento di dieci anni prima, tre elementi: il calo della popolazione residente (- 7,6%), l'accentuata diminuzione degli addetti alle attività di produzione (- 20,2%), l'aumento degli addetti nel settore dei servizi (+ 2,4%).

Sebbene quest'ultimo aumento in termini relativi sia abbastanza contenuto, va ricordato che influendo su un valore assoluto già elevato ha fatto sì che il rapporto tra gli addetti nei servizi ed il totale degli addetti in complesso, raggiunge ora in Padova il valore di 8 a 10. Si tratta come si può immaginare, di un valore elevato che dà significato ad una realtà cittadina, "postindustriale" come si dice, anche se il legame con le attività di produzione rimane fortemente ancorato ad un rapporto di complementarità, necessario per il corretto funzionamento di un'economia che "giri a regime" e non con i soprassalti stagionali, come è il caso di molte realtà turistiche anche venete.

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

a cura di
Gilberto Muraro

La comune osservazione percepisce questa larga presenza dei servizi appena nota la sempre maggiore frequenza degli sportelli bancari, la vivace crescita di nuovi centri commerciali, la sempre più pervasiva diffusione nelle insegne dei riferimenti a case di "software", a studi di ricerca, ad attività legata alla comunicazione, pubblicitaria, al "marketing", ad organizzazioni per la revisione contabile e la certificazione dei bilanci, a strutture per l'intermediazione immobiliare, per l'insegnamento di lingue straniere e la formazione professionale, per non parlare del vasto comparto dei servizi alle persone e delle riparazioni ed assistenza dedicate ai beni durevoli di consumo.

La concentrazione territoriale.

Diverse attività di servizio mostrano una particolare predilezione ad insediarsi nel capoluogo. Se si prendono in considerazione i dati rilevabili nel Registro delle Ditte presso la Camera di Commercio, si nota la concentrazione in Padova rispetto la provincia per quelle classi di attività che sono maggiormente legate ad una tradizione professionale ed alla necessità di vasti riferimenti territoriali per l'utenza, come si può vedere nella tabella.

Questo fenomeno di concentrazione delle attività di minori "dimensioni fisiche" si accompagna alla concentrazione di quell'altre attività che si basano su un consistente impianto logistico per poter dare i propri servizi di mercato (commercio, turismo, credito, assicurazione, ecc.) o quelli a carattere sociale (istruzioni, sanità, ecc.).

Un calcolo approssimativo, che viene usato dalle grandi organizzazioni di consulenza, porta a stimare che la potenzialità di mercato in termini di reddito della sola area di Padova (composta dalla città e dai comuni del-

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

* direttore della Fondazione CIR (Centro Informazioni Ricerche e Studi), con sede in Padova.

Attività	% Padova su totale provincia
agenti e intermediari	49,3
attività compl. trasporti terrestri	34,8
ausiliari finanziari	60,0
ausiliari assicurativi	42,6
imprese immobiliari	54,3
agenzie immobiliari	56,1
consulenti legali	66,6
cons. fiscale e revisione contabilità	71,5
servizi tecnici	62,0
pubblicità e relazioni pubbliche	55,5
altri servizi alle imprese	55,9
istruzione privata	67,4
trasmissioni televisive e radiofoniche	54,3
servizi sportivi	47,5

Concentrazione in città delle attività legate ad una tradizione professionale e alle necessità dell'utenza.

la cintura) sia pari a quello dell'intera regione della Basilicata, sia il doppio di quello di tutto il Molise, equivalga a due terzi dell'Umbria e a un quinto di Milano. Si può dire quindi che un esteso fenomeno economico terziario si concentra su un piccolo territorio e che sulla stessa zona gravitano gli interessi di molte e sofisticate attività di servizio che attraggono utenti da diverse aree di riferimento regionali e non.

Queste potenzialità si concretano anche in un consolidamento delle imprese che le esprimono se è vero che nel corso dell'ultimo quinquennio, esaminando sempre le imprese iscritte al Registro delle Ditte, si nota una variazione negli assetti giuridici che vede prioritaria la crescita delle società di capitale rispetto alle altre forme giuridiche (società di persone, imprese individuali).

Sfide e vincoli nella crescita della città dei servizi.

Una città di servizi viene quindi ad essere interessata da molteplici interessi e da domande che variamente si intrecciano. Vi è innanzitutto una domanda che proviene da coloro che vi risiedono e che sollecita, in termini generali, una migliore qualità della vita. Si affianca a questa domanda un'altra, espressa dai soggetti titolari delle attività economiche insediate nella città di servizi, che ritiene indispensabili alcune tutele del ritmo di sviluppo e, soprattutto, una sempre più elevata efficienza nei servizi pubblici, del traffico, delle telecomunicazioni, del sistema amministrativo (del "sistema città" per usare un'espressione ricorrente). Vi è, infine, una domanda composita che proviene dall'esterno della città e che riguarda quanti, singoli od organizzazioni, sono interessati in maniera particolare a "quel sistema città" o perché vi cercano lavoro

o perché vedono un luogo per la realizzazione di investimenti profittevoli. È questo il "segmento di domanda" (per dirla con un termine di marketing) più difficile da soddisfare. Tale difficoltà si concreta nella contemporanea richiesta di: qualità della vita, efficienza e dinamica di sviluppo. Queste dinamiche vengono a costituire una variabile strategica per il futuro stesso della città in quanto ne assicurano lo slancio di crescita, pur entrando in conflitto con assetti consolidati nel corso del tempo e che influenzano il governo stesso della città.

Da qui derivano i vincoli particolarmente presenti nell'attuale situazione padovana e che, se non risolti, potrebbero favorire l'insorgere di alcuni "collassi": delle infrastrutture, dell'amministrazione e, sfortunatamente per le sorti della città, delle idee.

Collasso infrastrutturale già affiorante nella congestione della circolazione, al di là dei tentativi di razionalizzazione posti in essere, che si somma con la crisi del trasporto pubblico e con i ritardi nell'adeguamento delle reti di comunicazione. Si tratta di un collasso che produrrebbe innanzitutto la scomparsa delle necessarie "sinergie" tra servizi pubblici ed attività economiche con l'eclissi di quest'ultime e segnatamente di quelle attività di servizio nelle quali Padova vede coinvolti ormai otto decimi delle proprie possibilità occupazionali. Ma è un collasso che creerebbe anche un isolamento tra le stesse zone della città e della sua area urbana, con conseguente scadimento della qualità della vita e l'insorgere di conflitti nella ripartizione delle funzioni. Quanto alle prospettive di sviluppo, queste verrebbero compromesse dall'inaccessibilità del terziario di servizi padovano nei confronti delle aree di mercato del Veneto e del sistema italiano in generale per mancanza di efficienti

collegamenti, non ultimi quelli legati alla "nuova questione" della tappa veneta dell'Alta Velocità ferroviaria.

A tale collasso rischia di affiancarsene anche uno di tipo amministrativo quando l'emergenza delle situazioni, scarsamente governabili in assenza di una progettazione di lungo periodo, provoca la sovrapposizione degli interventi da parte di enti territoriali ed "agenzie" economiche. Quando, ancora, si tarda ad applicare la semplificazione apportata dalla deregolamentazione dei processi amministrativi in specie nella riduzione degli adempimenti per l'avvio, la modificazione e la ristrutturazione delle attività economiche. Quando, infine, non si pratica nella trasparenza la negoziazione degli interessi dei vari gruppi sociali od economici, che è ormai prassi della maggior parte degli altri Paesi europei con i quali ormai dobbiamo competere anche nel mercato dei servizi.

Tutto questo rischia di favorire un collasso delle idee proprio verso la progettualità della "polis" e ciò, non tanto dal semplice punto di vista tecnico, quanto da quello della "filosofia" del futuro da concepire per una città di servizi, futuro che non può essere più ricercato nella sola consolidata esperienza del passato.

Queste sono dunque le sfide con le quali i soggetti dello sviluppo: associazioni, cittadini ed organizzazioni, debbono fare i conti oggi nella realtà padovana. □



PAROLE PADOVANE

a cura di Manlio Cortelazzo

ARDIVA. Da tutte le informazioni raccolte nella parte settentrionale della provincia, a Campo S. Martino (1921), Isola di Carturo (1937), S. Martino di Lupari (1975), Galliera Veneta (1983) e Fontaniva (1985), ricaviamo il significato di "fieno di secondo taglio". Aggiungiamo anche una testimonianza letteraria: "stava sopra il carro a disporre l'ardiva" (Galletto, che nel glossario spiega: "secondo taglio del fieno di solito in luglio"). - Sta per *ar'siva*, come hanno altri dialetti veneti (il passaggio dalla sibilante, proveniente da una affricata, alla consonante dentale è frequentissimo), e deriva dal latino *recidiva* "che ricompare". Con un ampliamento del suffisso (-*ar-iva*) abbiamo i tipi *ardariva*, *arzariva* (quest'ultimo registrato anche dal Patriarchi con la definizione "erba che rinasce dopo la prima segatura"), altrettanto diffusi nel Veneto, compresa la provincia di Padova (*ar'sariva* a Bovolenta).

ARMÈE "semi di zucca" (sostantivo femminile plurale) è stato raccolto a Galliera (*armelle* per la Bareggi). - Letteralmente "animelle", forma molto diffusa nei dialetti settentrionali per "semi di vari frutti", ma non nel Veneto, stando all'amplessima raccolta del LEI di Max Pfister.

CARIÒCA. In rilievi anche recenti (anni Ottanta) a Camin e Saonara ha il significato di "sorta di sandalo". Spiega l'informatore di Saonara: "O che te ghivi e cariochete da giustare, socoèti de legno, ghe ièra na so'la de legno co dée tirachète, na spècie de sàndoi" (trascritto da F. Rizzi). - Dopo l'esplosione, negli anni Trenta, della moda della nuova danza brasiliana chiamata *carioca* (propriamente, "abitante di Rio de Janeiro"), il nome è servito per lanciare nuovi prodotti: un velocipede, un'automobile, un reggiseno costituito da soli nastri. Probabilmente il "tipo di sandalo" del Padovano deve il suo nome a questa ondata pubblicitaria.

CESURA è il "poderetto" (la *cesurèta*) del piccolo proprietario veneto, difeso dalla siepe, come in Sardegna (*cesura*) e in Puglia (*chisura*, *chesura*): "To fradelo ga na cesureta che la 'sé on paradiso" (Ospedaletto: Peraro). Ne parla anche Pietro Galletto, che vi aggiunge il *cesurante*, così definito: "contadino tipico del padovano che lavorava un modesto appezzamento di terreno detto *cesura* (non superiore ai 3,86 ettari), quasi sempre in affitto". - Dal latino *clausura* "chiusura", poi *clusura* e, per disimilazione, nel linguaggio parlato, *clesura*.

DIÀVO'LO. Nel 1921 è stato raccolto questo nome a Campo San Martino (e a Istriana, TV)

e nel 1927 a Trebaseleghe con il significato di "tirabrace". - Nessuna metafora infernale, ma interpretazione popolare del veneziano *rià(v)olo* (passato anche in italiano, nella terminologia dell'arte del vetro e nel linguaggio tecnico marinaresco), dal latino *rutabulum* (nel parlato anche *retabulum*). L'accostamento a *diavolo* è avvenuto pure nei dialetti provenzali (*dyable* "tirabrace", da *redyable*).

MALCUNÀ. Nella Bassa padovana: "disgraziato, persona con problemi fisici e psichici" (Battaglia): "tusi malcunà che dhuòga a pòce so la strada" (a Carceri: De Poli). - Da *mal* "male" e *cunà* "cullato", cioè, trascurato nella prima infanzia.

PESSÒI a Teolo sono i "ceci", registrati anche dal Patriarchi nella forma *pezzolo* e ritenuti, nel Cinquecento, forma propria del veneziano ("cesere, ovvero *pezzuoli*"). Oltre che nei dialetti veronese, valsuganotto, roveretano e bellunese antico, il cece è così chiamato a Chioggia (*pepsiòlo*), in Istria (*pissiol*, *pizziol*; *possòl* a Rovigno) e a Trieste (*pizziol*). - Derivati da una base *piz*, esistente in trentino col senso di "polpa, mandorla, seme".

PUÏSE (sostantivo maschile). La voce è stata raccolta per gli atlanti linguistici nel 1921 a Campo S. Martino (e a Gambarare), come nome della "faina" e nel 1937 a Isola di Carturo, come nome del "furetto". Vi appartengono anche il trevisano *puizzato*, *pulizzato* "puzzola", e il friulano *puidiese* "cimice". - Carlo Salvioni, seguito da Angelico Prati, ricostruisce per la forma trevisana, un originario *putidiccio*, mentre il Mussafia aveva pensato, per la quattrocentesca *fodra de puiesse* "fodera di puzzola", ad un tipo latino *put(i)ensis*, sempre, comunque, collegato alla medesima base (*putidus* "puzzolente").

SBÈSSO'LA. In una zona compatta, che comprende Cittadella, Fontaniva, Onara e San Giorgio delle Pertiche, *sbèssola* (*bessola*, oltre che *sbessola*, a Galliera) è la "votazza", quella specie di paletta, che serve per raccogliere la farina. - Sta per *sèssola* "gotazza", identificata con *sbèssola* "mento".

TÌNFANA a Solesino è una "lamentela, lagnanza", mentre nel Montagnanese le *tinfnane* sono i "pettegolezzi", le "dicerie" (*portar fóra le tinfnane* "diffondere pettegolezzi per il solo gusto di farlo", Battaglia). Anche nel Basso Veneto ritroviamo *tinfnana* nel senso di "predica, discorso noioso, fatto che si ripete" (Beggio). - Dal latino della Chiesa *antiphona* "canto al-

ternato", così lungo e monotono da dar luogo a metafore del tipo "discorso ripetuto e insistito, noioso, fastidioso" (in italiano), "rimostranza incessante" (ligure), "seccaggine" (lombardo) ed altri registrati da Max Pfister. In alcuni luoghi si nota egualmente l'inserzione della -n- (marchigiano *intinfna*, umbro *antinfena*, *antinfna*).

VANDÙVO'LA. In due luoghi del Padovano - San Martino di Lupari e Galliera - indica la "madia, dove si impasta il pane" e corrisponde alla *vandùia* di altre località del Veneto, soprattutto del Bellunese, Trevisano e Vicentino (però anche a Roncegno *vandùgola*). Qua e là (Cartigliano, Agordo) è sinonimo di *pelaóra*, la "cassa rettangolare, dove viene pelato il maiale". - Dal latino parlato *vannucula* "piccolo vaglio (*vannus*)".

Riferimenti bibliografici:

- L. Bareggi, *Galliera d'altri tempi*, Cittadella, 1985.
G. Battaglia, *Parole de jèri*, Roveredo di Guà, 1989.
G. Beggio, *Il latino della Chiesa nell'ultimo uso popolare nel Basso Veneto*, in "Lares" XXXIII (1967) 175-197.
F. De Poli, *Prediche del Santo e altra jènte*, Este, 1972.
P. Galletto, *La "ruota"*, Roma, 1987.
A. Mussafia, *Beitrag zur Kunde der norditalienischen Mundarten im XV. Jahrhundert*, Wien, 1873.
G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano e padovano*, Padova, 1821.
G. Peraro, *Schincapene e rumatera*, Ospedaletto Euganeo, 1988.
M. Pfister, LEI. *Lessico etimologico italiano*, II, Wiesbaden, 1987.
A. Prati, *Etimologie venete*, Venezia-Roma, 1969.
F. Rizzi, *Contributo allo studio del dialetto padovano*, Padova, 1987-88 (tesi di laurea inedita).
C. Salvioni, *Illustrazioni sistematiche all'Egloga pastorale e sonetto*, ecc., in "Archivio glottologico italiano" XVI (1902-1905) 245-332.

BIBLIOTECA

PIETRO DEL NEGRO
NINO AGOSTINETTI
PADOVA 1814-1866

**Istituzioni
protagonisti e vicende
di una città**

Editoriale Programma, Padova 1991, pp. 116.

Le relazioni di un convegno scientifico sono, per tradizione, pascolo riservato agli "addetti ai lavori", specialisti, docenti o tecnici che siano, pronti ad apprezzare nella giusta maniera il valore anche dei contributi che a prima vista potrebbero sembrare insignificanti, ma che invece sono preziosissimi per continuare a trasferire il grande ed eterno "edificio della cultura", che trova la sua linfa vivificante dai piccoli "mattoni" che vengono di volta in volta aggiunti al "corpus" iniziale per renderlo sempre più forte e più bello.

Se questo è vero, è altrettanto vero che ci sono convegni e convegni: accanto a quelli più "riservati ed austeri" ci sono quelli che, conservando sempre in ogni loro istante il tono della serietà, della scrupolosità e della scientificità, riescono, senza mai scadere nell'ovvio e nel banale, ad interessare anche il "grande pubblico" con il loro contenuto e con il loro modo di esprimersi, accattivanti e stimolanti.

È il caso di un Convegno svoltosi il 7 novembre 1987 presso l'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti, prestigiosa e benemerita istituzione della nostra città, con la collaborazione di un altro Ente, che continua a scrivere pagine di estremo interesse: ci riferiamo all'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano. Il tutto, compresa la pubblicazione degli atti, è stato reso possibile dalla sensibilità e dal contributo della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

Il periodo preso in esame dal convegno si colloca nell'arco di tempo che va dal crollo dell'Impero napoleonico (1814) alla fine del dominio austriaco nel lombardo-Veneto (1866). Un periodo travisato ed "edulcorato" dal punto di vista storico e critico grazie ad una lettura distorta e veramen-

te elogiativa, tesa a considerare l'epoca risorgimentale in chiave di esaltazione retorica.

Si prenda un esempio per tutti: la "fatidica" data dell'8 febbraio 1848, celebrata ed innalzata spesso in un passato anche recente al rango di una vera e propria rivoluzione, mentre va giustamente ridimensionata a livello di una "zuffa tra scolari padovani e austriaci". È quindi giusto che il periodo in questione venga rivisitato e ripresentato sia agli "esperti" che al "grande pubblico" per un'ottica più giusta e più seria.

PADOVA 1814-1866

*Istituzioni, protagonisti e vicende
di una città*



Del resto la vecchia repubblica di Venezia, di cui anche Padova faceva parte era caduta in maniera ignobile e indecorosa nel 1797, senza un palpito di orgoglio e di dignità. Da allora solo poche voci, nel Veneto in generale e a Padova in modo più specifico, avevano tenuto vive le coscienze contribuendo, se non altro, a mantenere vivo il senso di "italianità" tra le popolazioni, pronte a modellare la loro vita sull'essenza della norma e della legislazione emanata dall'Austria.

Così "l'imperial regio governo" di Francesco Giuseppe si caratterizza per un governo di stampo conservativo e senza aperture, se non sporadiche, di carattere politico-economico-culturale.

Ne deriva una società abbastanza statica e rigida, ma non per questo priva di interesse e, perché no, di stimoli.

Non si deve infatti dimenticare che la storia non è fatta quasi mai di grandi imprese da parte di eroi che imprimono agli avvenimenti una brusca accelerazione e cambiamenti repentini, ma piuttosto di fatti quotidiani che fanno evolvere lentamente ma costantemente la situazione in vista di futuri cambiamenti. Nel caso della Padova ottocentesca non

si devono dimenticare le amare considerazioni dell'Ortis di Foscolo, congeniali comunque al resto d'Italia.

Ecco allora che gli intelligenti contributi di Giulio Monteleone (Istituzioni di vita economica), di Giuseppe Toffanin (Andrea Cittadella Vigodarzere), di Maria Cecilia Ghetti (l'Università), di Attilio Maggiolo (L'attività dell'Accademia di Padova nel periodo napoleonico e della Restaurazione), di Giampietro Berti (L'ideologia liberal-moderata del "Giornale Euganeo" - 1844/1847) offrono la possibilità di cogliere quegli aspetti e quelle caratteristiche della vita quotidiana di Padova nel periodo suddetto, il cui "spazio intellettuale" è quello di una metropoli, mentre lo spazio economico e politico è quello più limitato di una città di provincia, ma più importante, perché Padova, assume anche in parte funzioni di polo regionale" (p. 12).

Tutte le relazioni sono corredate da una bella documentazione iconografica; manca, purtroppo il testo del contributo del Prof. Angelo Gambarin (Il Seminario vescovile e la Facoltà Teologica) tuttora irripetibile per l'immaturo scomparsa dell'insigne studioso e docente della nostra Università.

GIUSEPPE IORI

FRANCESCO SELMIN
STORIA DI ESTE

Padova, Il Poligrafo, 1991, pp. 253.

Questa *Storia di Este* di Francesco Selmin dovrebbe essere letta anche a Este. Ma è soprattutto bene al di fuori della cittadina euganea che merita di essere conosciuta, meditata e apprezzata, perché rappresenta un lavoro davvero esemplare. Che nasce, è necessario ricordarlo, inserito in una importante e originale collana "Le città nelle Venezia dall'Unità ad oggi", concepita e diretta da Mario Isnenghi e Emilio Franzina, e di cui va detto tutto il bene possibile.

Le singole monografie cittadine, dunque, sono, nella loro totale e autonoma pienezza, anche delle tessere organiche a un ampio disegno, di largo respiro e di notevoli ben riposte ambizioni. Assistiamo così al più sistematico approfondito censimento applicato a degli aggregati sociali di piccola o piccolo-media consistenza. Questi vengono ricostruiti e restituiti in una loro specifica identità che si enuclea nell'ar-

co di poco più di un secolo, e in modo tale da collocarsi come elementi costitutivi e probanti di una più solida costruzione tutt'affatto diversa e lontana dal più consueto richiamo municipalistico: tutto un dialogo serrato e fecondissimo, insomma, tra micro e macro.

È così tratteggiata in sintesi quella che di sicuro rappresenta la condizione ideale, quasi si direbbe tagliata su misura, perché uno storico come Selmin possa esprimere il meglio di sé: a differenza dei tanti cultori di memorie micro-patrie, tutti più o meno un tantino sopra le righe e animati da fervori apologetici, il nostro autore (spoglio di ogni enfasi) assegna all'attenzione minuta rivolta ai "piccoli fatti" valore di pulizia informativa e concettuale, mentre il dato locale assume, senza perdere verità e pregnanza, funzione esplicativa (o, simmetricamente, esemplificativa) di realtà generali.

Ecco, per esempio, un passo-cerniera (tratto dal Capitolo III: *Politica e società negli anni Ottanta*) che segnala la metodica attenzione posta dall'autore alle più decisive connessioni d'ordine globale: "Dovettero passare due anni prima che la scena politica subisse uno scossone, che però fu il riflesso del cambiamento avvenuto in campo nazionale con l'avvento della sinistra al potere più che il frutto di una maturazione della situazione locale" (p. 49).

Di converso, a dimostrazione che un processo comprensivo non sempre risulta più agevole quando viene dedotto dal quadro di riferimento generale, si osservi quanto Selmin viene allineando a proposito della genesi del fascismo locale (scisso e baruffante) e del complesso rapporto che il radicatissimo e bene articolato mondo cattolico atestino (la "sempre guelfa Este"), intrecciò con il regime fascista, divenendone al tempo stesso, con i suoi più diversi rappresentanti, il più insidioso antagonista e, specie negli "anni del consenso", il più valido garante. Qui la concretezza e la vivacità del piccolo dato si fanno davvero esemplare monitoraggio di una situazione nazionale, fatta salva ogni differenza specifica, tanto da costituire il più efficace e diretto strumento di conoscenza di profonde e composite realtà attive in tutto il Paese.

Quello che maggiormente colpisce nel lavoro di Selmin è il robusto spessore di un'inda-

gine attenta e aperta a una universalità di aspetti: frutto di un solido e rigoroso mestiere che ha benissimo assimilato le più varie, raffinate e attrezzate metodologie poste tutte al servizio di una corretta restituzione di un denso e ricco passato. Questo, anzi, così vitalmente rivisitato, dimostra una "tenuta" e una energia operativa tali da ipotizzare il futuro di cui si rivela in qualche modo chiave e condizione. Si veda come la carriera del primo atestino che sia approdato ai lidi ministeriali romani, quella cioè dell'on. Carlo Fracanzani, sia in larga misura di tipo filo-genetico, dipenda insomma per tanti versi da un assetto costitutivo socio-culturale, di impianto familiare, che si autoperpetua.

Alle spalle di un personaggio, di per sé notevole, viene in sostanza fatto emergere e ripercorso tutto un terreno fortemente nutritivo che spiega, quasi con carattere di necessità, un determinato esito (o comunque ne riduce di molto il fattore-ocasionalità).

Con la parabola ascendente del suddetto uomo politico euganeo e, più in generale, con l'affacciarsi sulla difficile e anche rovente scena degli anni Settanta di questo secolo, l'autore giunge pure al termine della sua fatica. E proprio qui, affrontando questo ultimo periodo, egli offre la piena misura della lucida e anche equanime compostezza di storico: non si tratta di una presunta, e neppure voluta "neutralità" di giudizio, bensì di una pregevole capacità di subordinare qualsiasi dato soggettivo al rigore dell'analisi che viene sempre garantita dal necessario distacco pur nella discreta partecipe declinazione di un orientamento.

Va detto infine, non ultimo dei meriti, che il volume ha un ottimo taglio narrativo e una limpida sobrietà espositiva che lo raccomandano anche al lettore meno portato al gusto e alla riflessione di mero ambito storico. L'opera infatti (e non so quanto l'osservazione potrà piacere all'autore) possiede anche i requisiti — scansione corale, individui di forte protagonismo, presenza di saghe familiari, ecc. — del buon romanzo storico-sociale di impianto ciclico. Specie con gli odierni chiari di luna in cui sempre più spesso la chiarezza del saggista regala quel piacere di leggere che altrove la prosa "creativa" stenta a darci.

E così, ricollegandoci all'ap-

parente paradosso iniziale, va ribadito un concetto: questa *Storia di Este* è tanto legata alla cittadina euganea quanto, per citare, *I Buddenbrook* lo sono a Lubecca. Fatte le debite proporzioni, in entrambi i casi le esperienze rappresentate non sono affatto riassorbibili nelle realtà sociotopografiche che ne formano l'oggetto costitutivo, ma giustamente reclamano un ampio pubblico di lettori che in Este (e in Lubecca) riconoscono qualcosa di sé; o anche di un "altro da sé" che merita l'attenta partecipazione di tutti coloro i quali continuano a riconoscersi nell'antica massima: niente di quanto riguarda l'essere umano può risultarci alieno.

PAOLO BALDAN

MANLIO CORTELLAZZO

LA TERRA E LE ATTIVITÀ AGRICOLE

Padova - Cinisello Balsamo (Milano), Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo - Amilcare Pizzi, 1991

CARLA MARCATO

STAGIONI, LAVORI E PAROLE DEL CONTADINO

Padova - Cinisello Balsamo (Milano), Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo - Amilcare Pizzi, 1991

L'ambiente rurale, da sempre sinonimo di staticità, è, in questo secolo, ed in particolare dal secondo dopoguerra, cambiato rapidamente e la dinamica evolutiva continua intensamente. Sono mutate le cose e con esse le abitudini, la mentalità e, in parte, forse, anche i valori della gente che vive in campagna. Motore fondamentale di un siffatto sconvolgimento è il progresso tecnico che dalle aree urbane si è, dapprima lentamente e, poi, con ritmi sempre più accentuati, diffuso nel contado.

Come interpretare questa evoluzione? E soprattutto che valutazione darne? Attualmente, a questi interrogativi riesce alquanto difficile, se non impossibile, rispondere in modo esauriente, data l'inevitabile soggettività di chi è ancora immerso nei medesimi mutamenti oggetto di considerazione. Forse la prossima generazione sarà in grado di comprendere più profondamente il significato di un processo evolutivo comune a molte società rurali, ma spesso con connotazioni scientifiche nelle diverse realtà territoriali. A quelle di adesso compete specialmente la documentazione di ciò



che alla trasformazione preesisteva e delle modificazioni verificatesi sotto ogni profilo, in primis quello culturale. Altrimenti vi è il rischio che quanto è scomparso nelle persone, nelle cose e nei fatti scompaia anche nella memoria e ne derivi, di conseguenza, una società che non conosce le proprie radici.

L'importanza di questo compito è stata avvertita pure dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo che a tal fine si è fatta promotrice dell'edizione di due interessanti volumi pubblicati nella collana "Cultura popolare del Veneto".

Nel primo lavoro, "La terra e le attività agricole", sono affrontati aspetti e condizioni che hanno contraddistinto la civiltà rurale veneta e di cui, talora, sia pur con inevitabili modificazioni, permane traccia anche attualmente. Si tratta perciò di un quadro composito,



cui hanno contribuito più conoscitori della materia, affrontando ciascuno uno specifico argomento: A. Alpago-Novello, U. Bernardi, E. Borsatto, D. Coltro, C. Corrain, E. Guardalben, C. Marcato, G. Marcato e F. Selmin. Ne risulta non già una trattazione completa ed esauriente del mondo rurale veneto in un passato più o meno remoto, lavoro di esito alquanto problematico e neppure nelle intenzioni degli autori, bensì un'analisi approfondita e ben documentata di alcuni aspetti e tematiche fondamentali o comunque importanti per chi di quel mondo è

stato partecipe: - l'architettura rurale, dagli edifici semplici e nel contempo funzionali, esaminata anche nelle sue tipologie di agglomerazione, tuttora riscontrabili nei nuclei originari di molti paesi e contrade del Veneto; - le tappe salienti del cammino di emancipazione della gente dei campi; - il rapporto difficile fra città e campagna, delineato negli elementi di contrasto fra due mondi un tempo più separati, ma anche in quelli di reciproca complementarità; - gli attrezzi per il lavoro dei campi, nei quali si evidenzia una creatività che sovente suppliva alle carenze della modesta tecnologia e alla povertà dei materiali; - alcune attività produttive (viticoltura, l'allevamento del maiale e del baco da seta), il cui significato andava ben oltre il valore economico; - la cucina contadina, ambito nel quale la donna era in grado di esprimere la propria creatività valorizzando quanto si riusciva a trarre dal lavoro dei campi e dalla natura circostante; - la trasmissione orale della cultura, dai proverbi alle filastrocche, che ha svolto un importantissimo ruolo formativo in presenza di un elevato tasso di analfabetismo; - gli esseri fantastici e misteriosi che albergavano nella mente di molta parte della popolazione rurale, rimossi da un'epoca disincantata come l'attuale, che tuttavia non è forse ancora riuscita a sostituirli appieno in termini di risposta a inquietudini sempre presenti nell'animo umano.

In alcuni saggi, l'argomento è svolto sottolineando maggiormente le differenziazioni territoriali, in altri, ed in particolare in quelli di Bernardi e di Coltro, si è prestata attenzione specialmente all'evoluzione storica della tematica considerata.

Pur senza rinunciare al rigore metodologico delle analisi, il testo si presenta nel complesso scorrevole e il linguaggio è sì appropriato ma anche facilmente comprensibile: di qui una apprezzabile comunicatività - caratteristica non molto frequente nei lavori di ricerca - che si auspica possa favorire la lettura presso un pubblico più ampio di quello costituito dai soli cultori della materia. A ciò dovrebbe pure concorrere la valida documentazione fotografica di reperti del passato, di realtà attuali, di interpretazioni artistiche e di ricostruzioni di eventi, che accompagnano il lettore nei temi via via trattati, costituita principalmente da un reportage di M.

Tosello realizzato appositamente per illustrare il volume.

Queste caratteristiche si trovano pure nel secondo volume, "Stagioni, lavori e parole del contadino" in cui C. Marcato sviluppa in modo più dettagliato e completo l'argomento degli strumenti impegnati nell'agricoltura del passato, tematica già affrontata in un capitolo dell'opera precedente.

Il quadro che emerge è quello di un lavoro duro, frequentemente effettuato con l'apporto degli animali e svolto con mezzi che, pur nella semplicità dei materiali, richiedono sovente abilità e competenza nella loro costruzione ed utilizzazione.

La trattazione dei diversi strumenti ed attrezzi avviene nel contesto stagionale della loro utilizzazione, dai lavori preparatori del terreno alle operazioni di raccolta (dal fieno, alla barbabietola, al granturco, all'uva). Più che a cimentarsi in una puntigliosa descrizione tecnica, l'autrice rivolge l'attenzione alla terminologia in uso nelle diverse località per indicare attrezzi e lavorazioni campestri. Inoltre, proverbi, detti e citazioni di autori aiutano il lettore a comprendere come il contadino percepisse l'alternarsi delle stagioni e partecipasse ai cicli produttivi delle colture da cui dipendeva in massima parte la sua esistenza. LUIGI GALLETO

FIRENZO VISCIDI

DIZIONARIETTO APERTO
Biblioteca Cominiana, Padova, 1991, pp. 204.

Giovane: "Quello che può dirti un giovane, uomo o donna che sia, nella sua innocente schiettezza, non te lo può dire un adulto, soprattutto se sa usare della sua malizia". Può sembrare un pensiero buttato giù quasi per dire qualcosa, per riempire qualche riga, così, senza sembrare troppo impegnati, e invece è un pensiero "denso" di grosso spessore, una di quelle idee che ti ritornano in mente prima o dopo. Eppure Fiorenzo Viscidi, l'autore della frase in questione, afferma esplicitamente che "lo spirito rimane quello di esporre il proprio pensiero e la propria sensibilità in modo conciso: ciò, si spera, dovrebbe far pensare, sentire e, talvolta, divertire, mediante sintesi e brevità".

Già, "pensare, sentire, divertire": ci sembra di risentire il messaggio manzoniano cir-

ca la poesia, che doveva avere "per oggetto il vero, per fine l'educazione, per mezzo il dilettevole": cambiano i fattori, ma il prodotto resta invariato. Del resto proprio il pensiero sopra citato di Viscidi ci richiama alla memoria una delle tante digressioni di "don Lisander", che troviamo all'inizio del cap. X de "I Promessi Sposi": "Vi son de' momenti in cui l'animo, particolarmente de' giovani, è disposto in maniera che ogni poco d'istanza basta a ottenerne ogni cosa che abbia un'apparenza di bene e di sacrificio: come un fiore appena sbocciato, s'abbandona mollemente sul suo fragile stelo, pronto a concedere le sue fragranze alla prim'aria che gli aliti punto d'intorno. Questi momenti, che si dovrebbero dagli altri ammirare con timido rispetto, son quelli appunto che l'astuzia interessata spia attentamente e coglie di volo, per legare una volontà che non si guarda".

Ecco, questo è lo spirito di questo agile volumetto di Fiorenzo Viscidi, docente di filosofia e di estetica nella nostra Università: quello di presentare un suo "dizionario" di termini dall'a alla z, su ognuno dei quali egli "propone" alcune semplici riflessioni, immediate, brevi, concise, che sembrano a prima vista essere compiute in se stesse, mentre, inesorabilmente, ti richiamano alla memoria la tua cultura, le tue esperienze, la tua vita.

È un'opera che non si può leggere tutta d'un fiato, ma da centellinare, un po' sull'esempio delle odi oraziane, da gustare giorno dopo giorno: un libro da prendere in mano quando sei stanco e vuoi, giustamente, un po' di respiro, ma senza ricorrere a quel dannato aggeggio della televisione, oppure "portare il cervello all'ammasso"... ecco, leggiamo sotto la voce "Saggezza": "Più volte s'è tentati dallo sconforto nel considerare che è inutile dire cose sagge ed intelligenti in un mondo basato sulla casualità ed anche sulla stupidità". Appunto...

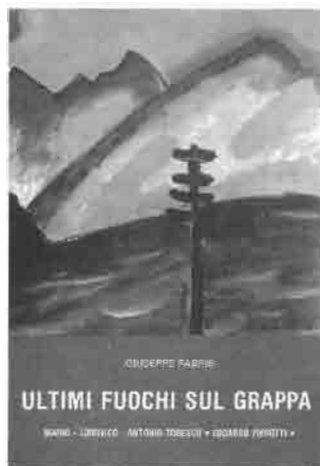
GIUSEPPE IORI

GIUSEPPE FABRIS

ULTIMI FUOCHI SUL GRAPPA. MARIO, LODOVICO, ANTONIO TODESCO, EDOARDO PIEROTTI
Federazione Italiana Volontari della Libertà di Padova, 1991, pp. 458.

Il massiccio del Grappa è la montagna di Padova, nono-

stante che altre tre province ne delimitino i confini. Questo territorio, di regola disabitato e maestosamente solitario, si ravviva e diventa protagonista della storia nazionale negli stessi grandi momenti della città di Padova: nella Grande Guerra, quando questa dopo Caporetto diventa la "capitale al fronte", e 25 anni dopo, quando quei monti si popolano di bande partigiane, nello stesso tempo in cui Padova è un centro direzionale della Resistenza ed operativo dei gruppi di pianura, in continuo e inscindibile rapporto con i "ribelli" dei Colli Alti, di Campo Croce, Monfenera, Archeon: gli stessi luoghi che furono teatro della prima guerra mondiale.



Questo di Fabris, già autore di scrupolose ricerche, è un romanzo di discreto volume, che lungo una linea narrativa che coinvolge la famiglia Todesco e il comandante della "Val Piave" Edoardo Pierotti, diventa in sostanza un saggio documentativo degli eventi politici e militari che dall'8 settembre 1943 si svolgono sul Grappa ed in aree contermini, sullo sfondo di vicende nazionali e di alcune città venete, in particolare di Padova e del suo ambiente universitario, centrato nell'Istituto di Farmacologia.

Un romanzo dunque storico, di una storia contemporanea che l'autore ha vissuto di persona, ma che viene descritta senza enfasi e millanteria, come è dato talvolta di riconoscere nei lavori dei reduci, soprattutto perché rinuncia alle controversie sui meriti delle diverse formazioni, in base all'estrazione o all'ideologia dei loro comportamenti.

Il libro è anche, come scrive Marcello Olivi nella prefazione, "un nuovo esemplare di narrativa sulla Resistenza, o

meglio, su una straordinaria vicenda patria".

Dal punto di vista informativo-didattico questo saggio è perfettamente idoneo ad una comprensione della guerra partigiana nei suoi molteplici aspetti di guerra patriottica, di classe e di guerra civile, nonché dei meccanismi di sopravvivenza e di reale operatività relativa a un territorio montano in cui peraltro, per motivi geoantropici, non era possibile una concentrazione di forti contingenti di uomini armati, mentre sotto il profilo strategico era facilmente attuabile da parte di potenti forze hitleriane la tecnica del rastrellamento sistematico, che infatti concluse tragicamente la guerra sul Grappa con l'accerchiamento della montagna.

L'indice dei nomi, oltre 300, può già di per sé dare l'idea di quanti e quali siano i personaggi richiamati nel volume, dai grandi artefici della storia alle figure di minore rilievo, ma ugualmente consegnate ad un riconoscente ricordo, con una larga partecipazione di donne, di studenti, di lavoratori, di "ribelli" uniti in un fortunato compromesso storico unitario, che però già lasciava trasparire le prossime ben più esplicite divisioni nella lotta politica democratica dopo la liberazione.

Una materia storica, dunque, delicata, proprio di questi tempi, che Fabris tratta con onestà intellettuale, con obiettiva valutazione di ogni concorso nella comune lotta per la libertà: dai parroci di campagna agli operai della Zedapa e ai giovani intellettuali come Otello Pighin, caduti nelle sottostanti città "piene d'insidie".

Questo libro può dunque essere una guida tanto del Grappa che di Padova della Resistenza: una guida molto opportunamente oggi offerta per coloro che vogliono conoscere il mondo nel quale vivono, con le sue memorie non sempre facili a decifrare.

GIULIANO LENCI

GIANNA SUITNER
**ITALIA ROMANICA,
LE VENEZIE.**

Milano, Joca Book, 1991, pp. 436.

L'editrice Joca Book nella pregevole serie sull'architettura religiosa romanica dal titolo "Italia Romanica", ha dedicato un volume all'architettura

tura della nostra regione. Ne è autrice Gianna Suitner. La ricordiamo perché, oltre a essere stata per diversi anni assistente nella nostra Università, la Suitner ha dedicato anche pagine molto interessanti ad alcuni monumenti padovani e precisamente alla chiesa di Santa Sofia, al Santo, al Battistero del Duomo, ed alla chiesa di San Michele Arcangelo di Pozzoveggiani. Vengono nominate anche le chiese di Santo Stefano a Carrara San Giorgio, di San Martino ad Este, di Santa Giustina a Montebelluna e di San Nicolò a Piove di Sacco.

Come avviene in tutti i volumi della collana, vengono presentate le piante di tutte queste costruzioni, ma ci sembra che un particolare rilievo vada dato al testo per l'accurata valutazione bibliografica e per la messa a fuoco dei vari giudizi, in argomenti molto difficili sui quali la problematica è ancora aperta. In ogni caso ci sembra che il contributo della Suitner resti essenziale non solo per l'aggiornamento che vi è compiuto, ma anche per la sua chiarezza espositiva e soprattutto per l'equilibrato e veramente esemplare.

CAMILLO SEMENZATO

MARGHERITA PIETROGRANDE "EMOZIONI"

Alla fine del 1991 Margherita Marin Pietrogrande ha pubblicato un volumetto di poesie dal titolo "Emozioni", con prefazione di Paolo Tieto.

Nota nell'ambiente padovano come insegnante, pittrice e scrittrice, Margherita Marin Pietrogrande riprende una tematica che le è cara, quella di un'intimista vita domestica, soffusa di immagini sognanti e di una sottile malinconia. Si tratta di versi molto semplici, quasi appunti di un vivere quotidiano che in lei è sempre sensibile ed appassionato. Non è facile scegliere i passi più espressivi di un repertorio che è spesso delicato ed evasivo, ma ci sembra che debbano essere citati per la loro leggerezza e per l'alone fantastico che gli circonda, questi brevi versi che s'intitolano "Amore": Luce bianca, lunare / profumo intenso / di glicine in fiore / lasciami dormire avvolta nel tuo Amore / lungo tutta la notte.

E questi, dal titolo "Ciao Amore": I tuoi passi / si allontanano / nella nebbia ... / ma

ti sento vivo / nel mio cuore / ti ritrovo / nella trasparenza della luce / nell'alito dell'aria / tra le prime luci dell'alba / nella fiamma ardente / fra i ceppi del vecchio camino.

c.s.

TITO BIGNOZZI TITO-CALCIO L'IMMAGINE DEL CALCIO PADOVA IN VIGNETTE SATIRICHE (1959-1980)

Padova, Tipografia La Garangola, 1992.

È la storia a vignette colorate delle vicende del Calcio Padova nel corso di 21 anni come dice il sottotitolo: "L'immagine del Calcio Padova e delle relative avversarie in vignette satiriche ed inedite riprodotte a colori. Anni 1959-1980". Vicende con alti e bassi che vanno dalle gloriose stagioni in serie A con Nereo Rocco al tran-tran in serie B e alla discesa in Serie C. Un'epoca ormai lontana che rivive in questo dilettevole volume di Tito Bignozzi, stampato magistralmente da "La Garangola" e presentato dal club sportivo-culturale "Vecia Padova". Un centinaio di vignette, delle quali è protagonista la gallina (simbolo della squadra biancoscudata ma anche omaggio al famoso pennuto padovano) che il bravissimo Bignozzi settimanalmente ad ogni incontro, all'Appiani o in trasferta, presentava al pubblico dei tifosi: la gallina, orgogliosa e pronta a beccare, alle prese



con il toro di Torino, con la zebra juventina o friulana, col gallo di Bari, col marinaio genovese, con l'orso grigio di Alessandria o col leone veneziano, per citare alcuni simboli di altre famose compagini italiane, con l'accompagnamento di argute poesie in dialetto padovano dello stesso autore. Un settore perfettamente

congeniale per lo sportivissimo Bignozzi (validissimo nuotatore della Rari Nantes negli anni giovanili), come lo è stato (anzi lo è ancora!) il settore dei papiri di laurea di cui Tito può ormai considerarsi l'ultimo rappresentante di una stirpe di "papisti" gloriosi. "Tito-Calcio" reca una brillante presentazione di Lodovico Molinari e testimonianze affettuose di Marino Puggina e Antonio Toninello presidenti rispettivamente del Calcio Padova e del club "Vecia Padova".

L.M.

DANIELA BOBISUT SIGOVINI LIDIA GUMIERO SALOMONI ESPLORANDO IL SANTO. ITINERARI DENTRO E ATTORNO ALLA BASILICA DI SANT'ANTONIO

Edizioni Messaggero, Padova 1991, pp. 128 + 7 schede per esercizi.

Siamo a pag. 21 e si legge: "Grande è la varietà di elementi strutturali e di decorazione appartenenti a stili diversi e uniti in modo del tutto insolito rispetto ad altri edifici del tempo. Sembra un 'puzzle' di pezzi romanici, gotici, bizantini orientali che ben si assemblano in una unità originale". Subito sotto uno schema chiaro e logico: "Motivi orientali", "Motivi romanici", "Motivi gotici", e ancora nella stessa pagina una precisa foto dell'interno della Basilica del Santo in bianco e nero con rilievi policromi verdi, gialli e rossi per illustrare le caratteristiche dei tre stili di cui sopra, in modo da permettere un'esatta decodificazione.

È questo solo un esempio del modo con cui Daniela Bobisut e Lidia Gumiero sono riuscite a descrivere le caratteristiche note e meno note della "Basilica del Santo senza nome", come per antonomasia è chiamata la splendida Chiesa dedicata dai padovani alla figura di S. Antonio.

Ma tutto il volume, nella sua agilità e completezza, si caratterizza per la chiarezza espositiva, per l'equilibrio narrativo, per la pazienza con cui le due autrici riescono ad armonizzare il testo descritto con le illustrazioni (foto e disegni): ne deriva un'operazione felicissima e proficua. Un prodotto che costituisce la felicità sia del turista 'straniero' e dello studente 'padovano' desiderosi di conoscere effettivamente senza sforzi eccessivi o ricerche di



biblioteca, le caratteristiche del complesso della basilica.

In effetti si può raccogliere la sfida (con l'avvertenza che le autrici, grazie alla loro indubbia preparazione e alla consolidata conoscenza didattica, ne risulteranno puntualmente vincenti) di prendere in mano il testo e di seguirlo passo passo per sentirsi progressivamente riempire di un fascino irresistibile e penetrante, suadente e persuasivo, che ti permette di comprendere la ricchezza del messaggio di S. Antonio, colto nella sua immediatezza e freschezza.

Rileggendo il "Santo" secondo questa prospettiva, il lettore si sente coinvolto in prima persona e portato istintivamente ad approfondire la sua conoscenza partendo dall'ambiente generale per approdare ai singoli particolari: ecco allora che ti passano davanti senza incertezze i vari punti "focali" del complesso. Il monumento di Gattamelata, La Scoletta del Santo, L'Altare Maggiore, La Cappella del beato Luca, La Cappella di San Giacomo, La Cappella delle Reliquie, tra i Sepolcri degli uomini illustri. E quando il giro è finito, ti vien voglia di riprendere dalla prima tappa (la Presentazione e la Premessa delle due autrici), ma soprattutto il 1° Capitolo: Sant'Antonio, la Basilica e Padova, che vuole facilitare il lettore ad entrare nel "giusto spirito" della tradizionale "visita al Santo" immergendolo nella corretta dimensione storica antoniana.

Ci sia permesso di evidenziare la chiarezza logica con cui il lavoro procede. Tra tutti gli esempi, presentiamo le pagg. 60 e 61: a sinistra una fotografia suggestiva del celebre Crocifisso di Donatello; sulla destra la dimostrazione grafica di come il Cristo sia perfettamente inscrivibile in un quadrato; in fondo alla pagina una figura dalle "misure proporzionali del

corpo umano" tratte da Vitruvio; al centro un testo che si impone per la chiarezza e che fa da collante a tutto l'insieme. Citiamo qualche espressione: "Il Crocifisso, che sovrasta la Madonna col Bambino, è la prima opera che Donatello realizzò a Padova appena giunto da Firenze, tra il 1444 e il 1449..."

Con grande attenzione alla realtà, fatto nuovo e rivoluzionario per quei tempi, Donatello ha realizzato i muscoli, soprattutto del petto, attorno alle costole e al ventre, accentuandoli col gioco di ombre e di luci, ottenuto con l'uso sapiente del bronzo.

Forse questo modo realistico di rappresentare il corpo umano nudo fu influenzato dalla vicinanza con l'Università di Padova, famosa per i suoi studi di medicina e di anatomia".

Cosa si vuole di più? Leggendo questa pagina, come del resto tutto il libro, abbiamo ripensato alle "visite d'istruzione" della nostra adolescenza nei confronti di qualche spiegazione di carattere...soporifero, e abbiamo rimpianto di non aver avuto a disposizione uno strumento così bello, pieno di fascino e di concretezza.

Crediamo che la "coppia" Bobisut-Gumiero abbia offerto un'opera utilissima anche per i cosiddetti "padovani d.o.c." dal palato e dai gusti tradizionalmente difficili, anche perché siamo convinti che il testo in oggetto sia un'occasione rara e insostituibile per conoscere effettivamente la Basilica del Santo nel suo complesso: una realtà che viene presentata con sicurezza e con il prezioso ausilio di 7 schede di esercizi, compilando esattamente le quali non si vince nulla in denaro, ma ci si sente decisamente più "saggi" e, di conseguenza, più "felici".

GIUSEPPE IORI

MARY TESSAROLO
NON PIÙ (POESIE)

Ed. Il Ponte, Bassano del Grappa 1992, pp. 100.

La raccolta comprende quattro presentazioni, le prime due curate rispettivamente dall'on. Antonio Testa e dal sindaco di Cittadella Paolo Giopp. La traduzione a fronte in spagnolo delle quaranta poesie è stata voluta dall'autrice che ama questa lingua per la sua musicalità.

Partendo da un esame tecnico si rileva l'uso frequente dell'anastrofe, cioè il rovesciare l'ordine normale di due parole, che indica l'influenza del

lo spirito classico ove si inserisce una modernità di accenti a volte contraddittoria. Infatti, sotto l'urgenza dei contenuti, emerge talora un'enfasi che rompe l'equilibrio formale.

Le composizioni più riuscite si riscontrano quando la Tessarolo, senza calcare la mano, delinea sentimenti delicati, tipicamente femminili: "Mi incontrerete / nel cuore dell'amato, / entro la corolla di un fiore" (*Quando...*), versi calati in un clima vagamente romantico; oppure nell'essenzialità del linguaggio, che diviene in tal caso spoglio ed efficace: "Ballerina / fra note immaginate / in un canto solitario" (*Ambiguità*).

Tuttavia lo stile rifugge da eccessive morbidezze: tratti spigolosi e contrasti violenti esprimono una condizione esistenziale; e qui si deve dare atto di come la poesia civile o di protesta sia una strada difficile da percorrere senza cadere nella retorica o nell'aridità dei termini, difficoltà non sempre superate ma certo affrontate con determinazione.

Questa tematica dà luogo ad alcune intemperanze, mitigate però dall'afflato religioso che trapassa con cruda luce - si direbbe priva di ogni trascendenza - il grigiore quotidiano e le sue miserie.

Se una lirica come *Forse...* cerca di ricostruire un perduto mondo di fiaba e *Quarantatré anni* il senso spirituale della vita, rimane costante il fondo duro e materico della realtà. Così *Re Mida* rappresenta un testo-chiave per l'impressionante realismo che fa tornare in mente (e conviene ricordare che la Tessarolo è anche pittrice) l'arte stravolta e terribile di un Francis Bacon: "Hanno trascinato / il bue al macello. / Il pavimento a sgrondo / uccide il delta vermiglio / nella fogna / degli squallori".

Dal contrapporsi di pensieri e immagini esce pure un ritratto psicologico della poetessa cittadellense che lei stessa riassume all'inizio della poesia *Sogno*: "Gitana mi sento, / polvere nella tempesta / che il vento sospinge".

LUCIANO NANNI

ANTONIO COSTA
Cinema e Pittura

Torino, Loescher, 1991.

Di che materia è composto il falcone maltese, la statuetta per il cui possesso si combattono con la violenza, l'astuzia e l'intelligenza i protagonisti del film omonimo, diretto nel

1941 da John Huston? "Della materia di cui sono fatti i sogni", suona la risposta, riecheggiante il verso della *Tempesta* che abbiamo sentito da poco in bocca a John Gielgud-Prospero nel film che Peter Greenaway ha tratto dalla commedia di Shakespeare.

Delle "possibilità della tecnica per la realizzazione di un sogno" si occupa lo storico del cinema Antonio Costa — feltrino di nascita, ma padovano di formazione ed elezione, docente al Dams di Bologna, già autore di un saggio sull'opera



di Georges Méliès e del manuale *Saper vedere il cinema* (Milano, Bompiani, 1985) — nel recentissimo *Cinema e pittura*. Individuati dapprima i termini del binomio o, meglio, «le dinamiche dello scambio» tra cinema e arti figurative, egli ne analizza le emergenze nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, passando in rassegna alcune delle più importanti, perché produttive, riflessioni teoriche sull'argomento, per concludere con un originale contributo alla classificazione delle presenze delle arti visive nel cinema.

Una notevole conoscenza del dibattito delle avanguardie storiche, quasi contemporanee alla nascita del cinema, permette all'autore di enucleare uno scambio di esperienze particolarmente proficuo: basti pensare al futurismo italiano e alle ricerche dei fratelli Bragaglia, fotografi e cineasti, o al sodalizio dei surrealisti Dalí e Buñuel per *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Le pagine dedicate a *L'Inhumaine* (1923) di Marcel L'Herbier ne mettono efficacemente in luce il carattere di "sintesi del complesso sistema di relazioni tra cinema e arti figurative [l'Art Déco] negli anni Venti", grazie agli apporti concomitanti del pittore Fernand Léger e dell'architetto-scenografo Robert Mallet-Stevens.

Tra le riflessioni teoriche, da

da Ragghianti a Panofsky, particolare evidenza è data a quella di Sergej Eizenstejn, per il suo carattere di interazione con l'attività registica, tesa alla realizzazione di un'opera d'arte come sistema organico, strettamente collegato nelle sue parti. Nella costruzione dello spazio in *Ivan il Terribile* (1944) l'esasperato linearismo, dalla scenografia ai costumi agli effetti d'ombra, è inteso a racchiudere i personaggi «dentro un'armatura di linee», quasi un equivalente visivo del fato nei personaggi della tragedia.

La sezione finale del volume distingue dicotomicamente un uso della pittura integrato nel tessuto narrativo del film da uno più decisamente visuale: nel primo caso la pittura rappresenta un "elemento diegetico", nel secondo un "effetto dipinto". Nelle biografie di pittori-immaginari — come *Mikaël* (1924) di Dreyer, o reali, come Vincent Van Gogh in *Brama di vivere* (1956) di Minnelli — la pittura "serve" alla storia (diegesi) del film; nel cinema di Pasolini, per fare un esempio clamoroso di effetto dipinto, la frontalità dell'inquadratura si carica di suggestioni pittoriche che in molti casi arrivano alla citazione vera e propria di modelli figurativi: basta sostituire alla sequenza finale di *Mamma Roma* (1962) il *Cristo morto* di Mantegna o ai *tableaux vivants* de *La ricotta* (1963) le tavole dei manieristi Pontormo e Rosso Fiorentino.

Questo libro, agile ma non dimesso, è un invito a integrare le proprie competenze, rivedendo e confrontando opere della pittura e dello schermo, magari con l'aiuto delle riproduzioni su carta patinata e nastro magnetico. Sostituendo immagine a immagine, è possibile innescare un gioco infinito, caleidoscopico, del quale Costa fornisce regole ed eccezioni, campionature di serie e individualità (nell'indice dei numerosi film citati — da *A la Conquête du Pôle* a *Zoo di Venere* — manca tuttavia il rimando alla pagina del testo).

Viviamo in un'epoca nella quale le esperienze del presente si cumulano con la memoria, anche visiva, del passato e i media non fanno che riproporla per immagini. *Cinema e pittura* fornisce una guida nella selva figurata, dai fotogrammi tremolanti dei Lumière all'immagine elettronica di Rybczynski, per riconoscere sotto la maschera un volto conosciuto, o un'altra maschera.

LUCIANO MORBIATO

LA MAGISTRANZA DELLA CUCINA EUGANEA

Padova, "Libreria Padovana Editrice".

Nell'opuscolo si trovano riassunte le notizie fondamentali sull'Associazione, i suoi scopi e le sue iniziative.

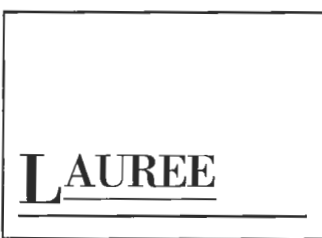


Vi figurano insieme, con le proposte e le pubblicazioni, i nomi di quanti hanno onorato il ciclo d'incontri della Magistranza con la loro presenza (artisti, attori, critici, editori, giornalisti, musicisti, personaggi e simpatizzanti, poeti e scrittori), ed ancora di chi è intervenuto con conversazioni o scritti sulla Magistranza.

Infine il testo riporta lo Statuto dell'Associazione e l'elenco dei soci operatori del settore eno-gastronomico.

Il volumetto è stato curato da M. Rosa Ugento.

T.P.



GIULIANO POLATO LA CHIESA DI S. TOMMASO APOSTOLO DI MONSELICE E GLI AFFRESCHI MEDIOEVALI IN ESSA RECENTEMENTE RINVENUTI

Relatore prof. Giovanni Lorenzoni, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1989-1990.

Sulle pendici orientali della Rocca di Monselice si erge, in posizione dominante sulla pianura, la chiesa dedicata all'apostolo Tommaso, per la qua-

le si ha documentazione fin dal 914 per una donazione di essa e di altri beni da parte del conte Ingelfredo di Verona, che li aveva ricevuti nel 906 dal vescovo veronese Adelardo, al monastero veneziano di S. Zaccaria, come risulta da un altro documento di donazione, dove per altro la chiesa non è esplicitamente menzionata.

Il monastero, riservato a suore, dette luogo a una serie di dispute per rivendicazioni possessorie avanzate dai monaci padovani di S. Giustina, dall'abbazia della Vangadizza e dai vescovi di Padova e Vicenza, nonostante decisioni imperiali favorevoli alle monache di S. Zaccaria e documentate da un placito e da un diploma di Ottone III rispettivamente nel 994 e nel 997: decisioni confermate da altri imperatori e perfino da pontefici nei due secoli successivi. Nel sec. XIII, perduta la fisionomia di contea autonoma, Monselice entra nella sfera d'influenza padovana e, conseguentemente, ezzeliniana, ma la proprietà di S. Zaccaria con la sua chiesa di S. Tommaso sembra avere mantenuto una certa indipendenza, pur con qualche perdita di beni immobili. Però nel 1457, in occasione della visita pastorale del vescovo padovano Fantino Dandolo, la chiesa appare legata ormai, forse da tempo, ai monaci di S. Giustina insieme con altri edifici e beni.

Più precise notizie offre la documentazione sulla visita pastorale del vescovo Pietro Barozzi nel 1489: la chiesa è descritta in dettaglio anche come centro di cura d'anime per dieci-dodici famiglie, ma risulta poco sicura per la custodia delle sacre specie.

Inoltre il vescovo ritiene che le monache usurpassero il titolo della chiesa, tra l'altro beneficiando del prodotto e delle decime di sedici campi, e nota che esisteva una confraternita di S. Tommaso.

Tra le visite pastorali che seguirono a quella del Barozzi va ricordata quella del 1628, in cui il vescovo Pietro Valerio conferma il possesso della chiesa al monastero di S. Zaccaria, ma ne ribadisce la dipendenza ecclesiastica dalla curia padovana. Nel 1682 il vescovo Gregorio Barbarigo, mediante l'arciprete locale, richiama a disciplina il rettore della chiesa. Soppresso il monastero nel 1810 per il noto decreto napoleonico, la storia dell'edificio

e delle sue pertinenze si svolge nel filone soltanto padovano. Si hanno notizie di rifacimenti edilizi (la canonica nel 1832, il campanile nel 1859), ma anche di un sostanziale declino. Nel 1919 Monselice è eretta in unica parrocchia urbana, affiancata da quattro parrocchie forensi, e la chiesa di S. Tommaso diventa una poco frequentata succursale dell'arcipretale di S. Giustina. Soggetta a spoliazione dopo la seconda guerra mondiale e nel 1976 descritta da Roberto Valandro in tutto il suo degrado, quattro anni dopo passa al Consorzio per la valorizzazione dei Colli Euganei che la restaura, in accordo con la Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici del Veneto, nel biennio 1987-1988. Vengono subito rifatti il tetto e il pavimento e si salva il soffitto a cassettoni della cappella laterale meridionale; ma l'edificio è tuttora chiuso al pubblico, eccettuate rare occasioni.

Ovviamente è sugli aspetti artistici che si sofferma con particolare attenzione l'autore della dissertazione. Descritta la struttura architettonica a croce latina con unica navata e con cappelle laterali molto luminose e sottolineato lo spoglio aspetto attuale dell'interno, segnala come elementi di maggiore interesse resti di affreschi medioevali e seicenteschi, il già ricordato soffitto a cassettoni (con figure di putti recanti armi e di santi, con finte nicchie e con rappresentazioni delle battaglie antiturchesche di Lepanto e Vienna).

Indugia poi sulle diverse fasi costruttive, delle quali è specifico indizio la differenza fra le misure riscontrate dal vescovo Barozzi e quelle odierne, e richiama descrizioni ottocentesche che sono utili per una storia edilizia non sempre ricostruibile dai soli elementi materiali oggi visibili. Alcune piante aiutano la comprensione degli aspetti architettonici.

Un apposito capitolo è dedicato agli affreschi medioevali, per i quali è da supporre una ricopertura in calce durante la grande pestilenza del 1348. Essi rappresentano, pur con i dubbi che possono venire dallo stato di conservazione piuttosto mediocre: un cenacolo, forse quello della riapparizione di Gesù agli apostoli dopo la resurrezione; un'intercessione di due santi presso la Madonna, benché non ci sia certezza interpretativa; una scena pastorale, forse parte di una

Natività; e accanto a essa la Madonna insieme con un possibile evangelista (Luca?). Il capitolo seguente concerne una serie di raffronti pittorici sia nella stessa Monselice (cripta di S. Francesco) sia altrove (oratorio di S. Michele Arcangelo a Pozzoveggiani, Epistolario di Giovanni da Gaibana, cripta della basilica di Aquileia, parrocchiale di Muggia Vecchia). L'ultimo capitolo contiene proposte di datazione, che si scaglionano, scena per scena, dall'inizio del sec. XIII all'inizio del sec. XIV e vengono inserite in "quel crocevia di influssi, bizantini ed occidentali, romani e nordici, che fu la cultura, non solo figurativa, di Venezia" (p. 106).

Tre appendici documentali (donazione di Ingelfredo, relazione della visita pastorale del Barozzi, presentazione dei restauri 1987-1988 a cura dell'architetto Loris Fontana) e una bibliografia completano un lavoro che richiama l'attenzione su un monumento a suo tempo minacciato di radicale rovina e meritevole invece di un giusto rilievo fra gli edifici culturali del territorio monselicense e, più in generale, padovano.

GIOVANNI SILVIO SARTORI



I CINQUE SECOLI DI TEOFILO FOLENGO

Teofilo Folengo, in arte macaronica Merlin Cocai (Mantova 1491 — Campese di Bassano 1544), ha compiuto cinquecento anni e sta abbastanza bene: questo il referto che si può stilare a conclusione del "Convegno Nazionale di Studi su Teofilo Folengo" che tra il 26 e il 29 settembre 1991 ha impegnato una ragguardevole schiera di studiosi di varia estrazione e metodologia, itinerando, per la cura e l'organizzazione dell'Accademia Nazionale Virgiliana, dell'Ateneo di Brescia e dell'Accademia Patavina, da Mantova a Brescia a Padova, in tre sedi cioè legate a vario titolo alla vicenda umana e artistica del Folengo: Mantova che gli diede i natali nonché l'inestimabile



privilegio di una burlesca alterità col nume virgiliano (per vari aspetti non semplicemente pretestuosa); Brescia che lo battezzò monaco benedettino e dalla sua riva gardesana (dalla cartiera e dai torchi di Alessandro Paganini in Toscolano) disseminò per l'Europa la fama di Merlin Cocai; Padova infine dove probabilmente, seppure non documentabilmente, il Folengo soggiornò all'ombra di Santa Giustina e donde certamente egli trasse, con gl'incunaboli della musa macaronica (Tifi Odasi anzitutto, da lui riconosciuto apertamente per maestro, ma anche gli altri che tra lo Studio e la Piazza diedero corpo alla stravolta e stravolgente invenzione), la prima linfa del suo straordinario poetare.

Va ricordato che questo convegno, reso per così dire ineluttabile dalla plurisecolare scadenza genetliaca, giungeva a distanza di quattordici anni da un altro convegno che ancora l'Accademia Virgiliana aveva organizzato al di fuori d'ogni ricorrenza cronologica o urgenza municipale, solo perché si sentiva che era giunto il momento di un bilancio culturalmente significativo del nuovo, variegato e fervido interesse della critica per la figura complessa e poliedrica di Teofilo Folengo; gli atti di quel convegno dell'ottobre 1977 uscirono due anni dopo in un memorabile volume feltriniano (*Cultura letteraria e tradizione popolare in T.F.*, a cura di E. Bonora e M. Chiesa, Milano 1979); e fu una felice coincidenza che nello stesso anno 1977 comparisse nei Classici ricciardiani la grande antologia folenghiana di Carlo Cordié.

Da allora gli studi folenghiani non hanno avuto sosta, e anzi hanno suscitato nuove energie in ogni settore, sia in relazione alla varietà dei mez-

zi linguistici dispiegati (accanto alle opere macaroniche del Folengo esistono, non meno importanti ai fini critici, le opere italiane e quelle latine) sia rispetto all'amplissimo spettro disciplinare degli interessi chiamati in causa dall'opera folenghiana (filologico-ecdotico, letterario, linguistico, stilistico, storico, religioso, folclorico, bibliografico, perfino musicologico); e hanno prodotto, oltre a singoli ma sempre meno casuali contributi sui periodici scientifici e agli atti di un più circoscritto convegno bresciano (*Folengo e dintorni*, a cura di P. Gibellini, Brescia 1981), anche consistenti iniziative editoriali come le traduzioni di Emilio Facioli (la *Moscheide*, Mantova 1983, e soprattutto la nuova versione del *Baldus*, Torino 1989), la monumentale e fondamentale edizione di Massimo Zaggia delle *Macaronee minori*, Torino 1987, e un'importante raccolta dei saggi di Mario Chiesa, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria 1988.

Così nell'introdurre il nuovo convegno all'Accademia Virgiliana Ettore Bonora ha potuto articolare un ampio ed efficace panorama critico, ricco non meno di bilanci che di prospettive; subito confermate, queste, dagli interventi delle tre tornate mantovane (26-27 settembre, presiedute dallo stesso Bonora, da Giorgio Bernardi Perini e da Cesare Federico Goffis), che hanno dato spazio a importanti relazioni di Cesare Segre, Mario Pozzi, Mario Chiesa, Rodolfo Signorini, Massimo Zaggia, Luca Curti sul Folengo macaronico, di Giulio Cattin sul versante musicologico degli studi folenghiani, di Maria Luisa Doglio e Simona Gatti sul Folengo italiano, di Edoardo Fumagalli su nuovi esiti delle ricerche d'archivio.

Il giorno seguente, 28 settembre, il convegno si è trasferito all'Ateneo di Brescia e ha offerto interventi, moderati da Cesare Segre e Pietro Gibellini, di Angelo Stella e Silvia Brusamolino Isella sul piano letterario e linguistico, di Ennio Sandal sulle possibili ascendenze folenghiane di un manoscritto proveniente dal convento bresciano di Santa Eufemia, di Angelo Brumana, Roberto Navarrini e Maurizio Pegrari sul Folengo bresciano e il relativo orizzonte benedettino (forzatamente assente Giuseppe Frasso, del quale si dovrebbe comunque leggere

negli *Atti* l'attesa relazione su Isidoro da Chiari); e Pietro Gibellini ha degnamente ricordato la figura e l'opera di Giuseppe Tonna, il non dimenticato, congeniale traduttore del *Baldus* che fu anche fine filologo e studioso di gran razza.

Chiusura a Padova il 29 settembre, con tornata del mattino, presieduta da Paolo Sambin, all'Abbazia di Santa Giustina; in un ambiente cioè quanto mai consono alle due relazioni iniziali, di grande respiro storico: la prima di don Gregorio Penco, sulla congregazione cassinese al tempo di Teofilo Folengo; la seconda di Giuseppe Billanovich sulla figura del fratello di Teofilo, Giovanni Battista Folengo, del quale è stata illustrata la missione di riformatore della congregazione benedettina di Valadolid (con le conseguenti implicazioni sulla controversa posizione dei Folengo in seno all'Ordine). Successivamente Marisa Milani ha esplorato nelle pagine del *Baldus* la consistente e significativa presenza di riflessi demonologici e in generale di motivi folclorici; Antonio Daniele si è sagacemente soffermato sulla più enigmatica delle opere folenghiane (e forse, come sembra di poter ricavare dall'indagine, la più emblematica), cioè il *Caos del Triperuno*; infine, fuori programma ma quale simbolica staffetta, per così dire, delle celebrazioni bassanesi programmate a partire dal novembre 1991, Angelo Chemin ha riferito sulle iscrizioni che hanno corredato, nel tempo, la tomba del Folengo a Campese, ora nuovamente restaurata.

Nel pomeriggio la seduta conclusiva, nelle sale dell'Accademia Patavina, dove è toccato a Ivano Paccagnella il compito (sappiamo tutti, ora, quanto straziante) di rappresentare il Maestro che era stato designato a presiedere l'ultima tornata del convegno: Gianfranco Folena. Le due ultime relazioni, di Lucia Lazzerini sulla fortuna provenzale del macaronico folenghiano, e di Angela Novo sulle vicende tipografiche della celebre edizione "toscolanese" dell'*Opus macaronicum*, non hanno tuttavia esaurito i lavori. Si è proseguito, infatti, con la presentazione, da parte di Guido Billanovich, dell'edizione critica e commentata, a cura di Mario Chiesa, dell'*Orlandino* di Teofilo Folengo, pubblicato a Padova dalle Edizioni Antenore: un volume uscito in conco-

mitanza con questo convegno come già il volume di Cordié con quello del 1977, ma stavolta non per fortuita coincidenza bensì per intenzionale disegno; né come episodio a sé stante ma quale primo frutto d'una progettata edizione complessiva di tutte le opere folenghiane. L'obiettivo, auspicato da sempre ma senza troppa fiducia, non appare più così chimerico: di ciò appunto hanno parlato nella tavola rotonda sulla quale il convegno si è effettivamente concluso, gli studiosi che in tale impresa sono attualmente impegnati: oltre agli stessi Billanovich e Chiesa, anche Giorgio Bernardi Perini, Alberto Cavarzere, Luca Curti, Antonio Daniele, Simona Gatti, Claudio Marangoni, Massimo Zaggia.

Due iniziative da segnalare in margine al convegno: a Brescia il mecenatismo di una banca e l'interessamento di quel Comune hanno consentito di realizzare la ristampa, in perfetto facsimile, della rarissima edizione (la "Paganini" del 1517) che portò alla luce la prima redazione delle *Macaronee folenghiane*; a Padova, in onore dei convegnisti ma con un concorso di pubblico imprevedibilmente folto, la sera del 28 settembre si è tenuto, col patrocinio dell'Università e il concorso dell'Accademia Patavina, uno straordinario concerto dedicato alle "Polifonie nelle opere di Merlin Cocai": curato e analiticamente presentato da Giulio Cattin ed eseguito dal *Concentus Musicus Patavinus* diretto dal maestro Francesco Facchin, il concerto ha fatto ascoltare affascinanti composizioni strumentali e polifoniche di cui è menzione esplicita nelle *macaronee folenghiane*, nonché, in generosa e splendida deroga al titolo programmato, quattro madrigali musicati da Giovanni Nasco su testi del Folengo.

G. BERNARDI PERINI

I 20 ANNI DEL CIRCOLO STORICI PADOVANI

Una Associazione all'avanguardia di iniziative al traino di un presidente inossidabile.

Erano 50, oggi sono 750 i soci del Circolo Storici Padovani che festeggiano quest'anno la ricorrenza ventennale della loro fondazione.

Fra i molti apprezzabili sodalizi che costellano il tessuto culturale padovano, quello degli "Storici" rappresenta un

esempio di attività riccamente cadenzato di iniziative. L'intento iniziale era di istituire una associazione giovanile, ma, guarda caso, si è poi diretto verso un tipo di età più consona ai soci che vi affluivano. Si può in tal senso spiegare il fenomeno che ha fatto spostare l'ago anagrafico della bilancia verso una tipologia di associati che, assieme ai giovani che non mancano, raggruppa prevalentemente insegnanti,



professionisti, pensionati: tutti uniti dal comune denominatore della convivenza in un ambiente di interesse ricreativo-culturale, punto d'incontro di piacevole socialità. Il Circolo Storici "Padovani" si definisce tale per allogazione territoriale della sede, non per coloriture etniche; in proposito, fra le varie sfumature di linguaggio, ovviamente di prevalenza veneta, si innestano simpatici soci di altre propaggini peninsulari - qualcuno dei quali solerzi collaboratori; fa anche piacere registrare, la compagnia di soci della sponda istriana.

Dall'idea del prof. Luigi Zaninello esordisce il "Circolo"; i primi soci, riuniti attorno ad Andrea Calore, trovano ospitalità presso il chiostro di Santa Giustina. L'esigenza, presto avvertita, di far decollare operativamente l'iniziativa, si concreta presto con l'elezione del presidente nella persona del suo promotore, il prof. Zaninello, il quale riteneva di assumere a tempo breve il "bastone pastorale".

Vent'anni ormai si compiono per il "Circolo" ed il "buon pastore" si ritrova riconfermato, come sempre, alla guida del suo beneamato "gregge", ospitato in degna sede presso il Pio X, dopo un intermezzo a Santa Croce: non gli manca anche il profumo d'incenso fra tante seriose mura.

Chi non conosce in città la "istituzione" Zaninello!

Il "professore (di matematica)

ca) ha consumato una vita nella cattedra delle scuole secondarie, insegnando a generazioni di giovani. Nel circolo che presiede trova oneroso ma gratificante impegnare tanto stimolante quale elemento di vita. Schivo per natura da atteggiamenti esibizionisti e dai discorsi, ai quali si sente allergico, si rende sollecito nel cedere la parola al personaggio di turno preposto all'intrattenimento.

Il sodalizio annovera fra i più zelanti collaboratori il "vice" del presidente, dottor Valente Realdon che, in sintonia con il proprio nome si dimostra un altro prezioso ingranaggio della macchina organizzativa. Le trasferte, ovunque guidate da Realdon, permettono ai soci di apprendere, nella panoramica del viaggio, curiosità e cenni storici-geografici di piacevole interesse.

Solerzia e dedizione gli sono requisiti quasi proverbiali.

Di un caso limite merita dare testimonianza. È accaduto qualche anno, fa durante il rientro di una comitiva da Budapest. La incresciosa circostanza, conseguente ad un furto di documenti e denaro subito da una coppia di soci, ha costretto i due bus ad una sosta forzata in prossimità delle frontiere. I due malcapitati - come si addice al caso - sono stati fatti ritornare a Budapest (rientrarono a Padova dopo quattro giorni di peripezie). L'assistenza di Realdon, in particolare, si rivelò preziosa: in funzione di interprete presso l'ufficio di polizia, e per aver accompagnato a Budapest, in treno, i protagonisti, raggiungendo in serata la comitiva a Vienna.

Molteplici sono le forme di attività del circolo, presentate ai soci attraverso un denso calendario mensile. Si articolano in conferenze, mostre, gite, proiezioni audiovisive, trasmissioni radiofoniche, corsi di paleografia indetti in collaborazione con il Collegio Universitario "Don Mazza", e coordinati dal prof. Paolo Sambin, per vari gradi di apprendimento e di ricerca nel mondo degli archivi; molto frequentati i corsi di lingue straniere, a suggello dell'interesse da parte dei soci e della valenza dei docenti.

Una gamma di fervide iniziative che mobilitano una rassegna di personaggi della cultura, tutti graditi ospiti che intervengono in diversa maniera

ad arricchire il bagaglio di conoscenza degli associati. Citiamo qualche nome: il prof. Manlio Cortelazzo, appassionato studioso di dialettologia veneta, che mantiene stretti legami con il mondo dell'emigrazione regionale; il prof. Fiorenzo Viscidi, tanto compreso nell'esternare al pubblico le finenze interpretative dei brani di famosi musicisti, dirigendone le cadenze con ispirata gestualità; il prof. Camillo Semenzato illustra all'attento uditorio, attraverso espressive modulazioni, le più variegate sfumature di un soggetto artistico.

Nei limiti delle possibilità gli "Storici" sostengono l'esordio di qualche meritevole pubblicazione. È recente la presentazione - nel novero delle iniziative per celebrare il ventennio di fondazione del Circolo Storici Padovani - del libro del prof. Raffaele Mambella, attento studioso di Archeologia, denominato "Padova e il suo territorio nell'antichità. Guida con itinerari" - Libreria Editrice Zielo la Galiverna. L'opera, convenientemente supportata da illustrazioni e tavole, si rivela di interessante utilità anche agli stessi patavini, che possono fare inedite scoperte.

In margine all'attività culturale non mancano momenti divertenti di tipo conviviale; si registrano cene sociali, nonché certe puntate alla scoperta della buona tavola, dove l'appetito possa anche coniugarsi con il buon prezzo; sono inoltre di ricorrenza annuale la tradizionale "maronada" e la festa di carnevale.

Amministrare i rapporti di relazione con tanti soci non è impresa facile. La pur necessaria disciplina, esercitata con tendenza conciliare, registra a volte qualche immane frizione in tema di puntualità. Dall'intenso ritmo che il dinamico presidente imprime all'attività del Circolo si può dedurre che non sempre l'età corrisponde ai dati anagrafici di chi in certo modo si identifica con la grande Famiglia degli "Storici Padovani"

GUIDO DE NOBILI

RESTITUZIONI '91

Il 26 Novembre è stata ufficialmente riconsegnata a Padova la croce processionale, appartenente al tesoro della Cattedrale, una delle quattordici opere "restituite" al loro primitivo splendore.

Il restauro è stato possibile

per l'intervento del Banco Ambro-Veneto, che da molti anni si adopera per il mantenimento e la riscoperta di pregevoli opere d'arte situate nel territorio veneto.

L'intervento di privati si rende spesso indispensabile perché non scompaiano o deperiscano capolavori che hanno bisogno di grossi interventi di restauro, che, come si sa, sono in genere molto costosi. In base alla legge 512 (regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale), questi enti hanno anche la possibilità di agevolazioni fiscali.

In questo contesto si ricorda che la ristrutturazione del portale degli Eremitani (in corso) è stata resa possibile per l'intervento della Società Autostrade, quella della Cappella Luca Belludi per l'intervento della Banca Antoniana, e quella del teatro Anatomico dell'Università per l'intervento della Fidia.

La croce si presenta in lamina d'argento dorato, su anima di legno con scritte latine incise; è importante per l'epoca a cui risale e per la datazione iscritta: ANNI DNI MCCXXVIII (1228); essa fa parte del bellissimo tesoro della Cattedrale di Padova, che si può collocare a pari dignità di quello della basilica marciana.



L'importante intervento di restauro operato sulla croce rientra nel lavoro di catalogazione, da parte della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, di tutte le opere d'arte di proprietà ecclesiastica di Padova; la catalogazione è la premessa fondamentale per individuare le urgenze di restauro. Di tutte le opere del tesoro della Cattedrale, la croce era quella che ne aveva maggiormente bisogno.

INES THOMAS

CONVEGNO SU ARISTIDE GABELLI

Il 7 ottobre del 1891 si spegneva a Padova Aristide Gabelli: per "rivederlo" la figura e l'opera il Dipartimento di scienze dell'educazione dell'Università di Padova ha organizzato un Convegno di Studio che si è svolto nella Sala della biblioteca della Facoltà il 6 e 7 dicembre u.s.

Il Convegno ha dedicato la prima giornata alla presentazione dei tratti salienti del pensiero e dell'opera del Pedagogista bellunese, mentre la seconda giornata è stata caratterizzata dallo svolgimento di una Tavola rotonda sul tema "Ripensando ad Aristide Gabelli: educazione popolare e lotta all'analfabetismo ieri e oggi".

L'ambiente del Gabelli all'interno del dibattito filosofico e pedagogico nella seconda metà dell'Ottocento è stata affidata a Gregorio Piaia, che ha acutamente posto in luce la particolare forma che il Positivismo assume nell'Autore, mentre Giorgio Chiosso ha affrontato il problema della posizione che questi aveva assunto di fronte alle finalità di "istruzione e/o educazione" assegnate alla scuola, nonché all'ideale di "educazione nazionale".

Mirella Chiaranda ha presentato un ampio excursus storico dedicato alle varie interpretazioni ed alle diverse valutazioni del pensiero del Gabelli, soffermandosi particolarmente su alcuni Autori, da Gentile a Flores d'Arcais a Tisato, Tina Tomasi, Dina Bertoni Jovine, Lombardi. È proprio Flores d'Arcais ha parlato del suo "incontro con il Gabelli", determinando prevalentemente dalla esigenza di cogliere l'apporto che l'Autore gli avrebbe potuto offrire nella soluzione del problema della "persona" che egli andava affrontando proprio all'inizio degli anni Cinquanta. L'uomo Gabelli è stato oggetto della relazione di Francesco De Vivo, il quale si è soffermato sulle matrici "personali" della posizione assunta dall'Autore nei confronti del rapporto "etica-religione", del problema del metodo, delle riforme proposte: la discendenza dal Gozzi, l'amicizia con il Tenca, la parentela con il Varola, la figura del padre. Non ha mancato di accennare al rapporto scuola-società, che è stato poi approfondito da Rosetta Finazzi, la quale si è occupata

diffusamente del tema dell'educazione popolare e della lotta all'analfabetismo. La tematica pedagogico-didattica del Gabelli, soprattutto sotto l'aspetto del metodo scientifico, è stata presentata da Diega Orlando.

Fra le varie "comunicazioni" pare doveroso segnalare quella di Mario Quaranta, per la presentazione di qualche lettera del Gabelli (tratta dall'epistolario inedito) al Villari e principalmente alla Peterman relativamente all'introduzione del froebelismo in Italia ed ai problemi connessi con il funzionamento dei giardini d'infanzia.

Alla "Tavola Rotonda" hanno preso parte Giacomo Cives, Ermenegildo Guidolin e Maddalena Bernardinis. Cives si è soffermato sull'apporto del Gabelli alla soluzione del problema della educazione popolare, ponendo l'accento su quel che di positivo egli scrisse e fece in proposito, ma non passando sotto silenzio certe posizioni non prive di ambiguità. Guidolin, movendo dalle considerazioni di Cives, ha insistito su quello che egli ha definito una sorta di analfabetismo verso se stessi, visto come incapacità di penetrare nel proprio io si da giungere ad una sorta di colloquio interiore, punto di partenza ineliminabile per una tensione al colloquio con l'altro verso il superamento di ogni posizione individualista e, per ciò, egoistica. Del periodo di un nuovo analfabetismo ha trattato Maddalena Bernardinis.

FRANCESCO DE VIVO

LE SCUOLE DELL'ARTE

Per iniziativa dell'Associazione Padovana Arti Visive (APAV), il 13 gennaio, nell'aula magna del Liceo Artistico "A. Modigliani", si è svolto un Convegno di studio "Le scuole dell'arte", allo scopo di focalizzare le problematiche connesse alla formazione artistica nel nostro paese e raccogliere dagli operatori indicazioni utili a definire la riforma dell'istruzione artistica superiore.

Al tavolo dei relatori si sono succeduti, oltre ai rappresentanti dell'APAV: prof. M. Pinton e dott.ssa S. Jessi Ferro, il Provveditore agli studi, dr. P. Scarpati, il sottosegretario al Ministero P.I., on. B. Brocca, esponenti del mondo accademico (i prof. E.L. Francalanci e G. Nonveiller dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, la prof. L. Viola dell'Ac-

cademia di Belle Arti di Brera), presidi e docenti (R. Varriale, preside del Liceo artistico di Padova, G. Bresciani Alvarez, preside dell'Istituto d'arte "Fanoli" di Cittadella, S. Cattani, preside dell'Istituto "Depero" di Rovereto, E. Maccario, docente dell'Istituto "P. Selvatico di Padova), e rappresentanti del mondo sindacale.

Gli interventi hanno ribadito lo stato di generale degrado dell'istruzione artistica, tanto a livello di scuole superiori che di Accademie, per il mancato adeguamento alle mutate esigenze del mondo contemporaneo, per il loro attestarsi su programmi e didattiche e a criteri ancora gentiliani di separazione tra aspetti teorici e professionali dell'istruzione (da cui i due indirizzi attuali: liceo artistico/istituto d'arte), per lo scollamento della formazione accademica del contesto socio-culturale, economico e del territorio in particolare, manca ad es. una sezione di restauro dei beni artistici. Sono stati inoltre criticati il reclutamento di tipo burocratico di docenti che appiattisce i livelli di prestigio della istituzione stessa; la mancata parificazione dei titoli di studio artistici con quelli delle altre scuole superiori e del diploma di Accademia con il titolo di laurea universitari, il ritardo stesso con cui si procede all'attuazione della riforma delle superiori e l'assenza di una volontà politica di riforma delle Accademie (le normative che regolano entrambi gli ordini di scuola risalgono agli anni "venti": nessuna proposta di riforma dell'Accademia — sono ormai una dozzina — l'iter legislativo), la scarsità di investimenti nella gestione delle risorse e dei beni artistici del Paese, il limitato spazio assegnato alla cultura artistica nella nostra scuola.

Sono tutti segnali del disinteresse con cui lo Stato guarda all'"arte", a discapito della sua stessa tradizione. Valorizzare l'arte vuol dire porre i valori etici ed estetici alla base del processo di rinnovamento e di crescita della società: ma questa è forse una direzione scomoda per molti.

Sul piano operativo, per quanto attiene alla riforma dell'istruzione artistica superiore, gli orientamenti espressi dall'on. Brocca, integrati dai contributi dei presenti, prevedono un superamento del dualismo silente che caratterizza l'attuale istituzione e la fusione delle due scuole in un uni-

co liceo, con un biennio comune, un'articolazione nel triennio delle materie di indirizzo che vede da una parte i laboratori di pittura e scultura, dall'altra quelli delle arti applicate. La scuola superiore sarà propedeutica alla professionalizzazione, ma questa verrà demandata alla Università.

Dovrà essere data maggiore autonomia al Consiglio di istituto nella scelta delle materie di indirizzo; autonomia amministrativa alle scuole per un dialogo più efficace con le forze produttive della società che rilanci gli investimenti nel settore. L'insegnamento dell'arte (come linguaggio visivo) verrà introdotto in tutti gli ordini di scuole superiori (ma sarebbe auspicabile fin dalla scuola materna!).

Si auspica che la scuola educi a una scienza della progettazione e a un concetto di professionalità che chiami in causa la intera formazione e sia espressione di multidisciplinarietà e di elaborazione teorica che riqualfichi l'istruzione artistica sotto il profilo formativo e per gli apporti scientifico-metodologici al passo con lo sviluppo delle nuove tecnologie della comunicazione visiva.

Ma "bisognerà partire da una rifondazione dell'Accademia, da una Università dell'arte forte, trainante, — dice il prof. E.L. Francalanci — perché sia possibile una riforma incisiva della secondaria a indirizzo artistico.

L'Accademia è stata relegata finora nella terra di nessuno, per cui non rientra nella scuola superiore ma non fa nemmeno parte dell'Università; è stata assorbita dal Ministero P.I. per ragioni di opportunismi politici e lottizzazioni partitiche, ma è urgente che venga dissequestrata ed entri a pieno titolo nel MURST. Le profonde trasformazioni tecnologiche, economico-produttive della nostra società — prosegue Francalanci — hanno prodotto un estetismo diffuso: il volto sofisticato, allettante delle merci decora il nostro ambiente metropolitano. Il "beautiful" ha sostituito l'etico. Non all'artista è demandato il compito di mettere in "forma" l'immaginario ma alle tecnologie, ingegneria, architetture che si nutrono tutte di esteticità; il design elettronico produce immagini che sostituiscono, reinventano, divengono il "reale". L'arte non può opporsi a quest'evoluzione, non può attardarsi su posizioni nostalgiche, ma può an-

cora contrassegnare il "luogo" della "differenza", della critica... Occorre una rifondazione più che una riforma legata alla produttività artistica ed estetica. L'istituzione non può più riguardare i territori delle arti in senso tradizionale, ma anche i nuovi itinerari informativi ed elettronici. Sono messe in discussione intere categorie di pensiero: l'immagine non è più di tipo analogico, ma sintetico. È una rifondazione epistemologica profonda quella che viene richiesta. L'Accademia diventa, in questo senso, il nodo emblematico dell'Università. Si tratta di una rifondazione dei saperi connessi con la rappresentazione delle vecchie e nuove immagini, le vecchie e nuove trasformazioni del mondo. Universale è il territorio dell'arte. Non è possibile che esistano due comparti (Accademia e Università), occorre che l'Accademia rientri nel comparto universitario".

MARIA LUISA BIANCOTTO

MOSTRE

MASSAGRANDE E ZEN

La Fondazione G.E. Ghirardi ha inaugurato nella sua sede di Villa Contarini di Piazzola sul Brenta, la stagione primave-



rile di Mostre d'Arte con una grande rassegna dedicata a Matteo Massagrando (8 marzo - 5 aprile). L'esposizione si articola in due momenti distinti: Pittura ed Incisione: oltre 100 opere tra olii e acqueforti, nei quali è possibile cogliere il cammino compiuto in questi ultimi anni dal giovane artista.

Massagrando, nato a Padova, ha compiuto gli studi a Treviso. Fin da giovanissimo è stato presente negli ambienti artistici e culturali del Veneto; dalla frequentazione di Barbisan ha tratto interesse alla tecnica dell'acquaforte, così da muoversi con perfetto equilibrio tra il mondo dell'incisione e quello apparentemente più tumultuoso, della pittura.

Una pittura di ricerca, d'indagine, di scavo introspettivo, giocata sul filo della memoria e dei modi di conoscenza. I suoi quadri ci presentano oggetti del quotidiano (vecchi armadi, poltrone, cassapanche, interni di stanze misteriose) senza presenze fisiche: sono il passato e il presente riuniti in una stessa dimensione umana e poetica, immagini di un tempo assoluto.

A questa mostra, da Domenica 15 marzo, si è aggiunta una rassegna dedicata a Sergio Zen. Saranno esposte una sessantina di opere tra olii e carte, che offrono una chiara chiave di lettura dell'itinerario dell'artista in questi ultimi anni.

Sergio Zen è vicentino; dalla grande tradizione d'arte della sua terra ha tratto insegnamento nell'uso straordinario del colore: un colore forte, vivo, deciso, che racconta, parla, a volte grida le emozioni dell'uomo.

L'avventura dello spirito, il rapporto con il "fuori di sé", il mistero della natura che ci circonda si materializzano attraverso un gioco sapiente e luminoso delle sue pennellate.

SERGIA FERRO

ANTOLOGIA DI BRUNO SAETTI 12 APRILE - 31 MAGGIO 1992

Domenica 12 aprile alle ore 16.30 la Fondazione G.E. Ghirardi, nella storica sede di Villa Contarini di Piazzola sul Brenta, inaugura una Mostra Antologica di Bruno Saetti.

La rassegna si è potuta realizzare grazie all'intervento dell'Associazione Bruno Saetti che raccoglie amici ed estimatori del Maestro, scomparso nel 1984, e che ha come obiettivo primario quello di diffondere e valorizzare l'opera pittorica del grande artista bolognese, soprattutto attraverso la pubblicazione di un Catalogo Generale con le riproduzioni e le schede di tutti i dipinti e di tutte le opere grafiche eseguite nel corso di oltre cinquant'anni di attività.

Il primo volume, inerente alle opere ad olio e affresco, è

PADOVA, CARA SIGNORA...



— Ma non erano "partiti"?
— Malconci, ma son tornati, cara signora...

giunto al compimento e sarà presentato in apertura della Mostra, come testimonianza e come strumento di maggior comprensione e interpretazione dell'opera dell'artista.

Saetti (Bologna 1902 - 1984) si diploma professore di disegno architettonico e nel 1930 si trasferisce a Venezia avendo vinto la Cattedra di Figura Disegnata al Liceo Artistico.

Nel 1935, in seguito a una visita a Pompei, approfondisce la tecnica dell'affresco. Nel 1941 affresca l'Aula Magna della Facoltà di filosofia dell'Università di Padova. Nel 1950 viene nominato Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel 1972 il Governo Giapponese lo invita ad insegnare tecnica dell'affresco alle Università dell'Arte di Tokyo e di Nagoya. Nel 1975 Bologna gli dedicherà una gran-

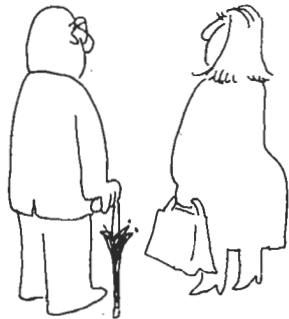
de Antologica, ripresa dal Comune di Venezia.

Vanta numerosissime partecipazioni alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale di Roma.

Bruno Saetti fin dagli esordi palesa una specifica personalità che lo terrà lontano dai temi e le forme dell'avanguardia avvertiti come estranei alla propria più sentita realtà interiore, anche la riscoperta della tradizione non sarà intesa come momento eversivo ma come lenta crescita di impulsi connaturati. Ciò lo indurrà a rimanere "sostanzialmente un isolato" rispetto ai movimenti e ai gruppi che via via si verranno formando in Italia. Le opere di esordio si incentrano sulla pacata evocazione degli affetti familiari e sulla raffigurazione delle cose e degli ambienti quotidiani, soggetti quest'ultimi che, pur attraverso notevoli variazioni di concezione e di resa pittorica, rimarranno pressoché costanti lungo tutto l'arco della sua creatività. In Saetti la solida e costruita sintesi delle masse plastiche sarà nel tempo sempre più sostenuta da una maggiore energia del colore, sino a giungere ad un "sentire per macchia".

Nel dopoguerra il rapporto con il reale, immutato dal punto di vista emotivo e sentimentale, diviene sempre più libero e attivo, superando ogni condizionamento figurale sino ad assumere la verità e l'attenzio-





T-6-92

— Questi partiti! Mi parevano tanto disuniti, adesso c'è qualcosa che li LEGA.

ne di simbolo assoluto. Saranno in questo periodo i "Colloqui con l'Angelo" dove si dà immagine al misterioso rapporto tra umano e divino; il motivo del sole inteso come misura e forma; quello della scacchiera, pura struttura spaziale, quasi un parametro a cui rapportare le memorie, unità di misura di molteplici e complesse energie emozionali.

Saetti rimarrà sempre coerente, pur attraverso le diverse tecniche e discipline pittoriche, al concetto di visione come "... facoltà di vedere e insieme capacità di dare alle cose vedute un significato che le trascende".

La mostra avrà durata dal 12 aprile al 31 maggio.

S. FERRO

MUSICA

GLI SPIRITUALIS CONCENTUS

Già da alcuni anni è consuetudine della Comunità Monastica di Santa Giustina offrire

alla città di Padova gli originali Spiritualis Concentus. Nei due momenti più importanti dell'anno liturgico, l'Avvento e la Quaresima, prima del Salmo letto dal Padre Benedetto e riportato nel programma di sala, i fedeli possono ascoltare una trentina di minuti di musica vicina nello spirito al significato del Salmo stesso.

Per quattro domeniche nella Cappella della Basilica di Santa Giustina, alla presenza di un pubblico folto e qualificato, si alternano musicisti già affermati e soprattutto molti giovani che trovano qui un importante podio dove potersi esibire. La tradizione culturale di questo Monastero è infatti di grande prestigio.

Fino ad ora si è sempre cercato di far ascoltare strumenti antichi oppure moderni ma con programmi prettamente seicenteschi, per ovvi motivi. Nell'ultima rassegna invece, l'arguto organizzatore Maurizio Cavagnini, ha saputo inserire uno strumento più moderno qual'è la chitarra, come sempre ben suonata dalla giovane promessa padovana Stefano Medici. Questa scelta non solo è risultata azzeccata ma si vorrebbe quasi affermare che come interesse del programma proposto e successo di pubblico è stato il concerto che ha dato maggior soddisfazione.

L'ingresso a queste manifestazioni è gratuito, un incenti-

vo per partecipare ad una delle rassegne più interessanti del panorama musicale patavino.

ROBERTO BEVILACQUA

CONCERTI A PADOVA

Da segnalare un avvenimento di particolare interesse nell'attività musicale della città. È l'Interensemble Week, che si è svolta dal 13 al 23 Febbraio. Da cinque anni l'Interensemble si preoccupa di favorire e diffondere la produzione della musica di compositori contemporanei, sia padovani che d'altri luoghi. È un gruppo di musicisti, di cui alcuni compositori, diretti da Bernardino Beggio, che è poi pianista. Il gruppo è molto vario ed articolato, il che permette di eseguire brani di ampio respiro. Ma parleremo ancora del gruppo; preme dire che è questa la quinta rassegna di musica contemporanea che l'Interensemble tiene a Padova ma che ha visto la fusione di musica, arte figurativa, cinema ed altro. I concerti si sono tenuti nella preziosissima Sala Carmeli dell'Istituto Magistrale, che per nulla strideva, con il suo respiro settecentesco, con le note agguerrite della musica d'oggi. Anzi, il contrasto, come tutti i contrasti, era quanto mai piacevole. Splendidi i concerti di Domenica 16 e Domenica 23, con l'esecuzione del misteriosissimo Tierkreis di K.H. Stockhausen, musica ispirata dai segni zodiacali, accostato a composizioni di Matteo Segafreddo, Enrico Correggia e Lucia Ronchetti. E poi un incantato Debussy (Deuxieme Sonate) ed un felicissimo Ravel per fiati, arpa e quartetto d'archi, del 1906 di tale respiro da poter ben giustificare tutto il concerto. Come sempre il soprano Pamela Hebert, che da anni collabora con l'Interensemble, ha dato prova della sua amabile adattabilità ad ogni stato d'animo interpretando tre canzoni di Luciano Berio da versi di J. Joyce. Ma nella settimana un cupo "Gabinetto del Dottor Caligari", il film di Robert Wiene, girato nel 1919, è stato ripresentato con una colonna sonora nuova di zecca, di Carlo De Pirro, Diego Dall'Osto e Veniero Rizzardi, con effetti davvero singolari, a riprova, se mai ce ne fosse bisogno, che moderno non significa necessariamente contemporaneo, o viceversa, ma che certi fili si dipanano sotterranei ma costanti anche nel tempo.

D'altri tempi, d'altri luoghi, d'altri temi uno dei concerti

più... deliziosi (si può usare questo termine per indicare gioia, piacere, stupore, dei sensi?) della stagione degli Amici della Musica, il 17 Febbraio al Pollini. Insomma, l'Ensemble Clément Janequin, quintetto in cui spiccava Dominique Visse, controtenore ha questo merito: riportare in vita tutta quella variegatissima produzione che fu la musica vocale nel XVI secolo, con tutti i suoi lucentissimi orpelli ed effetti. Canzoni, madrigali, lamenti, villanelle dei più grandi autori di musica vocale, come Clément Janequin, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, ci hanno riportato alla mente quei versi di Marino: "è del poeta il fin la meraviglia / chi non sa far stupir vada alla striglia". E ci si poteva non stupire, nell'ascoltare da quelle voci angeliche Le chant des soiseaux, con tutti i suoi effetti onomatopeici o lo stupefacente, La bataille de Marignan, con tutti i suoi effetti di fuclii e cannoni, scritta per celebrare la vittoria di Francesco I a Marignano nel 1515. Così nelle raffinatissime composizioni di Luca Marenzio, per lo più madrigali e per lo più su testi poetici del Pastor Fido del Guarini, ci senti già un anticipo di quel repertorio musicale che farà grande la musica italiana del '600. Ma dove questa vocalità rivive in tutta la sua corporeità, in tutta la sua felice vitalità, direi, è nelle canzoni villanesche di Orlando di Lasso. Qui la fantasia prende vie inaspettate e rutilanti, con effetti ora comici, ora volgari, ora caricaturali. Sono queste, canzoni di ispirazione popolare, ma filtrate dalla consumatissima arte di questi musicisti e la mistura diviene veramente bizzarra. Del resto siamo alle soglie del barocco e, se si dice che il barocco musicale segue di molto il barocco figurativo, io vedrei qui un anticipo di quelle che sono le tipiche sostanze seicentesche: l'attenzione per la natura, il gusto del grottesco, l'attrazione per il patetico e insomma per tutto ciò che è estremo. È forse così che si può dire che, almeno per la musica vocale, i tempi erano maturi.

Inutile dire che l'Ensemble Janequin, ha eseguito tutto con una tale felice "furbizia" da dover concedere un graditissimo bis, da La barca di Venezia per Padova, di quell'Adriano Banchieri autore di felicissime musiche per commedie dell'arte di enorme successo.

FRANCESCA DIANO



Alberico Belgiojoso.

Lunedì 13 Gennaio, all'Antoniano, si è aperto il ciclo di conferenze, promosse dalla Fidia: primo relatore, l'arch. Alberico Belgiojoso, dello studio BBPR, che ha parlato di "Architettura ed Urbanistica". Attraverso una serie di diapositive, egli ha illustrato i suoi lavori più significativi, rilevando di volta in volta la stretta relazione che nel suo metodo di lavoro intercorre tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda. Ha messo così in luce la forte e personale tensione alla conoscenza e al rapporto uomo-ambiente e la successiva e continua verifica perché questo si realizzi.

Tre in particolare i lavori analizzati: l'A.T.M. (Azienda Trasporti Municipali a Milano), ristrutturata con un accorto adeguamento all'ambiente circostante; gli interni del Palazzo Reale di Milano, che hanno ospitato recentemente la mostra del futurista Marini; il centro commerciale di Kuwait City, dove ancora una volta il progettista ha dimostrato la sua capacità di lettura e di analisi delle strutture formali del paesaggio, indispensabile punto di avvio alle sue progettazioni.

Nell'introdurre la conferenza, padre Messori dell'Antoniano si chiedeva e gli chiedeva: "Quale tormento, quale slancio creativo vi pervade... quali sono le vostre ansie, le vostre speranze?". La risposta di Alberico Belgiojoso: "L'architettura dipende per metà dal committente, per l'altra metà dall'architetto. Sono come il padre e la madre... L'architettura intesa come progettazione urbana, prima di tutto deve essere funzionale e il funzionale può essere arte".

I.T.

Carlo Maria Giulini si è presentato ai numerosissimi ammiratori che gremivano la sala dell'Antoniano non più di spalle e in piedi ma seduto ad un tavolo, sorridente, disposto al colloquio e alle confidenze. Una veste tutta nuova per il maestro, così inconsueta per lui da desiderare di avere una "spalla" che lo aiutasse a sviluppare il tema della serata: l'uomo per la musica e la musica per l'uomo. Ecco dunque il perché della presenza di un padre gesuita dell'Antoniano, venuto da Venezia, amico di vecchia data del maestro, attraverso il quale egli si è confidato al pubblico.

Ha raccontato alcuni momenti della sua vita di fanciullo, di ragazzo e di uomo, gli incontri con i grandi della musica del secolo, dalla Caldas a Toscanini a Benedetti Michelangeli. Ascoltandolo, si riconosce l'invisibile filo che lega questi momenti: la musica intesa non in senso cerebrale ma come amore che tocca prima il cuore.

Alla domanda se dirigere i grandissimi interpreti della musica lo emoziona, risponde: "Tutti insieme si fa musica, con un gesto d'amore. La presenza di grandi interpreti non mi emoziona perché siamo tutti al servizio della musica. Nel momento in cui la si esegue il singolo non conta più...".

I.T.



Carlo Maria Giulini.



Isabella Bossi Fedrigotti.

Sposare l'arte con l'uomo e viceversa: anche la narrativa come strumento della bellezza rientra a buon diritto in questo contesto.

Isabella Bossi Fedrigotti, autrice del libro "Di buona famiglia", premio Campiello 1991, si è presentata al pubblico, curioso di conoscerla, come una donna "felice e realizzata". Giornalista, scrittrice, moglie, madre racconta che per fare un buon libro non è necessario essere infelici: "Non è l'infelicità, spiega, che spinge a scrivere. Lasciateci scrivere anche a noi donne... Per scrivere ho bisogno di un'idea che mi emoziona, che mi torni in mente. Per trovare quest'idea, la devo cercare, ma non sempre quella che trovo è quella giusta".

Spiega all'attentissimo pubblico (molti i giovani) che non è sempre facile per le donne trovare lo spazio mentale per fare ciò; le molte incombenze che devono svolgere "rubano loro i pensieri"; malgrado questo, un numero sempre maggiore si cimenta in quest'arte che fa bene perché è liberatoria, almeno per lei. Lo spazio per scrivere se lo tiene ben stretto a costo di grossi sacrifici, per non rubare agli altri suoi doveri il tempo e l'attenzione necessaria.

Alla domanda se c'è una parte della sua vicenda personale nella sua narrativa, risponde che quello che scrive non è necessariamente autobiografico; l'artista infatti, può raccontare il vero senza aver inventato nulla e senza aver provato direttamente quello che sta raccontando: ma è inevitabile che le emozioni descritte passino nel suo animo e diventino anche sue.

I.T.

