

PADOVA

e il suo territorio



Luca Ruffini - Jassa Ruffini - Padova, C.M.P. - Mod. in A.P. - Cronaca 26 - At. 2 Legn. 4/2005
In caso di mancato receipt, rinviare all'Ufficio Postale di Padova C.M.P. direzione del conto
per la restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa.

ANNO XII **67** GIUGNO 1997
rivista di storia arte cultura

PADOVA

è il suo territorio

7

Editoriale

8

Un "centenario" per la ripresa degli studi ruzzantiani
Ivano Paccagnella

10

Emilio Lovarini e la mancata edizione del Ruzzante
Gianantonio Cibotto

12

La tradizione letteraria pavana
Marisa Milani

15

Quel "gran cancaro de nemistè" tra contadini e cittadini nell'età di Ruzzante
Lorena Favaretto

18

La loggia e l'odeon Cornaro
Camillo Semenzato

24

Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzzante
Elvira Garbero Zorzi

29

Quasi mezzo secolo "ruzzantiano" di De Bosio
Giorgio Pullini

32

I pesci di Ruzzante nelle "priare di Lipsia"
Paolo Baldan

34

Il mio incontro con Ruzzante e con le maschere di Sartori
Jacques Lecoq

36

Ricordo di Giovanni Calendoli e del suo Ruzzante
Gian Piero Brunetta

38

Ruzzante e i suoi interpreti pavani
Mirco Zago - Giovanni Organo - Gilmo Bertolini - Quinto Rolma - Lele Fanti - Lorenzo Rizzato

44

La "ramà vecia de barba Andolo Beolco" e l'incontro col teatro di Ruzzante
Giorgio Ronconi

47

Pavan, an
Giuliano Scabia

49

Parole Ruzzantiane
a cura di Manlio Cortelazzo

50

Itinerari Padovani
a cura di Franco Benuccio

52

Rubriche

64

I lettori ci scrivono

PADOVA

e il suo territorio

Presidenza

Dino Marchiorello

Direzione

Luigi Montobbio (dir. resp.), Giorgio Ronconi
Camillo Semenzato, Paolo Baldin

Redazione

Paolo Baldan, Tullio Bertotti, Giuseppe Iori,
Francesca Lunardi
Luciano Morbiato, Luisa di San Bonifacio Scimemi,
Mirco Zago

Segreteria

Anita Lovatini, Teresa Perissinotto

Consulenza culturale

Antonia Arslan, Sante Bortolami, Giulio Bresciani
Alvarez, Andrea Calore, Pierluigi Fantelli,
Claudio Grandis, Salvatore La Rosa, Giuliano Lenci,
Luigi Mariani, Ruggero Menato, Gustavo Millozzi,
Maurizio Mistri, Gilberto Muraro, Giuliano Pisani,
Gianni Sandon, Cesare Scandellari, Giorgio Segato,
Paolo Tieto, Rosa Ugento, Roberto Valandro,
Pier Giovanni Zanetti

Enti e Associazioni economiche promotrici

Amici dell'Università, Associazione Comercianti,
Associazione degli Industriali,
Associazione Piccole e Medie Industrie,
Azienda di Promozione Turistica,
Banca Antoniana Popolare Veneta,
Camera di Commercio, Comune di Padova,
Ente Fiere di Padova, Ente Parco Colli,
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo,
Provincia di Padova, Unione Provinciale Agricoltori,
Unione Provinciale Artigiani, Università di Padova

Associazioni culturali sostenitrici

Accademia dei Curiosi,
Amici del Castello, Amici del Museo,
Amici della Musica
Associazione "Lo Squero",
Associazione Italiana di Cultura Classica,
Associazione Lombardo Veneto, Casa di Cristallo,
A.V.O.
Comunità per le Libere Attività Culturali,
Convegni Maria Cristina, Fidapa,
Gabinetto di Lettura, Gruppo del Giardino Storico,
Gruppo "La Specola", Italia Nostra,
Istituto di Cultura Italo-Tedesco
Progetto Formazione Continua
Società "Dante Alighieri", Storici Padovani,
UCAI, Università Popolare

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

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 1997 L. 35.000
Un fascicolo separato L. 7.000

Sped. in A.P. - Comma 26 - Art. 2 Legge 549/95.

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

In copertina:

Piero Perin. Ruzzante (terracotta cm. 50x60).



Se tutto andrà secondo i programmi, tra due-tre anni il complesso Cornaro al Santo – la loggia cioè e l’odeo – sarà riaperto dopo il definitivo restauro e riconsegnato così alla città. La sensibilità della Società Autostrada Padova Brescia, nella persona del presidente arch. Giuseppe Barbieri, ha permesso di affrontare l’ultimo stralcio dei lavori di recupero che, durando da anni, avevano in effetti sottratto alla stessa memoria cittadina uno dei principali monumenti di Padova e della stessa Italia.

Già il fatto che attraverso il restauro venga riportata alla lettura – o alla “fruizione”, come si dice con termine non elegante – una struttura definita da Ludovico Zorzi “episodio forse unico nella vicenda del luogo teatrale umanistico”, costituisce un forte richiamo al suo primario uso, oltretutto “compatibile”: odeo e loggia devono raccontare se stessi, devono mostrarsi con la loro fisicità quali esemplari unici, prima dello stesso teatro olimpico di Vicenza, dell’architettura teatrale – e musicale – rinascimentale. In effetti, quelle strutture sono di per sé un museo all’altezza della stringa storica che dalla cappella degli Scrovegni alla cappella Ovetari, dal Palazzo della Ragione al Donatello e Tiziano del Santo segnano una storia della cultura e della civiltà venete assolutamente originali.

La peculiarità del complesso Cornaro poi, intersezione fortemente connotata architettonicamente di arte e spettacolo, fornisce un ulteriore spunto di riflessione sui suoi futuri utilizzi. Il complesso voluto da Alvise Cornaro, che vide attivi per due decenni prima il Falconetto (dal 1524 al 1534), quindi il Ruzzante (dal 1533 al 1542), non doveva essere unicamente luogo teatrale in cui saldare due tradizioni scenografiche, quelle che lo Zorzi definiva “romanza” e “classicista”, bensì doveva costituirsi come vera e propria “cittadella” dello spettacolo. Accanto alla loggia, fondale delle rappresentazioni ruzzantiane, l’odeo veniva identificato quale luogo della conversazione ma anche – e mi piace credere – soprattutto della musica.

Ecco quindi, nella stessa genesi del complesso, individuata un’altra funzione, quella che intende valorizzarne la peculiarità di luogo storico dello spettacolo, inteso con accezione ampia. Realtà culturali che possano collaborare alla messa in forma di tale idea, in città e fuori, ce ne sono molte: la stessa Università in questo senso può essere punto di riferimento, e l’idea dovrebbe considerare loggia e odeo non solo come luoghi fisici per rappresentazioni ed esecuzioni capaci di entrare in “rete” con gli analoghi luoghi veneti dello spettacolo (il teatro romano di Verona, il teatro olimpico di Vicenza, il teatro Malibran di Venezia), ma anche luogo in cui si elabori pensiero sullo spettacolo, “centro” di ricerca e documentazione, dibattito e confronto.

Una proposta infine che mi sento di avanzare non soltanto perché incardinata sulla storia e sul “senso” del complesso Cornaro, bensì anche perché più volte e in più occasioni suggerita e caldeggiata da due studiosi, recentemente scomparsi, che molto diedero e fecero in pensieri e azioni per il suo recupero: portare avanti il progetto di un centro di ricerca sullo spettacolo, i suoi luoghi e la sua cultura, nel nome di Giulio Bresciani Alvarez e Giovanni Calendoli, credo sia un modo affinché l’idea anticipatrice di Alvise Cornaro possa trovare continuità e futuro alle soglie di un nuovo millennio.

La riscoperta del teatro di Ruzzante, a cui è prevalentemente dedicato questo fascicolo, sia di stimolo e di auspicio per tutto ciò.

Pier Luigi Fantelli

UN «CENTENARIO» PER LA RIPRESA DEGLI STUDI RUZZANTIANI

IVANO PACCAGNELLA

Si ripercorre il cammino che, attraverso la ricerca erudita e i recuperi sulla scena, ha riportato alla sua piena valorizzazione l'opera del grande drammaturgo

Si pubblicano in questo numero speciale di «Padova e il suo territorio» alcuni degli interventi al seminario di studi tenuto al Teatro Comunale «Giuseppe Verdi» di Padova l'11 novembre 1996, «*Smisiare la lengua a nostro muò*». *Messin-scena ruzzantiane*, prima iniziativa per la celebrazione dell'ipotetico centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzzante.

Rientrano in questo stesso quadro il Catalogo ruzzantiano (in corso di stampa per l'editrice Esedra di Padova), che intende offrire agli studiosi il più completo censimento dei manoscritti e delle stampe del Ruzzante (e dei postruzzantiani del XVI secolo), la bibliografia critica e una descrizione dei fondi Lovarini nelle Biblioteche civiche di Padova e di Spresiano; l'edizione curata da Marisa Milani di Rime venete antiche (Esedra, Padova 1997), vale a dire quanto si muove nel panorama pavano (ma non solo) fra XIII e XV secolo; il convegno internazionale di studi nel 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante (Padova-Venezia, 5-6-7 giugno 1997).

Di Ruzzante, com'è noto, abbiamo poche date certe, oltre quella della morte avvenuta il 17 marzo 1542. Abbiamo la richiesta del «privilegio di stampa» fatta dallo stesso Ruzzante al Senato veneto nel 1533 per la Piovana, che però sarebbe stata stampata da un celebre editore veneziano come Gabriel Giolitto de' Ferrari solo nel 1548. Delle altre commedie ipotizziamo datazioni solo sulla base di quanto ci dice un cronista molto attento ai fatti teatrali come Marin Sanudo nei suoi monumentali Diari. Ma per alcune, si pensi all'Anconitana o alla stessa Pastoral, di recente retrocessa da prima a ultima delle opere ruzzantiane, le proposte oscillano di molti anni.

Assumere il '96 ad anno centenario del Ruzzante è poco più che una convenzione, suffragata dal fatto che al 1496 riporta un atto del 1521 trovato da Paolo Sambin in cui compare il nome di Ruzzante quale testimone (funzione che nella legislazione veneziana si poteva assolvere a partire almeno dai 25 anni). E nuovi documenti (come quelli che ha in corso di pubblicazione Francesco Piovan) sembrerebbero riportare anche più indietro.

In ogni caso, l'Italia è forse il paese che celebra con maggiore «rigore» i centenari (non tutti, ovviamente:

qualcuno, magari importante lo si dimentica per rimozione, salvo commemorarne altri di irrilevanti; ma, come direbbe Ruzzante, «cussì va'l mondo»). A noi premeva cogliere l'occasione per riportare al centro dei nostri studi e dell'attività teatrale Angelo Beolco, il Ruzzante.

Mi si permetta una precisazione, che può sembrare oziosa, quasi un tic, ma che a mio parere può anche essere indicativa di un modo di affrontare il commediografo padovano: riguarda la grafia stessa del nome d'arte del Beolco. Gianfranco De Bosio in parecchi interventi ha rivendicato a merito suo e di Ludovico Zorzi, negli anni fra il '50 e il '60 la grafia più «filologica» con una sola z, quasi un segno della nuova attenzione che si veniva rivolgendo al testo originale del Ruzzante, dopo anni di messinscena teatrali in traduzione o adattamento (inutile qui fare i nomi di Lovarini e Cesco Baseggio). Io appartengo invece ad una scuola (che è quella di Gianfranco Folena) che scrive sempre Ruzzante con zz e non secondo la cosiddetta grafia pavana Ruzante: e sarebbe più corretto dire la grafia dei manoscritti (anche quello della Lettera al Duca d'Este, di cui si è sempre supposta l'autografia, senza però alcun riscontro oggettivo) ma già non più delle stampe cinquecentesche di Stefano Alessi (oscillante invece nelle altre stampe, comprese quelle Perini di fine secolo e quelle Greco). In realtà, quando si parla criticamente del Beolco, bisogna usare il sistema fonologico dell'italiano, che prevede sempre (anche quando la grafia non lo marchi) il suono rafforzato. Per questo continuiamo a scrivere e a pronunciare Ruzzante: anche perché, pure a livello della grafia del dialetto, sarebbe difficile spiegare una z in Ruzante con valore di s sonora (di norma resa nei testi veneti con x).

Padova e Ruzzante: un rapporto importante e altalenante, difficile, in ogni caso con risultati scientifici di alta qualità; risultati che sono legati a nomi fondamentali nella storia della letteratura e della filologia, quanto in quella del teatro.

E si deve cominciare con Emilio Lovarini (1866-1955), vicentino, che a Padova compì soltanto gli studi (al «Tito Livio» e poi all'Università, con compagni quali Giovanni Fabris, Angelo Marchesan, Vittorio Lazzarini), che a Ruzzante, al pavano e al teatro pluri-

dialettale, dedicò una lunga fedeltà, dal 1887, anno dell'articolo sulle *Canzoni popolari in Ruzzante*, al 1894, con i tuttora insostituibili *Antichi testi di letteratura pavana*, e con vari studi ruzzantiani (poi raccolti a cura di Folena negli *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Antenore, Padova 1965), fino alla scoperta e prima valorizzazione dall'anonima *Venexiana* nel 1928 (e poi nel 1944 e 1946). Di Ruzzante Lovarini aveva tradotto i dialoghi *Moschetta* e *Fiorina* per la collana del Teatro dell'Università di Roma (1940-1941), operazione filologicamente discutibile ma senz'altro meritoria; e poi *La pastorale* (1951).

A Padova, dopo la resistenza e la guerra, con l'aiuto del rettore Egidio Meneghetti e l'appoggio di professori della Facoltà di Lettere quali Diego Valeri, Manara Valgimigli, Concetto Marchesi, con la collaborazione di un prezioso erudito locale come Bruno Brunelli (di cui resta capitale la sintesi de *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del XIX secolo*, del 1921), Gianfranco de Bosio fondava il Teatro dell'Università. È in quest'episodio che si deve vedere la rinascita degli studi moderni e delle moderne valorizzazioni teatrali di Ruzzante, a partire dal 1950, anno della prima regia di De Bosio della *Moschetta* (con Cesco Ferro, Mario Bardella, Giuliana Pinori, Giulio Bosetti e Lieta Papafava de' Carraresi; scene e costumi di Mischa Scandella). Con la nuova regia del 1996 per il Teatro Stabile del Veneto (con Lino Toffolo che dice il prologo, Ruzante interpretato da Sergio Romano e Betia da Sara Bertelà) ancora una volta con le scene di Emanuele Luzzati, De Bosio si «misura» per la quinta volta con questo testo (1950: Teatro dell'Università di Padova - tournées 1951; 1956: Compagnia del Teatro di Venezia; 1960: Teatro Stabile di Torino, 1970: Piccolo teatro di Milano).

Non è certo qui il caso di ripercorrere una storia delle rappresentazioni moderne di Ruzzante, altri lo hanno parzialmente fatto (Giovanni Calendoli, nel volume da lui curato nel 1983, *Ruzante nelle scene italiane del secondo dopoguerra* e Nicola Mangini nel 1989, *La riscoperta moderna del teatro di Ruzante*) ed è un lavoro da portare a fondo con competenze diverse dalle mie: a parte le messinscena francesi del 1902, basti qui ricordare il *Bilora* di Gianfranco Giachetti del 1927 (su testo di Lovarini), l'allestimento di Lina Costa (la padovana Lina Costacurta) al teatro delle Arti di Roma con i Ruzzantini e Rossi, quello di Bragaglia, fino alle rappresentazioni di Baseggio (nel 1949 *Bilora*, nel 1950 il *Parlamento* e nel 1956 la *Moschetta*).

Resta il fatto che a questo clima di fervida apertura della nostra Università in quegli anni si deve la riscoperta e la permanenza del Ruzzante nel teatro degli ultimi quarant'anni, come uno dei fondamenti della continuità della lezione della cultura laica rinascimentale.

Dire del lavoro di Gianfranco Folena su Ruzzante non è facile. Come per molti altri argomenti di studio e ricerca, Folena ha profuso il suo sapere e le sue intuizioni più che in saggi propri nel lavoro degli allievi. Se non c'è mai un lavoro complessivo e specifico sul comico padovano, Ruzzante è per il toscano Folena trapiantato a Padova una presenza continua. E non solo per la raccolta di scritti ruzzantiani di Lovarini del 1965 (cui è premessa una ricostruzione della figura culturale e scientifica dell'autore, *La vita e gli studi di Lovarini*, che è una memorabile lezione di metodo sto-

rico), ma negli interventi più minuti: da brevi note per le regie di Gigi Giaretta alle tesi di laurea ruzzantiane, a partire da quella di Marisa Milani (che di Ruzzante è poi divenuta la massima esperta, con articoli capitali), ai grandi progetti, come quello di un Lessico pavano, che in gran parte completato è purtroppo invecchiato inedito in grandi schedoni presso l'Istituto di Filologia Neolatina. Della capacità di visione critica complessiva di Folena è esemplare l'articolo *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue* (1983), ristampato nel bel volume *Il linguaggio del caos*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, dove c'è l'unica interpretazione diacronica del pavano ruzzantiano che io conosco.

L'edizione degli scritti di Lovarini è del 1965. L'anno prima Paolo Sambin, in collaborazione con Emilio Menegazzo, aveva pubblicato in «Italia medievale e umanistica» le *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, che avviano la ripresa degli studi documentari e archivistici sulla ricerca Cornara, sviluppati specialmente da Menegazzo (scritti che stanno ora per essere raccolti e riediti da Antenore, a cura di Andrea Canova, nel volume *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro. Ricerche, testi e documenti*).

Da questi anni si può finalmente parlare di una ripresa degli studi sul Ruzzante, che si può dire imperniata fra Padova e Venezia, fra la scuola di Folena (basti ricordare il numero inaugurale della rivista «Filologia veneta», del 1988, monograficamente intitolato *Ruzzante*) e quella di Giorgio Padoan: nell'anno «centenario» è uscito il suo volume sinottico ma pur sempre documentatissimo *L'avventura della commedia rinascimentale* (Piccin-Vallardi, Padova), affiancato dalla raccolta di saggi di un suo allievo, Piermario Vescovo, *Da Ruzante a Calmo. Tra «Signore comedie» e «onorandissime stampe»* (Antenore, Padova).

Gli studi ruzzantiani recenti sono purtroppo segnati da dolorose scomparse. Registrare non è solo doverosa pietas, ma in certo qual modo vuol dire segnare dei confini negli studi ruzzantiani: nel 1979 Giovanni Poli che nel veneziano «Teatro a l'Avogaria» aveva sperimentato un modo nuovo di rappresentare Ruzzante e la Commedia dell'arte; nel 1983 Ludovico Zorzi, il fraterno compagno di De Bosio nella riscoperta teatrale di Ruzzante, il primo a darne (1967) un'edizione moderna completa, esemplare tanto dal punto di vista ecdotico, quanto da quello del commento e della traduzione; nel 1984 Mario Baratto, che pubblica a Parigi il suo primo articolo nel 1956 sull'*Esordio di Ruzante* e che nella misura esemplare del saggio ritornò a più riprese in maniera capitale sul padovano; nel 1992 Gianfranco Folena; nel 1996 Giovanni Calendoli, professore a Padova di «Storia del teatro e dello spettacolo» (disciplina che accademicamente nasce con lui), che scopre Ruzzante a Padova, con compagnie locali di grandi qualità e ambizioni, come quella di Giaretta e dei Rolma.

Qui è bene fermarsi, anche perché non era assolutamente mia intenzione fare un bilancio degli studi ruzzantiani degli ultimi anni (in parte l'ho abbozzato nella *Bibliografia ruzzantiana* che ho redatto, insieme alla mia allieva Carla Menaldo, nel *Catalogo ruzzantiano* citato all'inizio) ma solo illustrare le basi su cui si è sviluppata la recente ripresa dell'interesse critico per Angelo Beolco.

EMILIO LOVARINI E LA MANCATA EDIZIONE DEL RUZZANTE

GIANANTONIO CIBOTTO

*Vicende di un lungo e sfortunato lavoro filologico
condotto da uno studioso di prim'ordine,
che ebbe il merito d'aver "riscoperto" e divulgato
la letteratura pavana e Ruzzante*

Voglio ripercorrere un'ultima fase della vita di Lovarini che coincide esattamente con il Ruzzante e con l'edizione critica della sua opera, rimasta come nuvola sospesa in aria. Ho scoperto Ruzzante nel dopoguerra (prima ancora che De Bosio iniziasse la sua avventura di regista, di organizzatore e di trascinatore) e devo la scoperta di Ruzzante ad un gruppo di curiosi personaggi, che erano chiamati *i Ruzzantini* e che erano visti con molta sufficienza da parte degli studiosi e dei critici.

Questi *Ruzzantini* (due estati fa mi hanno addirittura folgorato nella loro semplicità e nella loro tendenza a strappare applausi, magari facili) ogni tanto hanno delle invenzioni incredibili.

Rimasi così colpito da costoro che mi trovai a parlarne nel vivaio di un grande poeta veneto, che si chiamava Livio Rizzi.

Livio Rizzi era un grande amico di Noventa, un grande amico di Palmieri soprattutto, che era il suo fratello d'anima, e di Duse, di Carlo Levi, di Vittorini. Aveva una casa molto ospitale dove tutti approdavano: quando venivano uomini di cultura in Polesine, in genere non andavano in albergo, ma a casa di Livio Rizzi.

Raccontando, un giorno in cui era presente anche Palmieri (quando era preso da malinconia Palmieri prendeva il treno e capitava da Livio), di questa folgorazione dei *Ruzzantini*, Livio mandò il suo braccio destro a prendere un'edizione del Cinquecento dei dialoghi di Ruzante, li lesse e io mi entusiasmai (era molto bravo: credo che, oltre ad essere un grande floricultore e un grande poeta, se avesse fatto l'attore sarebbe stato anche un grandissimo attore... era un uomo corpulento, pesava un quintale e mezzo ed è morto credo proprio per il mangiare).

Nacque una discussione su Ruzzante; io ero stato catturato da certe battute che mi sembravano molto pungenti da un punto di vista sociale e mi stupivo un po' che Ruzzante avesse potuto essere in quella cornice un uomo di polemica (non dimentichiamo che nobile uomo era Cornaro: un signore nel vero senso della parola, come si usava a quei tempi, e che Ruzzante in pratica era il suo fattore, un uomo d'affari; ci sono tracce di Cornaro e di Ruzzante anche nella mia provincia, nella bassa padovana, perché Cornaro era un uomo raffinatissimo, ma era anche un potentissimo latifondista).

Palmieri mi saltò addosso e disse che quel linguaggio che mi faceva delirare, quelle battute che mi facevano sussultare erano molto meno impegnate di quanto cre-

dessi e che si trattava di una astutissima e straordinaria parodia del linguaggio; mi ricordò anche quale, secondo lui, era la vera situazione di Ruzzante alla corte di Alvise Cornaro.

Proprio durante questa discussione affiorò il nome di Lovarini, al quale Palmieri riconosceva il merito di essere stato il bardo di Ruzzante nel nostro paese. Mi ricordò in proposito alcune recite fatte a Roma da una regista che era allieva di Silvio d'Amico (mi pare si chiamasse Lina Costa) e di alcuni testi da lui curati, pubblicati da una casa editrice che lavorava all'ombra dell'Università e che mi pare di avere acquistato in una libreria antiquaria bolognese.

Fui così incuriosito da questo "marchio" del Palmieri, uomo molto difficile e grande critico a mio parere, uomo di un'acutezza straordinaria, che decisi di ricercare questo professor Lovarini.

Un pomeriggio d'autunno andai in provincia di Treviso in un paesino che si chiama Lovadina e chiesi dove potevo trovare il professore; mi fu indicata una casa un po' fuori dal paese. Mi colpì molto, entrando in questo suo "rifugio" (era tornato al luogo di origine dopo aver abbandonato Bologna dove ricoprì la cattedra del Pascoli) un "muro" di fiori, di topinambur (sui quali di recente Andrea Zanzotto ha scritto una lirica molto bella), i fiori che amava Comisso (Comisso amava i topinambur perché gli ricordavano il sole in stagione ormai invernale, diceva che erano gli ultimi fiori a conservare il caldo dell'estate).

Dopo aver dato una sbirciata a questo spettacolo d'oro, ho incontrato questo vecchio signore, che purtroppo era molto vecchio e aveva ogni tanto delle difficoltà di memoria, che forse, essendo io molto giovane, mi fecero più impressione di quanto meritassero.

Cominciai a parlare con lui delle sue faccende, gli dissi dell'entusiasmo di Palmieri, dell'entusiasmo di Rizzi, di questi meriti che gli attribuivano.

In segretezza, con un pudore tipico delle generazioni di allora, mi confidò di aver ultimato o di essere in procinto di terminare l'edizione critica di Ruzzante.

Mi sentii allora investito quasi di una missione (sono un uomo passionale, di debolezze sentimentali): se aveva fatto l'edizione critica, perché non aiutarlo a pubblicarla?

Mi recai a Milano, sempre su indicazione di Palmieri, e andai a trovare Renato Simoni, il nume della critica drammatica italiana e un po' del teatro nostrano, accademico d'Italia allora famosissimo.

Arrivai la mattina, la domestica mi introdusse e scoprii che la sua non era una casa, ma una biblioteca in cui si camminava tra muri di libri accatastati ovunque (credo fossero più di 50.000, poi donati se non sbaglio al Museo della Scala).

Lo raggiunsi e gli spiegai che ero stato mandato da Palmieri per parlare di un'operazione relativa a Ruzzante. Lui allora, che era un grandissimo attore, e anche bravo regista, ma soprattutto attore, dopo avermi detto che di Ruzzante non sapeva niente, cominciò a farmi una lezione su Ruzzante.

Ero molto contento, convinto di avere trovato l'uomo giusto, senonché, a sua volta, egli mi fece indirizzare la proposta a un ex attore, Lucio Ridenti, che dirigeva un mensile di teatro che si chiamava "Il Dramma" e che ogni tanto, a latere di quel mensile, stampava dei volumi di teatro (ha pubblicato Molière, Oscar Wilde e altri ancora).

Il signor Ridenti dopo un certo tempo rispose che la cosa non era possibile, che il linguaggio era indecifrabile, e così via. Mi sentii un po' perduto, non sapevo dove andare, ma gli dei, che sono alle volte molto provvidi e giusti, come dicevano i greci antichi, mi hanno fatto diventare amico di un filosofo.

Tra me che non ragiono e i filosofi che ragionano sul nulla ci fu un punto d'incontro; mi incontrai con Renzo Paci, col quale ho subito simpatizzato. Parlando di tante cose, raccontai a Paci di questo mio viaggio milanese per l'edizione critica del Ruzzante e dell'impossibilità di trovare l'editore.

Lui mi consigliò di scrivere a Croce. Scrisi a don Benedetto, anzi al Senatore, e il Senatore fu così gentile da invitarmi a parlare di questa iniziativa. Così andai a Napoli e lo incontrai in casa di un famoso editore napoletano, ma anche italiano: il barone Ricciardi.

Parlai a don Benedetto con molta soggezione di questa storia e mi rispose che aveva già trattato con Lovarini per l'edizione dei Classici di Laterza; che la cosa era andata sempre per le lunghe e che non era mai riuscito ad avere i testi; aveva insomma l'impressione che questo Lovarini fosse un "tiratardi". Mi disse comunque che ci avrebbe pensato; infatti mi scrisse poi una lettera (tempo fa me la richiese la figlia, che stava curando l'epistolario del padre).

Così anche la seconda iniziativa finì nel nulla.

Per fortuna dopo questo secondo episodio diventai molto amico di Vittorini e di Silvio Guarnieri.

Con loro parlai a lungo di questa faccenda e loro intervennero su Einaudi. Einaudi decise che la cosa venisse fatta, ma al momento di consegnare i testi fu veramente un problema, cioè quello che aveva detto il Senatore Croce era un po' vero: questo vecchio signore aveva molte buone intenzioni, ma poi al momento di lavorare era preso dai vecchi ricordi.

Un bel giorno Calvino mi propose di anticipare questa edizione filologica mastodontica del Ruzzante, nella collana di Grassi e Guerrieri, pubblicando perlomeno i *Dialoghi* in lingua italiana.

Presi allora la vecchia traduzione che il Lovarini aveva preparato per la sua edizione e gliela mandai, ma a Calvino non piacque perché era in un italiano un po' togato: avrebbe voluto una traduzione più viva.

Tradussi allora io i *Dialoghi*, che uscirono nella collana di Grassi e Guerrieri; credo sia stata la prima pubblicazione del dopoguerra.

Tornai poi dal vecchio Lovarini a sollecitare il lavoro per Einaudi e mi ricordo che feci a lui da dattilografo, anzi dirò che la traduzione in più parti era più mia che sua. Mi sembrava comunque un lavoro fatto molto bene.



Il ruzzantino Antonio Rossi con costume di villano, in una fotografia scherzosamente dedicata a Emilio Lovarini, che era considerato il «patron» del sodalizio padovano.

Questo "malloppo" partì sottobraccio a Silvio Guarnieri e finì a Torino da Einaudi.

Anche l'edizione di Einaudi, però, affondò nel nulla, non ne seppi più niente. Un giorno, per caso, a distanza di tanto tempo, sono andato al Museo Civico di Padova e curiosando qua e là mi sono imbattuto in un grande pacco che conteneva il testo inviato a Torino, che era stato restituito alla figlia e al figlio, i quali avevano pensato bene di regalarlo al Museo Civico che, abituato ad avere a che fare con le "grandi cose", l'aveva lasciato in disparte. Il povero Lovarini, quindi, chiuse la sua esistenza senza riuscire a realizzare il sogno di una vita.

Lovarini è stato uno che ha avuto il merito di aver riproposto Ruzzante quando se ne erano dimenticati tutti. Durante il ventennio fascista Ruzzante era al bando, sia per la difficoltà del linguaggio, sia per le espressioni giudicate immorali. Avrebbe forse rotto l'incantesimo l'edizione curata da Lorenzo Stoppato, se il fuoco non avesse fatto sparire nella Tipografia Prosperini l'edizione già pronta, in bozze già rivedute. Era rimasta solo la *Pastorale*, in bozze, che Lovarini mi ha donato e che io sto per donare a una biblioteca pubblica.

Voglio concludere ricordando l'unica grande soddisfazione della mia vita.

Un bel giorno mi sono trasformato in impresario e ho allestito una compagnia che si chiamava "Proposta per il Teatro Veneto". Questo gruppo ha prodotto tante cose e fra queste una recita di Ruzzante ad Arquà Petrarca in vero pavano, senza variazioni o attenuazioni. Ed è stato uno spettacolo che mi ha veramente incantato. □

LA TRADIZIONE LETTERARIA PAVANA

MARISA MILANI

*Un excursus sulla letteratura nel dialetto del contado padovano
dal Trecento all'Ottocento*

Dopo oltre un secolo e mezzo dalla sua riscoperta, e nonostante gli studi e le ricerche che da allora si sono susseguite, di Angelo Beolco si conosce molto poco: non sappiamo dove e quando sia nato, quante siano le sue opere e, per alcune, quando siano state scritte, non sappiamo perché abbia smesso di scrivere dopo la *Lettera ad Alvarotto*, ignoriamo la causa della morte e perfino dove siano andate a finire le sue ossa (Alvise Cornaro voleva essere sepolto assieme agli amici Falconetto e Ruzzante: della tomba comune non esiste traccia). Ma chi si occupa di pavano è con il Beolco che deve di continuo riportare qualsiasi autore preso in esame.

Per letteratura pavana intendiamo la produzione in dialetto rustico che fiorì in territorio padovano e vicentino tra il XIV e il XIX secolo, alla quale affianchiamo quella satirico-politica ferrarese del secondo '400, i sonetti pavani, veronesi e bergamaschi di Giorgio Sommariva (1462), le rime del bellunese Cavassico e l'egloga trevigiana di Morel del primo '500. Il Beolco si inserì nella tradizione letteraria pavana con forza tale da rivoluzionarla completamente, così che da allora occorre sempre distinguere in letteratura pre e post-ruzzantiana.

Le prime testimonianze di uso del dialetto padovano sono la tenzone di Nicolò de' Rossi e i sonetti di Marsilio e Vannozzo, che rappresentano esempi di parlata popolare cittadina e rustica in opposizione al linguaggio della corte e a quello aulico letterario. Sono giochi di intellettuali senza altro scopo che quello di divertire sé e gli amici. Nel XV sec. è la contrapposizione città-campagna che si rispecchia nella contrapposizione del dialetto rustico alla lingua colta. Il giovane Sommariva, che rallegra i familiari con i sonetti rustici, ha un atteggiamento verso i villani più paternalistico che satirico, li osserva con occhio divertito e benevolo: sono una razza a parte, ma le ragazze si possono corteggiare e magari violentare. I contadini del Sommariva fanno una bella vita: mangiano, bevono, si divertono e fanno all'amore: ma ben altra realtà traspare dalle rime, quando si accenna alle tasse, al lavoro dei braccianti, ai pignoramenti per debiti, alle donne che per racimolare qualche soldo "stanno giorno e

notte a filare", o al destino di tante ragazzotte, che i signori si prendono con grandi promesse e poi mandano via più povere e disgraziate di prima.

La satira feroce contro il villano è possibile solo in lingua: l'uso del dialetto impedisce lo scontro tra culture. Il villano non avrà dignità di cittadino, resta una casta inferiore, ma non è mai rappresentato come un sottouomo. La maschera del contadino appare per la prima volta in un sonetto pavano del Sommariva: si chiamava Menegazzo, era vestito *a mo villa* e faceva ridere tutti alla festa che si teneva nel Palazzo del Capitano. Per quanto ridicolo, il villano ha acquistato almeno dignità di personaggio.

Sono persone vere e proprie i contadini che compaiono nei dialoghi ferraresi (circa cinquanta sonetti), sia quelli giocosi sia quelli scritti in funzione di satira politica. Si tratta di rapide scene di vita: la domanda di matrimonio, la malattia del vecchio guarita con una grande ingestione di fagioli, il ballo, le liti tra pretendenti, i preparativi del pasto, la confessione e così via. Non mancano momenti seri e talvolta tragici, e la situazione contadina appare in tutta la sua miseria: ecco l'assalto alla casa da parte di soldati sbandati, o l'invito ai pelacani a fare festa perché avranno un gran lavoro essendo già stati scorticati mille villani. Talvolta il grido di dolore travalica la persona di chi scrive e la satira politica diventa accusa disperata contro il mondo, come avverrà nel più tardo *Alfabeto dei villani*. Tuttavia anche quando fa parlare il villano in prima persona l'autore rimane distaccato, senza confondersi con il personaggio, usato per far ridere o per criticare i potenti. L'altezza artistica raggiunta in alcuni componimenti non implica alcuna partecipazione dell'autore, che si limita a presentare la scena.

Ma il villano tragico non è divertente e trova scarso pubblico. Per avere posto sulla scena deve far ridere e niente si presta meglio delle farse, specie quelle di argomento matrimoniale. Tra la fine del '400 e l'inizio del '500 si diffonde il genere dei *mariazi*, le frottole matrimoniali da recitare sulle pubbliche piazze a carnevale. A Padova accanto allo sperimentalismo linguistico dei macaronici di fine secolo c'è quello dei rustici, che dei prefolenghiani sono affini se non consanguinei (penso al *Pianto de la Tamia*), precursori gli uni

del Folengo, gli altri del Ruzzante. La stampa, che trovò presto un ottimo mercato con le edizioni popolari (fascicoletti di 2 o 4 fogli venduti a pochi soldi), divulgò rapidamente anche presso il grosso pubblico testi prima tramandati manoscritti o affidati alla memoria. I *mariazi*, il *Contrasto del matrimonio de Tuogno e de la Tamia*, il *Pianto de la Tamia* come il *Testamento de sier Perenzon* furono ristampati più volte fino alla metà e oltre del '500. Ormai il contadino ha raggiunto le scene (o almeno il palco dei comici nelle piazze) e sta aspettando qualcuno che lo trasformi in carattere.

Agli inizi del '500 un altro fenomeno, assai importante per gli sviluppi futuri, si fa strada nella produzione pavana: l'identità sempre più evidente tra autore e personaggio. Se ne ha un esempio nelle poesie politiche comparse a Venezia e a Padova durante l'assedio del 1509 e dopo la sconfitta degli imperiali. Pur accostandosi per certi aspetti ai sonetti ferraresi (il tema politico, la struttura a dialogo), qui l'autore assume gli abiti del villano, non fa parlare i contadini ma si finge egli stesso contadino.

A cavallo dei due secoli il nobile padovano Matteo da Rio fu autore di 'pavanerie' così belle e divertenti che, afferma lo Scardeone, "nihil salius, nihil lepidius, ad exhilarandum animum quantumvis tristem a nostris aut legi, aut audiri unquam possit". Il da Rio morì in tarda età nel 1527 ma le sue opere continuarono a girare a lungo, alcune a stampa altre manoscritte e altre ancora mandate a memoria dai suoi più vecchi amici e ammiratori. Matteo compose anche opere teatrali (*fabulae* dice lo Scardeone), ma per un suo "ingenuo quodam pudore" non volle che fossero date in pubblico. Mi piace pensare che Matteo da Rio sia "quel tanto caro e tanto amato barba Polo", che il Beolco ricorda così spesso e che diventerà, nella *Lettera ad Alvarotto*, sua guida nel regno di madonna Allegrezza.

Con Matteo da Rio, e con il Beolco, l'identità autore-personaggio si impone sulla scena e tra il pubblico, finché per i posteri il secondo cancellerà il primo e il Beolco sarà conosciuto solo come "il divin Ruzante". Segno dell'identità è la *lomenagia*, il nome rustico che a partire dal Beolco tutti i pavani si diedero, compresi gli occasionali verseggiatori. L'assunzione della *lomenagia* elimina quella residua satira antivillanesca che si avverte, per es., nei *mariazi* e nei testi coevi; ma nei versi del *boaro* che esalta la semplice vita dei campi e canta l'amore per le *tose* non c'è più posto nemmeno per la satira contro la donna, costante in tutta la precedente tradizione. Il modello femminile dei *boari cantarini* non sono le donne dei *mariazi* o quelle delle commedie ruzzantiane ma la petrarchesca Laura.

Dopo la morte del Beolco casa Cornaro divenne la *massaria di Ruzanti* e il vecchio Alvise, il *massaro*, si cimentò nel pavano scrivendo un pianto per la morte dell'amico Pietro Bembo e rifacendo la *Prima orazione*. Si deve al Cornaro la preparazione dei testi ruzzantiani per la stampa, se non la *Piovana* edita dal Giolito nel '48, certamente tutte le edizioni Alessi a partire dal 1551. E attorno al Cornaro si raccolsero i 'giovani' pavani, come Giacomo Morello, e più tardi Claudio Forzatè (Sgareggio) e Giuseppe Gagliardi (Rovigìo Bon Magon); con Andrea Palladio, che non si lasciò tentare a quanto sembra della musa pavana, comparve un giovane pittore di belle speranze che presto lasciò Padova per la più promettente Vicenza, G.B. Maganza detto il Magagnò.

L A
PRIMA PARTE
DE LE RIME DI

MAGAGNO, MENON,

E

BEGOTTO

IN LINGVA RVSTICA PADOVANA,
con una traduzione del primo Canto de
M. Ludovico Ariosto.

Con Gratia, e Priuilegio.



In Padova, per Gratiſo Perùſtino
1 5 5 8.

Frontespizio della prima edizione della *Rime del Maganza* (copia posseduta dalla Biblioteca Civica di Padova).

Il Maganza proveniva da Este, anzi da Calaone, dove era nato nel 1509, e a Vicenza portò il gusto del poetare in rustico, così che presto si formò un piccolo gruppo di *boari*, nobili e intellettuali vicentini come il conte Marco Thiene (Begotto, morto nel 1552), il canonico Agostino Rava (Menon), il colonello Valerio Chiericati (Chiavelin), i cui versi il Maganza raccolse nelle quattro raccolte di rime uscite dal 1558 al 1583. Alla fine della vita (morirà nel 1586) il Magagnò accettò di curare l'edizione completa delle opere ruzzantiane stampata dal Greco. Un anno prima, nel 1583, Rovigìo lo sostituì quale curatore di una raccolta di rime in morte di Menon, che ebbe i contributi dei migliori ingegni del tempo. Ma ormai la felice estate pavana si era mutata in tepido autunno: dall'esaltazione dell'amore e della natura si era passati alla lode del proprio stato in una atmosfera di benevolente paternalismo che nascondeva le paure e le persecuzioni dell'Inquisizione contro gli eretici vicentini. La gentile poetessa Bianca Nevìa Angaran, arrestata con la famiglia, venne strangolata in carcere nel 1587 e le figlie costrette a fuggire nell'ospitale Ginevra. Anche il Maganza godeva fama di eretico e subì un interrogatorio dal Sant'Uffizio di Venezia, senza conseguenze; ma la cattiva fama rimase, anzi si estese alla famiglia, se nel 1588 il pittore Alessandro Maganza veniva definito "figliolo di un heretico" (aveva ritratto nella chiesa di S. Lucia la concubina di un certo don Dionisio sotto le vesti della santa).

I pavani del secondo '500 a Vicenza, come a Padova, traducono i classici antichi, da Teocrito a

Catullo, e quelli italiani come Petrarca e Ariosto. Ecco la prima stanza di *Chiare fresche e dolci acque* nella versione di Menon e Magagnò:

O acque fresche e chiare,
on le suò belle gambe
se lavé la Tietta l'altro dì:
caro ramo on taccare
la vosse i suò ligambe,
e quí suò biè scoffon tanto poli:
erbesine fiori
chialò on la se sentà,
grumbial mondo e netto
pi ch'agn'altro benetto,
con che in dreana po la se sugà,
e vu, lombrie, ch'a' ghe tegnissi el sole,
stè artienti tutti e aldi le me parole.

Il contadino dei post-ruzzantiani non protesta né tantomeno contesta: adeguandosi alla nuova realtà della Controriforma il villano ha perso la carica vitale dei personaggi ruzzantiani. Nel mascheramento contadino il poeta torna all'arcadia, all'elogio della semplice vita dei campi povera ma pacifica. Il Magagnò ama spesso mettere a confronto la propria vita di povero *boaro* con quella ricca e gloriosa dei *paruni*, ma alla fine risolve tutto con una strizzatina d'occhio o una battuta irridente, come nel sonetto a Daniele Barbaro: "Voi siete nato dal miglior casato veneziano", dice all'amico protettore, "e mi dà un pover om da Sette Ca, che non ricorda nemmeno i suoi antenati; è vero che siamo tutti *pumi d'un pomaro*, ma voi avete stanze piene di libri, tappezate di seta, il letto è d'oro, pulito e profumato,

e in ca' mia, povereto,
gh'è nomè strazze, versuri e arpegare
e un puo' de pagina d'anarse a colgare.

Non c'è confronto con i cibi che mangiate voi e il pane e cipolle che mangio io, il vostro vino e la mia acqua; in più ho una moglie che non posso soddisfare perché la sera sono troppo stanco, e ho i figli da mantenere. Beati i preti che non hanno donne attorno..."

I *boari* vicentini dell'ultimo '500 fecero capo all'Accademia Olimpica, compreso il giovane, poi gesuita, Alvise Valmarana (Tuogno Figaro); quelli padovani continuarono a frequentare casa Cornaro anche dopo la morte di Alvise e a poetare d'amore, a tessere sperticate lodi ai potenti in arrivo o in partenza dalla città. L'unico tentativo di messa in scena teatrale dopo Ruzzante si deve a Sgareggio con la sua commedia pastorale ambientata sui Colli Euganei, attorno al 1575, ma senza grande successo tanto che la commedia è rimasta inedita.

Nel 1592 arrivò a Padova Galileo Galilei e presto divenne amico di casa Cornaro e dei pavani, che gli fecero conoscere e amare Ruzzante. Galileo si divertiva a leggere le opere dei vecchi e dei nuovi *boari*, di cui aveva tutte le stampe. Conosceva così bene il dialetto rustico che dette il proprio benestare al dialogo sulla nuova stella del 1605 scritto da un suo allievo, Girolamo Spinelli, sotto la *lomenagia* di Cecco di Ronchitti da Bruzene. Qualche anno dopo accolse compiaciuto l'omaggio che Rovigiò e Tuogno Regonò (Antonio Ragona) gli fecero dedicandogli il *Faelamento sora la nieve dell'anno 1608*.

A Padova nel XVII secolo si continuò a poetare in

pavano: nel 1612 apparvero le rime del Buzzacarini (Bertevello dalle Brentelle), nel 1614 il *Prenostego snaturale* di Pasquale dalle Brentelle, nel 1625 il Pinelli stampa a Venezia un libello contro il Portenari sulla patavinità del giureconsulto romano Giulio Paolo, ma è una polemica stanca e al limite del comprensibile. A metà del secolo Sertorio Orsato e Menato Fraccaore si scambiano sonetti d'auguri, rimasti manoscritti tra le carte Orsato, mentre in occasione delle vittorie contro il Turco Menato dà alle stampe noiosissimi poemetti (1683 e 1687) che fanno rimpiangere la retorica guerriera delle poesie su Lepanto di un secolo prima. Tuttavia si continuava a leggere i pavani 'classici': nel 1642 Giovanni de Lazara presta alla cognata Alba Papafava le rime di Menon, Begotto e Magagnò, e nello stesso anno *Tutte le opere di Ruzante* a mons. Francesco Orsato. Verso la fine del secolo Nicolò Zotti sotto il nome di Cecon scrive un'oda al bosco del Montello.

Tra il XVI e il XVII sec. Vicenza vede le poche rime rustiche del fidenziano Gianbattista. Liviera e quelle di Lucio Marchesini, buon poeta e forse anche buon coltivatore, a giudicare dal piccolo trattato d'agricoltura che va sotto il nome di *Stugio del boaro* (1612). Verso la metà del secolo il farmacista Gabriele Angelico, che si dilettava a scrivere versi d'amore e aveva ridotto in stanze le ricette del Mattioli, tentò invano di pubblicare le sue rime, giudicate troppo 'oscene' dalla censura ecclesiastica.

Nel '700 accanto ai poeti rustici, che più o meno stancamente continuano la tradizione, compaiono poeti che scelgono il dialetto cittadino, come il Mazzolà o il Cesarotti, iniziando una tradizione che continuerà fino a oggi. Nella prima metà del secolo il conte Annibale Bassani è prolifico autore di rime per le più disparate occasioni, dai matrimoni alle monacazioni. Molto più agile e spiritoso l'ignoto che scrisse sotto il nome di Belluora de i Bragagniti da Villatora rime che restarono manoscritte, mentre più scontato e paternalistico è Meno Beguoso dal Porcaro, forse don Carlo Trevisan. Il secolo finisce con le poesie e traduzioni rustiche dell'abate vicentino Michele Pavanello, raffinato cultore dei classici. Ma il pavano ha subito le modificazioni che il tempo e la storia apportano alle lingue e il dialetto rustico settecentesco si è evoluto acquistando una grazia inequivocabilmente veneziana. Il contadino fa ancora ridere, solo che si è ormai mutato in buon cattolico sostenitore della Chiesa, ingenuo e un po' stupido, tanto da poter essere letto nei conventi. Non è un caso che le più libere rime di Belluora siano rimaste inedite, anche se alcune giravano manoscritte, come le ottave del *Lamento de la Tuogna da Salvazan maridò in t'on vecchio*, lungo sfogo della moglie giovane e insoddisfatta, che alla fine promette di mandare il marito da Selvazzano a 'Cornegiana'. Per quanto esausto e di corto respiro il pavano richiede sempre da parte dell'autore-contadino un adeguamento ai modi rustici codificati dalla tradizione. Così avviene nel Bassani e in Belluora, ma alla fine del secolo torna la dicotomia tra autore e personaggio, e l'abate Pavanello può permettersi di non assumere alcuna *lomenagia*.

Nella seconda metà del XIX secolo abbiamo l'ultimo esempio di scrittura pavana con le *Poesie rustiche e La politica dei villani* (1884) del vicentino Domenico Pittarini, che tenta un impossibile recupero del dialetto antico ma non sfugge al paternalismo cattolico tipico dell'età e dell'area culturale a cui appartiene.

□

QUEL "GRAN CANCARO DE NEMISTÈ" TRA CONTADINI E CITTADINI NEGLI ANNI DI RUZZANTE

LORENA FAVARETTO

*Il conflitto sociale nel territorio padovano dopo la guerra di Cambrai.
Città, centri minori e villa a confronto sui temi fiscali e cetuali*

I personaggi protagonisti dei testi teatrali di Angelo Beolco sono contadini che esprimono un punto di vista proprio, autonomo e originale: lo fanno sia che discorrono d'amore, sia che manifestino la propria disperazione per la guerra subita, sia che avanzino delle proposte, solo apparentemente bizzarre, per la stesura di nuovi statuti e leggi tali da rendere gli uomini del contado uguali agli uomini delle città. Non sempre il contado è il luogo della rappresentazione teatrale (ed esempio, i Dialoghi e La Moscheta, in cui vengono inscenati alcuni dei momenti più drammatici della vita del contadino tornato dalla guerra, sono ambientati rispettivamente a Venezia e in sobborgo a Padova) e, per quel che sappiamo, i contadini e gli abitanti del territorio in generale non erano il pubblico a cui quelle commedie e quelle rappresentazioni erano indirizzate. Il contado tuttavia può essere considerato come "il punto di vista ambientale" della narrazione degli eventi sociali e storici che fanno da sfondo alle vicende e ai personaggi rappresentati, nel senso che anche quando la scena si svolge altrove, come nei due esempi sopra indicati, il contadino trascina con sé, nei luoghi dove va, i problemi che gli derivano dalla sua condizione cetuale.

L'originalità dell'opera di Beolco, che vivifica il mondo rurale e fa parlare personaggi contadini, rompendo così con una lunga tradizione culturale urbano-centrica e di satira antivillanesca, pone dei quesiti più generali sul rapporto che può intercorrere tra alcuni dei contenuti del testo letterario e il tempo storico in cui essi sono stati concepiti ed espressi, posto che il messaggio letterario non nasce avulso dalla storia. Vorremmo perciò verificare, brevemente, la possibilità di individuare delle relazioni precise tra questa nuova sensibilità culturale e il dibattito politico e sociale che caratterizzò il primo Cinquecento¹. E vorremmo farlo, in particolare, a partire dalla proposta di legge (la settima) avanzata dal contadino attore in nome del territorio padovano, come appare nella Prima Orazione di Angelo Beolco (scritta tra il 1520-21 e recitata nel '21 ad Asolo): proposta per accomodare le differenze tra gli uomini di villa e i cittadini, facendone una cosa medesima, un unico "parentado". Il tenore e il contenuto d'essa, e l'Orazione tutta, chiamano direttamente

in causa i rapporti tra città e contado, e, per meglio dire, tra cittadini e uomini delle ville. Ciò appare particolarmente significativo, in quanto i contrasti tra cittadini e distrettuali/contadini² sono uno dei motivi conduttori della dialettica interna negli stati dell'Italia centro-settentrionale durante il Basso medioevo e la prima Età moderna

Gli anni in cui Beolco scrive sono quelli immediatamente successivi alla guerra di Cambrai, dopo che Venezia nel giro di pochi anni (1509-1516) perse e recuperò lo stato *da terra*. Nell'incalzare di quegli eventi si manifestò compiutamente la frattura tra la città (che si schierò con l'Impero inseguendo l'ideale di diventare città libera) e contadini marcheschi che appoggiarono, ma solo occasionalmente, la Serenissima. In quel frangente i contadini non fecero altro che manifestare con piena coerenza le loro preferenze per l'assetto politico che comportava per essi il minor danno: all'interno di un composito stato regionale potevano evitare l'assoggettamento più completo al potere cittadino. I veneziani, d'altra parte, erano presenti nel padovano in qualità di signori e possidenti, e perseguendo essi stessi un rapporto particolaristico coi sudditi non avevano mancato durante il '400 di accogliere alcune delle richieste provenienti dal mondo rurale, a tutto svantaggio della città³.

Ma per capire a fondo quegli eventi dobbiamo partire dalla considerazione che il rapporto conflittuale tra città e contado è connotato al modo di essere della città italiana (specie dell'Italia centrale e settentrionale) che era andata affermandosi, a partire dall'età comunale, assoggettando a sé il territorio circostante (grossomodo l'antico *comitatus*). Le ricerche storiche degli ultimi decenni hanno messo in risalto il ruolo fondamentale che poi ebbero le istituzioni distrettuali e rurali nei processi di costituzione degli stati regionali durante il Basso medioevo e la prima Età moderna⁴. All'interno di una compagnia istituzionale più ampia, i centri minori e i territori avevano infatti la possibilità di instaurare con la Capitale o col Principe un dialogo contrattualistico che modificava, allentandolo, il rapporto di diretta soggezione al capoluogo urbano.

Il cittadino comunque (anche all'interno dello stato regionale) godeva sul territorio una serie di privilegi di natura principalmente fiscale, annonaria e giuridica: in



Xilografia di anonimo sul frontespizio del poemetto di B. Cordo, *La obsidione di Padua...*, edito a Venezia nel 1510, ispirato agli avvenimenti contemporanei.

primo luogo le terre che egli possedeva venivano iscritte nei libri fiscali (estimi) cittadini. In questo modo (facciamo un esempio) un padovano che fosse proprietario di beni nel conselvano avrebbe pagato per quei beni le tasse alla città, sottraendosi alle imposizioni a sostegno della comunità locale e agli oneri che il territorio era tenuto a corrispondere nel suo insieme: ed è un fatto che i comuni, quanto più subivano l'espansione del capitale fondiario urbano, tanto più diventavano poveri e perciò politicamente deboli. I possedimenti dei cittadini nel contado, inoltre, non erano gravati in linea di principio da tipici oneri rurali, cioè per lavori pubblici e per gli oneri militari. I lavori pubblici in particolare (scavi e manutenzione dei fossi, erezione e manutenzione degli argini dei fiumi, eccetera) erano di importanza fondamentale ai fini del mantenimento delle infrastrutture del territorio, che è come dire della produttività economica della campagna. La subalternità del corpo del territorio al corpo della città è dunque evidentissima nella struttura fiscale. Inoltre i veneziani che acquistavano beni nel territorio assumevano in pratica gli stessi privilegi dei cittadini e anche maggiori.

Queste informazioni schematiche e per forza di cose riduttive andrebbero integrate con la serie di aggiustamenti attuati in sede legislativa, specie nel periodo veneziano, nell'ambito del fitto dialogo che le comunità del territorio instaurarono con le magistrature della Capitale all'insegna della rivendicazione di fondo, comune a tutti i distrettuali dell'epoca, *quod bona solvant ubi sita sunt* (che i beni paghino coi luoghi nei quali sono situati).

Nel padovano durante il '400 il dominio della città sul territorio cominciò per certi versi a incrinarsi, pur mantenendosi saldo nelle sue linee di principio. I distrettuali ottennero infatti, dal 1443, di poter gestire la riscossione di un'imposta per essi importante: il dazio del *boccatico* e dei carri (e sulla riscossione di quest'onere si formerà l'istituzione politica dei distrettuali, il Territorio); dal 1446 essi beneficiarono della legge che obbligava i veneziani a sostenere la *dadia delle lance* (imposta diretta sui beni) col contado per le

terre acquisite dai distrettuali, e col capoluogo urbano per i beni acquistati da cittadini. Dagli anni Ottanta del '400 il Territorio cominciò a stipulare con Padova una serie di accordi per limitare i passaggi dei beni dagli estimi rurali all'estimo cittadino. Inoltre i veneziani che possedevano terre nelle zone interessate furono obbligati, malgrado le loro accorate proteste, alla corresponsione degli oneri per la digressione del Brenta.

Da questi provvedimenti e da questi accordi il territorio non ricavò dei benefici concreti sul piano economico e fiscale. Al contrario, conobbe un progressivo impoverimento di beni, dovuto soprattutto dall'irreversibile espansione del capitale fondiario veneziano. Ma in questo confronto tra corpi e istituzioni di Terraferma, il Territorio (che comprendeva le podestarie di Cittadella, Camposampiero, Piove di Sacco, Este, Monselice, Montagnana, Castelbaldo, e i vicariati di Mirano, Oriago, Teolo, Arquà, Conselve, eccetto la piccolissima vicaria di Anguillara) era andato affermandosi come soggetto politico. La sua formalizzazione (con la nomina del Sindaco) sarebbe avvenuta nella primissima fase della ricomposizione dello stato veneziano dopo la guerra di Cambrai, tra il 1517-18. E quando, leggendo la Prima Orazione di Angelo Beolco, ascoltiamo il contadino che parla in nome di tutto il territorio padovano, bisogna considerare che, effettivamente, vi erano dei rappresentanti del territorio che ne sostenevano e difendevano la causa presso le varie magistrature della Dominante e della città stessa. E poco importa (per un verso) se tali rappresentanti erano in realtà non uomini delle ville ma cittadini delle piccole città, notai, maggiorenti dei centri minori. L'immagine più viva che si ricava leggendo le fonti cittadine è di un contado popolato da uomini indistinti, tutti invariabilmente distrettuali: verrebbe da dire tutti contadini (da contado, appunto). Agli occhi dell'aristocrazia urbana, e nell'ideologia che essa esprimeva, la città era "il capo" e il territorio "le membra" di esso.

È dunque importante osservare che il territorio, in particolare quello padovano, non era fatto di campagna e contadini solamente, ma di centri semi urbani e di quasi città che durante il periodo comunale avevano esteso la loro influenza sulle campagne circostanti. Il loro rapporto col territorio era basato sulla separazione e sulla distinzione dei "cittadini" dai rustici siccome, *...deus onnipotens et natura et leges diviserunt civitatem a rusticitate et habitantes in civitatibus, castris et burgis a villis et extra habitantibus*⁵.

I cittadini dei centri minori, in quanto distrettuali della città di Padova, erano obbligati ad assolvere, in denaro, gli oneri rurali; i contadini che lavoravano le terre e gli uomini di villa erano obbligati a svolgere personalmente i lavori pubblici sul territorio; i lavoratori delle terre dei padovani e dei veneziani invece no: in linea di principio partecipavano e tendevano a partecipare ai privilegi dei padroni. Così poteva capitare che un notabile di Cittadella, per esempio, dovesse pagare, gli oneri militari e dei lavori pubblici (oneri che magari non erano gravosi di per sé, ma che sancivano lo stato di distrettuale/rustico di colui che vi era sottoposto), mentre i contadini che lavoravano l'apezzamento di terra a fianco, di proprietà dei veneziani, non pagavano gli oneri personali per privilegio dei padroni.

Il contrasto cittadini - distrettuali/contadini è dunque diffuso nel padovano, così come negli altri territori dello stato, ma, per una serie di motivi riconducibili

alla sua storia, esso sembra manifestarsi qui con maggiore intensità, raggiungendo quel parossismo che rivela la crisi dell'ordinamento tradizionale.

La guerra di Cambrai mise in evidenza la frattura esistente tra città e campagna: ma quella frattura era soprattutto dentro il territorio. I centri minori avevano tentato, nei primi momenti, per quella poca capacità di azione politica che potevano avere, di giocare essi stessi, come Padova, la carta dell'indipendenza, dell'autonomia, perseguendo quello che era in fondo la loro aspirazione da sempre: emanciparsi dalla condizione distrettuale, diventare magari città. Far parte di un territorio significava stare in posizione subordinata; organizzare la politica del Territorio era una necessità: e solo dopo quella guerra le comunità avrebbero fatto propria, pienamente, quest'istituzione. Nel contado gli "alleati" di Venezia furono, eventualmente, i contadini delle ville (terreno di caccia dai centri minori e dalle città a un tempo), non i quasi cittadini delle quasi città. E quegli stessi contadini che appoggiavano Venezia chiedevano poi in cambio privilegi e separatezza, a riprova del fatto che i valori socio politici più profondi erano nel "contadino" e nel "cittadino" gli stessi. Per quel che ne seguì questa guerra segnò la fine di un modello di sviluppo fondato sui valori delle libertà comunali e sulla forza delle comunità: una fine realizzata ed elaborata con un buon ritardo rispetto al tramonto storico delle libertà comunali stesse.

Dal modo in cui lo stato si ricompose e si riorganizzò dopo la guerra di Cambrai, risultò chiaramente che le possibilità di espansione dei vari strati sociali cittadini verso l'esterno, alla conquista di terre e privilegi, erano ormai esaurite. Per motivi esterni (le necessità dell'erario) e per motivi interni il processo di ascesa sociale che metteva insieme espansione sul territorio e privilegio cominciò ad apparire visibilmente in crisi. Durante il Cinquecento i cittadini – anche per pressione del Territorio – sarebbero stati chiamati a concorrere con sempre maggiore insistenza agli oneri del contado per i beni che possedevano lì.

Come abbiamo detto, già lungo il XV secolo molti privilegi di cittadini e veneziani sul territorio erano stati messi in discussione. Ma il confronto si fece particolarmente aspro dopo la prima fase della guerra, quando per le impellenti necessità esenti e non esenti furono obbligati a concorrere agli oneri: e ciò inquietò gli uni, che si sentivano minacciati e chiedevano al più presto il ripristino del privilegio, e spinse gli altri a domandare con maggior vigore una distribuzione più ampia del carico fiscale.

Il periodo successivo alla guerra – quello che va dalla fine del secondo decennio del '500 fino, grosso modo, a tutti gli anni Venti – segna la massima intensità del confronto e dello scontro politico e sociale tra la città e il suo contado (ora organizzato istituzionalmente come Territorio). Questo confronto chiamò in causa anche i veneziani, presenti come proprietari terrieri signori a un tempo. Negli anni in cui scrive Angelo Beolco venne effettuata nel padovano la più importante revisione delle liste fiscali (riforma degli estimi). Sono gli anni in cui – cosa che non si ripeterà in seguito e che mai era stata fatta in precedenza – vennero revisionati e messi in discussione i privilegi fiscali di tutti. Quando il contadino – attore, in nome di tutto il territorio padovano, racconta di quel "gran cancaro de nemistè" tra contadini delle ville e cittadini padovani, sappiamo che sta parlando di cose molto

concrete: non tanto perché, in generale, tra cittadini e contadini mai è corso buon sangue, ma perché da molti mesi ormai non passava giorno che contadini delle ville, distrettuali, cittadini di Padova e signori veneziani, gli uni contro gli altri, non fossero ascoltati in giudizio in merito a problemi inerenti alla fiscalità presso collegi di giudici della Capitale appositamente nominati.

La riforma degli estimi doveva ristabilire l'assetto fiscale e l'ordine sociale. In realtà essa diede avvio a un forte dibattito sul privilegio. E a furia di parlare di privilegio ricominciò ad aleggiare qua e là il suo contrario, il concetto dell'uguaglianza: uguaglianza cittadino – distrettuale. Non che la cosa piacesse: l'idea dell'uguaglianza fiscale e cetuale tra un cittadino di Padova e uno, magari anche più ricco, di Montagnana, avrebbe fatto inorridire il primo, che considerava il secondo semplicemente un distrettuale. I cittadini di Este, per esempio, mai avrebbero rinunciato ai propri eventuali privilegi, in nome di una ripartizione più equa dei pesi fiscali sul distretto. Di fatto, operavano esattamente in senso contrario. Perfino gli uomini di villa, più colpiti dalla sperequazione fiscale, agivano unicamente per difendere e accrescere la ricchezza del comune e sfuggire alle imposizioni fiscali, a tutto danno d'altri rustici. Contenuti di uguaglianza aleggiavano però nelle contrapposizioni sorte tra diversi soggetti durante la guerra e dentro i volumi e le carte che testimoniano di centinaia di processi ai privilegi; e vengono fuori qua e là, tra le righe, o più raramente e quasi per caso nelle parole delle persone. E così quando ascoltiamo la richiesta di uguaglianza (per fare un unico parentado) tra cittadini e uomini di villa, avanzata dal contadino – attore nella Prima Orazione, possiamo scorgere, sotto quella forma iperbolica e licenziosa, un contenuto che ha concreti riferimenti nella situazione sociale e politica di allora. Il pubblico privilegiato che assisteva alle rappresentazioni lo sapeva benissimo. Perché magari più di uno tra i presenti, padovani e patrizi veneziani, aveva già scelto, o si apprestava a scegliere, procuratori e avvocati contro il Territorio, o contro qualche comunità, o addirittura i rustici che volevano contrastare, e a volte riuscendoci, i suoi privilegi.



1) In queste brevi note cercherò di sintetizzare alcuni punti di un lavoro specifico da me condotto sul territorio padovano tra XV e XVI secolo.

2) Distrettuale è la persona del distretto sottoposto alla città capoluogo: un cittadino di un centro minore, dalle origini più o meno nobili, un mercante, un artigiano, un contadino, eccetera.

3) Si vedano in particolare le pagine dedicate a questa problematica nei seguenti saggi: I. Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Guida, Napoli 1974; A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Unicopli, Milano 1993 (riedizione dell'opera, Laterza, Bari 1964).

4) G. Chiottolini, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado*, Einaudi, Torino 1979; ID., *Città, comunità e feudi negli stati dell'Italia centro-settentrionale (secoli XIV-XVI)*, Unicopli, Milano 1996.

5) Archivio Storico Comunale di Cittadella, busta 2 rosso/7, senza numerazione delle carte, 1535 marzo 20.

LA LOGGIA E L'ODEON CORNARO

CAMILLO SEMENZATO

Vicende architettoniche e decorative del complesso caratterizzato dai due edifici ideati da Giovan Maria Falconetto per rallegrare gli otia di Alvise Cornaro, eclettico mecenate degli artisti e di Ruzzante

Nessuno varcando oggi il portone al n. 29 di via Cesarotti a Padova ed entrando nel vecchio cortile che fu già del Cornaro, può restare insensibile allo spettacolo che gli si presenta. Già percorrendo l'androne, che separa il cortile dalla strada, resterà colpito dalla loggia che si affaccia sullo sfondo, ed avanzando scoprirà alla sua destra un altro edificio della stessa epoca, anche se di dimensioni diverse, l'Odeon. La Loggia e l'Odeon gli daranno la sensazione di trovarsi in un luogo non soltanto antico, ma estremamente armonioso che il passato riesce ancora ad animare con bellezza di proporzioni ed insolita eleganza.

Poco importa se gli edifici si presentano in uno stato quasi rovinoso data la friabilità della pietra che venne adoperata per le loro decorazioni, e che, dopo aver resistito per tanti secoli, è stata preda dell'inquinamento recente. Poco importa che in faccia all'Odeon, dall'altra parte del cortile, l'ala di un fabbricato moderno, inconsultamente elevata, sottragga al complesso l'atmosfera di una perfetta solitudine e ne ferisca l'ultima riservatezza. Nonostante i danni e le intrusioni questo complesso del Cornaro resta uno dei più suggestivi, dei più preziosi, dei più artisticamente elevati della città.

La loggia lascia ancora intravedere sulla pietra abrasa il nome del costruttore, Giovan Maria Falconetto, e l'anno della sua edificazione, il 1524. Per l'Odeon non siamo aiutati da alcuna iscrizione, e non mancano incertezze sulla sua origine, ma, seppure successiva, la sua costruzione non andò molto oltre quella della loggia, ed è probabile che si sia conclusa meno di vent'anni dopo.

Tra il 1524 e il 1544 dunque a Padova un mecenate umanista, Alvise Cornaro, discendente da un'antica famiglia, aveva elevato queste due fabbriche che, pur nei limiti delle loro proporzioni, rappresentano una primizia assoluta non solo per Padova e per il Veneto, ma per l'Italia e per l'Europa. Era la prima volta infatti che un cittadino privato costruiva per se stesso edifici che avevano una destinazione assolutamente culturale, artistica, essendo la loggia adibita a recite teatrali e l'Odeon a trattenimenti musicali.

Più che alla singolarità della destinazione, per quanto essa fosse già nota e apprezzata dai contemporanei, il complesso deve la sua sopravvivenza alla qualità delle

sue forme. Nessuno osò nei secoli produrvi modifiche, o solo, ma di poco conto, in alcune decorazioni secondarie ed interne dell'Odeon. Non ebbero la stessa sorte invece né la casa vera e propria di Alvise Cornaro, né un altro edificio che chiudeva il cortile nel lato di fronte alla loggia.

Si tratta di monumenti legati non soltanto al nome dell'architetto, Giovan Maria Falconetto, ma anche, e in maniera indissolubile, a quello del committente, Alvise Cornaro, e a quello di un altro personaggio che con il Falconetto e il Cornaro fu strettissimamente unito, cioè il Ruzzante, che viveva nella stessa casa.

Si tratta di tre figure eccezionalmente interessanti, degne di polarizzare, ciascuna per proprio conto, la nostra attenzione.

Alvise Cornaro fu, come è noto, uomo dalla personalità assai ricca e dagli interessi molteplici.

Di origine veneziana, si stabilì presto a Padova presso uno zio, il "barba Angelieri", personaggio di non eccessivi scrupoli nel guadagnare il denaro e nel farlo fruttare. Alvise compì gli studi di legge all'Università ed ebbe una giovinezza alquanto dissipata che gli procurò, sui trent'anni, uno stato di salute precario. A questo inconveniente il Cornaro ovviò mettendo al bando gli eccessi e controllando scrupolosamente le sue giornate e la sua alimentazione. Il successo fu tale che non solo riacquistò la salute perduta ma visse poi lucidamente fino alla tarda vecchiaia, orgoglioso di avere trovato il modo di guidare il suo fisico, e desideroso di partecipare anche agli altri il suo sistema di vita. Scrisse così quei "Discorsi sulla vita sobria" che conobbero un numero davvero cospicuo di edizioni e resero famoso il loro autore. Erano un repertorio di norme igieniche e, ancor prima che igieniche, morali.

Ma oltre che per il suo trattato il Cornaro fu famoso anche per i suoi scritti sull'agricoltura e sull'idraulica e per i suoi interventi diretti di bonificatore, soprattutto nelle campagne di Codevigo, dove aveva una villa e dove lo stesso Falconetto era intervenuto nell'ammmodernamento della chiesa.

Il Cornaro era insomma oltre che uomo d'arte e di dottrina anche un uomo pratico, dotato di una notevole esperienza tecnica e certamente appassionato di architettura al punto da non limitarsi a offrire ospitalità al Falconetto e da trasformarlo da mediocre pittore, qual era stato in precedenza, in uno dei più interessanti

costruttori del Cinquecento, ma di intervenire lui stesso nelle costruzioni, come ci hanno tramandato il Vasari e altri, e come egli stesso dimostrò accingendosi a scrivere un trattato sull'architettura.

Ci sono insomma nella vita del Cornaro alcuni presupposti che rendono i suoi rapporti col Falconetto alquanto complessi. Se per la Loggia non ci sono dubbi che l'architettura sia dovuta al Falconetto (e ne porta ancora il nome) non è altrettanto certo che egli sia l'architetto anche dell'Odeon che venne costruito più tardi, forse dopo la sua stessa morte, e per il quale non abbiamo alcun documento determinante.

In questi ultimi anni il complesso è stato oggetto di notevoli studi, sia per quanto riguarda la parte architettonica che per quella decorativa. Un contributo fondamentale è stato quello di Giuseppe Fiocco che nel 1965, in un volume intitolato *Alvise Cornaro - il suo tempo e le sue opere*, lumeggiava tutta l'attività del mecenate umanista.

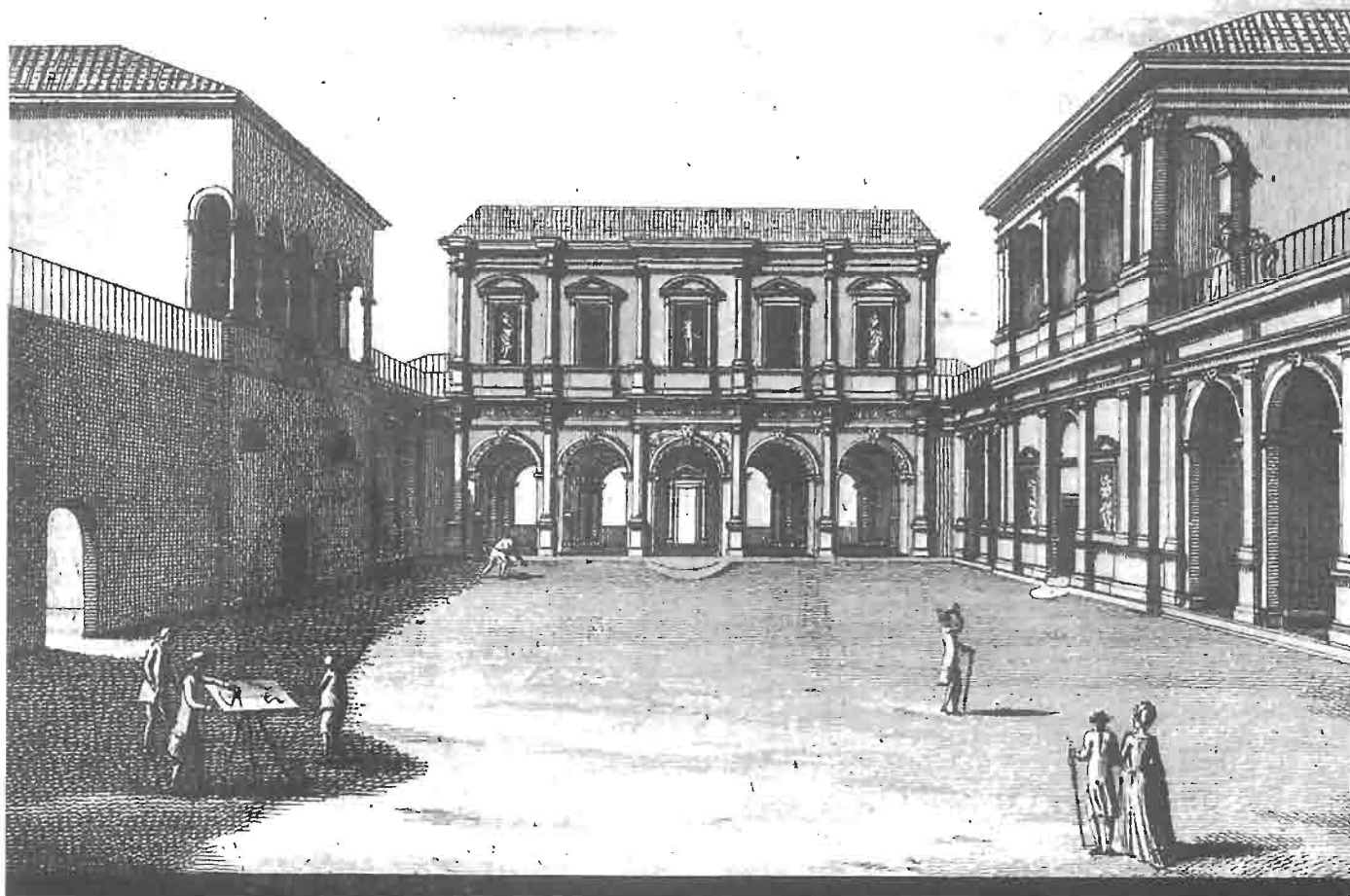
Il Fiocco, già autore nel 1931 di un fondamentale articolo sul Falconetto quale pittore e architetto, non ha dubbio sulla diretta responsabilità di quest'ultimo anche per quanto riguarda l'Odeon e ritiene il Cornaro un intelligente dilettante di architettura e pratico certamente di lavori edili, ma non un artista vero e proprio e tale da dare la sua impronta a edifici di tale altezza stilistica. Per il Fiocco è possibile che il Cornaro sia intervenuto negli adattamenti della vecchia casa (oggi demolita, ma la cui facciata può essere intravista in un'incisione della fine del Settecento) mentre la loggia antistante l'Odeon, sempre secondo il Fiocco, avrebbe

dovuto essere assegnata all'ambito ancora quattrocentesco di Lorenzo da Bologna, architetto allora attivo a Padova se non a Lorenzo da Bologna stesso, certamente allora in contatto con lo zio del Cornaro il "barba Angelieri".

Un successivo circostanziato studio di Paolo Sambin ritornava sull'argomento e in particolare su questo edificio scomparso. Il Sambin dimostra, con larga documentazione, come tale edificio, che conchiudeva da quel lato il cortile, non potesse essere anteriore, ma successivo, alla Loggia del Falconetto e all'Odeon stesso. Ogni ipotesi su Lorenzo da Bologna quindi doveva cadere, mentre acquistava maggiore consistenza la possibilità di un ulteriore intervento del Cornaro. In realtà il Fiocco aveva appoggiato la sua attribuzione più sugli elementi stilistici ricavabili dall'incisione settecentesca che su una approfondita disamina documentaria, e non gli si poteva dare torto, perché quei caratteri stilistici rivelano un'impronta molto più quattrocentesca che cinquecentesca e un'architettura sostanzialmente timida rispetto alle forme più ricche e più mature delle costruzioni che le stanno vicino. Tuttavia i documenti presentati dal Sambin sono chiari e non possono essere sottovalutati, e non resta quindi che accettare le conclusioni da essi ricavate.

Sistemato a questo punto il problema architettonico della casa del Cornaro e dell'edificio che concludeva il cortile, resta quello della paternità dell'Odeon. Il Fiocco, abbiamo visto, a questo proposito non ha dubbi e lo assegna all'architetto veronese. Il Venturi, che scriveva nel 1940, riprende questa tesi, pur accennando ad

Il cortile di casa Cornaro con la "loggia" e l'"odeon" nell'incisione di Giovanni Volpato che compare ai bordi della pianta di Padova del Valle (1784).





La statua della Venere marina che reca in mano la fiamma al centro della facciata nella parte sopraelevata della Loggia Cornaro. In basso Cupido e il delfino.

una possibile presenza anche del Cornaro “.. l'arte del Falconetto, qui più congiunta ad Alvise Cornaro, ci riappare nella delicata lievità del ritmo”.

Recentemente altri sembrano propendere per un intervento indipendente del Cornaro, data anche la notevole diversità stilistica che intercorre tra la loggia falconettesca e l'Odeon.

Una soluzione definitiva del problema non appare facile. L'ipotesi più probabile è quella di una collaborazione tra il Cornaro e il Falconetto, non soltanto per quanto riguarda l'Odeon, ma anche per la Loggia ed altri monumenti falconetteschi. Quello che resta comunque di importante da chiarire sono i termini di questa collaborazione.

La formazione architettonica del Falconetto resta il punto più misterioso e in un certo senso più interessante della sua carriera. Un lungo soggiorno romano e uno studio attento dei monumenti antichi, sembrerebbero giustificare sia la propensione archeologica dell'artista, sia una pratica che non si capisce altrimenti quando sia avvenuta. Ma riguardo al primo aspetto, quello della sua preparazione umanistica e della sua propensione verso l'antichità, bisogna tener presente che essa è già evidente nella sua attività di pittore e che l'ambiente stesso veronese, con i suoi particolari interessi umanistici, era sufficiente a giustificarlo. Edifici antichi appaiono numerosi, lo si è notato, nelle pitture del Falconetto, talvolta più interessanti per i loro aspetti archeologici che per quelli formali.

Senza voler presumere di chiarire ulteriori impossibili dettagli, è probabile che la sostanza del binomio Cornaro-Falconetto stia realmente in questi termini: da una parte il Cornaro, suggeritore finissimo e intelligen-

te, scopritore del talento del Falconetto, di cui ha certo bisogno per realizzare la dimensione architettonico decorativa che egli ama, ma per affrontare la quale non possiede le capacità richieste; dall'altra un artista certamente aperto, non soltanto per gratitudine, ma anche per sensibilità e intelligenza, ai consigli del suo mecenate.

I due certamente collaborarono e non è nemmeno pensabile, senza questa collaborazione, la loro lunga convivenza sotto lo stesso tetto. È quindi molto probabile che dopo aver realizzato la Loggia, o già durante la sua realizzazione, il Falconetto avesse progettato l'Odeon, sempre dietro suggerimento del Cornaro che, in un certo senso, poteva anche a buon diritto vantare la paternità, essendo sua l'ideazione di una fabbrica così singolare e nuova. Ma naturalmente ideazione non significa esecuzione e nemmeno progettazione, dato che spettava poi al Falconetto mettere su carta i rapporti, le misure delle varie strutture e della decorazione. È anzi probabile, dato il tempo intercorso tra la costruzione della Loggia e la decorazione dell'Odeon, e il conseguente relativo ritardo nel compimento di quest'ultimo, che il Falconetto abbia via via perfezionato il suo progetto al punto che gli elementi stilistici sembrano collegarsi alla fase più avanzata della sua attività. L'architetto morì che l'Odeon era incompiuto, ma il Cornaro ne teneva certamente i disegni e non vediamo come e perché egli avrebbe voluto modificarli, anche se più tardi egli poté valersi dell'opera di un altro costruttore tutt'altro che mediocre, cioè Andrea da Valle.

Non c'è alcuna difficoltà a inserire l'Odeon, costruzione ricca e completa, nella fase più avanzata delle opere del Falconetto, dopo la costruzione a Padova delle porte di Savonarola e S. Giovanni e dell'arco dell'orologio in Piazza dei Signori, dopo il completamento del Monte di Pietà e dopo l'erezione dell'arco di villa Benvenuti ad Este.

È stato notato che rispetto alla Loggia, l'esterno dell'Odeon presenta modanature più sottili. L'osservazione è giusta, purché il confronto venga limitato al piano inferiore della loggia, giacché il piano superiore presenta invece un'aggettazione decorativa abbastanza analoga. Analogie si possono trovare tra i semipilastri dell'Odeon e quelli del Monte di Pietà, ma la matrice falconettesca è, se possibile, ancora più evidente nella volumetria complessiva dell'edificio e nella sua distribuzione molto vicina, nella ripartizione in due piani e nella loro divisione in tre parti, alla composizione delle porte di città. L'incorniciatura che fa da marcapiano e la sagoma dei timpani rivelano a loro volta quella sensibilità così sottile, quella lievità epidermica che resta una delle caratteristiche più preziose dello stile del Falconetto. Importantissima è inoltre la soluzione della nicchia in cui si apre l'ingresso, e dei gradini concavi, segno di una non comune fantasia archeologica (la cavità di quei gradini è in relazione con quelli a loro volta convessi dell'arco centrale della Loggia). L'unica odierna alterazione abbastanza sensibile della realizzazione falconettesca dell'Odeon consiste nella chiusura delle arcate superiori, originariamente aperte. In attesa del ripristino della loggia nella parte alta dell'edificio, non è tuttavia difficile immaginarla com'essa era e intuire quindi quella vasta partecipazione atmosferica che dilatava la sonorità del complesso pure nella misura raccolta delle sue parti.

Costretto a lasciare Verona dove aveva esordito come pittore ma dove si era anche politicamente compromesso durante l'occupazione imperiale della città, il

Falconetto donava a Padova le primizie architettoniche di una nuova cultura che di lì a poco doveva investire tutto il Veneto. La sua formazione, oltre che sugli esempi dell'antichità, sembra essere avvenuta a contatto con alcuni dei più raffinati interpreti dell'architettura del centro-Italia, quali Francesco di Giorgio Martini, il Peruzzi, Raffaello, ponendosi così agli inizi di un percorso stilistico in cui poco dopo doveva situarsi lo stesso Palladio.

La critica ha definito pittorico questo tipo di architettura, mettendola in relazione con quanto Giorgione e gli altri maggiori pittori veneti del Cinquecento hanno realizzato con i loro colori, affidando alle gradazioni tonali la definizione degli spazi e delle forme. In realtà se "tono" significa per un colore la quantità di luce da esso posseduta, e se "tonale" è quella pittura in cui tali cambiamenti di tono hanno un maggiore peso espressivo, non è improprio chiamare "tonale" anche un'architettura che, come quella del Falconetto o del Palladio, affida alla luce i suoi valori. Si guardino ad esempio le arcate della loggia, e si faccia attenzione al diverso valore che hanno in esse le luci che scorrono sulla parete, o che si impreziosiscono sui rilievi dell'archivolto, o che si dilatano nella rotondita delle colonne.

Anche in parti relativamente omogenee, come le cornici marcapiano della Loggia e dell'Odeon, il Falconetto riesce a distendere fasce di prominenza diversa, con differenziazioni minime, ma sufficienti a creare nel contesto dell'edificio una vitalità epidermica, una vibrazione sottile che lo riscatta dalla pura gravità della materia e lo fa impercettibilmente vibrare nell'aria. Si osservino le cornici attorno alle finestre nel piano di fondo della Loggia. Esse non hanno soltanto lo scopo di creare uno scenario prospettico e di fissare un percorso ottico per cui la loggia stessa assume un valore eminentemente "teatrale" e fantastico, ma movimentano a loro volta lo spazio del loggiato, creando anche qui effetti di luce che danno alle pareti, ai volumi, significati diversi da quelli denunciati dalle loro misure materialmente intese.

È indubbio che il cortile tra la Loggia e l'Odeon gioca un ruolo importante nel complesso. È in questo cortile che dovevano trovare posto gli spettatori, usufruendo eventualmente di sedili e palchi lignei che non sappiamo come fossero disposti. Ma già prima che comparissero gli attori, già prima che la commedia avesse inizio, il luogo rivelava la sua essenza teatrale ed era già, a suo modo, spettacolo. Gli archi aperti ornati di allusioni simboliche, come il frontone di un antico teatro classico, e quello spazio riparato al di là delle arcate, lo spazio della loggia, oscillante con le sue finestre aperte verso la natura e l'infinito, ma sostanzialmente legato all'azione che vi si doveva svolgere davanti; quello spazio vuoto ma già pieno di echi, di messaggi: la natura, la formula esorcizzante della classicità, la permeabilità all'apparire degli attori ed al nascere improvviso e compiuto di un'invenzione scenica, era ben più di una quinta, di un supporto, di un ornamento, era già, pur così vuoto e silenzioso, teatro. E forse poche creazioni teatrali sono nate con tanta semplicità e con tanto contenuto espressivo. Sembra che la stessa architettura del Falconetto, così sensibile alle luci e alle ombre, allo scorrere di una nube, al germogliare, vorremmo dire, di una fioritura, partecipasse con la sua profonda emotività alla genesi drammatica della recitazione, dilatandone i significati nel fornice armonioso delle sue aperture.

È probabile che lo stesso pittoricismo falconettesco abbia avuto in questa Loggia la sua genesi, perché l'architetto ha qui espressamente dovuto accentuare la simbologia archeologico-teatrale della decorazione (archi, colonne, maschere, capitelli, cornici, etc.) esaltandone l'importanza e il significato. Anche se lontana dalle nostre abitudini teatrali, la Loggia appare del tutto funzionale per una recitazione: gli archi sembrano già distribuire le parti agli attori (qualcosa di simile già avveniva nella scena antica) e la loro disposizione sembra la più adatta per quel gioco di intrecci, di alternanze, di brevi comparse che sono parte così viva nel teatro di tutti i tempi e che lo erano particolarmente in quello ruzantino, affidato a un numero limitato di interpreti, realizzato in una dimensione domestica, senza folle, senza complicati fondali, tutto immediatezza.

È molto interessante notare che questa bellissima invenzione architettonica, immersa nella più pura e nella più antica tradizione rinascimentale servisse alle commedie dialettali, bellissime, ma nutrite di battute volgari e scurrili del Ruzzante. Non era certo amore dei contrasti quello che spingeva il Falconetto e il Cornaro a dare una cornice così raffinata e aristocratica alla vena popolare del Ruzzante, ma era probabilmente invece l'esatta comprensione di un collimare di valori che oggi è facile separare ma che non possono invece andare intesi disgiunti. Nessuno dubita che il Ruzzante non riscattasse nelle sue commedie la miseria e l'umiliazione dei contadini veneti. Ma come sarebbe assurdo vedere questo riscatto in chiave populista o, addirittura, come oggi si è persino giunti a vedere, di lotta di classe, così sarebbe altrettanto pretestuoso strappare la commedia ruzantina del suo contesto umanistico, e in quanto umanistico, aristocratico. Solo perché proiettate in una superiore coscienza storica le battute del Ruzzante fanno ridere, magari ridere amaramente. Solo perché elevate a una catarsi superiore esse diventano dramma e non sono più soltanto bestemmia. E quella superiore coscienza, quella catarsi, che erano ben salde nella mente creativa del Ruzzante e in quella critica del

Interno della sala ottagonale al pianterreno dell'Odeon, con paesaggi alle pareti e grottesche sulla volta "ad ombrello".



Cornaro, si concretano proprio in quelle arcate, in quella morfologia, improntate al più solenne classicismo.

In fianco alla Loggia l'Odeon assolve un ruolo molto diverso. Esso si chiude laddove la Loggia è aperta, e si apre dove la Loggia si chiude. Si apre in alto, elevando a una dimensione ancora più solenne, e a lontananze più arcane, a evasioni più immaginarie, il ritmo delle arcate della loggia. Le sue aperture non sconfinano verso ridenti giardini, ma raccolgono in ampio seno uno spazio più aereo e celeste.

È nel silenzio riposto dell'interno che l'edificio rivela il suo significato e il suo segreto. Odeon, locale per musiche. La sala centrale coperta da una cupola non è solo un gioco archeologico ispirato dalle fantasie del manierismo, ma è un locale riparato, assorto, che comunica con l'esterno in modo sommesso e indiretto, attraverso due finestre al termine di due braccia di corridoi.

Recentemente si è voluto calcolare quanti potessero essere gli ascoltatori in un luogo così privilegiato. La nostra mentalità economica non sa evidentemente dissociare uno spettacolo da un luogo pubblico, dedicato alle masse. In realtà quegli spettatori non potevano essere che pochi, anche se molti di più probabilmente di quanti siano apparsi a un calcolo piuttosto affrettato. Che fossero pochi non ci stupisce ne ci delude. La musica, e non solo la musica, sono espressioni artistiche che possono rientrare anche nell'uso quotidiano della nostra vita, soprattutto se sono partecipate in forma attiva e non soltanto recepite. Ci stupirebbe in realtà il contrario, che ci fosse in un umanista del Cinquecento tanta utopia da farlo godere a rendere pubblico il suo diletto privato, intimo. Non crediamo di far torto al Rinascimento o ad Alvise Cornaro se stimiamo che la sua apertura sociale consistesse nel far vivere le arti per se stesso e quindi anche per gli altri, anziché imporle, e sterilmente, a tutti. Il Cinquecento conosce manifestazioni di massa pubbliche, a livello religioso, politico, a livello anche di giochi, tornei, feste di costume. Ma sa perfettamente distinguere, aspetto che sfugge a molti demagoghi del nostro tempo, la sfera pubblica da quella privata. Quest'Odeon, con la sua sala centrale dove non molti possono ascoltare la musica, con i suoi camerini ornati da stucchi dove solo poche persone possono entrare, con le sue stanze dalle misure discrete, è il prodotto di una società che è organizzata su basi sostanzialmente famigliari. Per gli intimi e per gli amici lo spettacolo può bastare.

Sappiamo che entro le sue proprietà il Cornaro possedeva nella zona ampi giardini. Questi giardini si estendevano in gran parte al di là della strada verso il canale allora navigabile che oggi lambisce gli orti del convento del Santo ed erano congiunti alla dimora principale attraverso un sotto-passaggio di cui si sono rinvenute le tracce. Altri giardini si trovavano invece più vicini alla dimora del Cornaro e si estendevano intorno all'attuale cortile. Per quanto non più legati alla stessa proprietà, alcuni esistono ancora e valgono a dare un particolare aspetto a questa parte poco penetrabile e poco conosciuta della città.

Oltre che come architetto il Falconetto fu attivo per il Cornaro anche come decoratore. Sappiamo dal Michiel che egli affrescò la cappella della casa del Cornaro, quella casa che più non esiste perché fu demolita nel secolo scorso, e che consisteva probabilmente in un arrangiamento di vecchi edifici. Il Michiel aggiunge che la facciata di questa casa era stata decorata da Girolamo del Santo, introducendo così un altro

"cliente" nella cerchia del Cornaro. Se già l'architettura dell'Odeon presenta problemi attributivi, problemi in tal senso ancora più gravi presenta la decorazione di entrambi gli edifici. Ci riferiamo particolarmente alla decorazione interna, agli affreschi della volta della Loggia, agli stucchi e agli affreschi dell'Odeon, perché, per quanto riguarda quella esterna, cioè le statue e i rilievi che ornano la facciata della Loggia, abbiamo un'indicazione sicura del Michiel che indica in Giovanni Dentone il loro autore. Questo scultore, che venne confuso anche con Giovanni Mosca, non è artista molto noto e nemmeno di prima grandezza. Va detto, a proposito di tutta la decorazione, che il Cornaro si servì di artisti abili, ma non grandissimi.

Egli non aveva molti artisti da scegliere intorno a sé, ma piuttosto doveva affrontare il problema di avviarli verso una attività nuova e insolita. Per questo la Loggia e l'Odeon hanno tanta importanza nella storia artistica del Veneto, perché sono l'inizio, la prima affermazione, di un genere nuovo, un modo di intendere la creazione artistica del Cornaro che presuppone lunga consuetudine, collaborazione, convivenza col suo mecenate, com'era avvenuto per il Falconetto.

Ciò che oggi maggiormente risalta di quella decorazione sono gli stucchi dell'Odeon. Vi sono anche nella parte pittorica brani interessanti, ma le pitture si impongono meno all'attenzione di chi visita i locali, sia per il loro stato di conservazione, sia perché, generalmente, presuppongono spazi prospettici che sembrano un poco forzare le dimensioni architettoniche dell'edificio. Gli spazi dell'Odeon Cornaro sono limitati e raccolti e poco si prestano all'incombere aereo di divinità o all'aprirsi di grandi paesaggi. Invece gli stucchi, particolarmente nelle stanze minori, sembrano un'emanazione dell'architettura, e ha ragione il Wolters nel ritenere alcuni di essi, come ad esempio nella stanza a sinistra dell'ingresso, progettati dallo stesso Falconetto.

Progettati ma, naturalmente, non eseguiti, perché è lo stesso Wolters a indicarci in maniera inconfutabile il nome del loro autore, cioè Tiziano Minio.

Se gli studi del Wolters hanno portato a conclusioni abbastanza soddisfacenti nel campo degli stucchi, ancora aperta sembra invece l'individuazione dell'autore degli affreschi.

Il Michiel dice che "le teste dipinte nel soffittato delle camere, e li quadri in la lettiera, ritratti da carte di Raffaello, furono de mano de Domenico Veneziano allevato da Julio Campagnola". Il Fiocco, riferendosi a queste "carte da Raffaello", ha sostenuto l'ipotesi che la decorazione anche pittorica sia stata compiuta da Giovanni da Udine, il quale proprio nel 1539 eseguiva alcune grottesche a Venezia in palazzo Grimani. La vecchia attribuzione del Michiel a Domenico Veneziano, cioè a Domenico Campagnola, sostenuta anche da Pietro Brandolese, sembra però riferirsi alla vecchia casa del Cornaro anziché all'Odeon. Sia il Brandolese che il Fiocco che, pur accennando a pittori diversi, sembrano dare particolare importanza alle "carte di Raffaello", non hanno fatto che estendere all'Odeon una testimonianza che riguardava invece la vecchia casa. Il Wolters dimostra inoltre che una delle grottesche che decorano la sala centrale dell'Odeon è stata desunta da un'incisione di Agostino Veneziano introducendo quindi la supposizione che le "carte di Raffaello", potessero essere incisioni di Agostino Veneziano. A questo proposito, che il termine "carte", più che a cartoni, cioè modelli in grande, si riferisse ad incisioni, molto più facilmente maneggiabili, ci appare un'ipotesi accettabile.

Il Grossato si oppose sia all'attribuzione a Giovanni da Udine, sia a quella a Domenico Campagnola e azzardò una nuova ipotesi: che gli affreschi si debbano a Gualtiero e a un altro artista romaneggiante, senza tuttavia insistere in modo perentorio su nessun nome e prospettando il problema con la dovuta prudenza.

Successivamente (1977) Mauro Lucco riprendeva il problema attribuendo le grottesche dell'Odeon a Jan Stephan van Calcar, un artista indubbiamente interessante e la cui posizione storica attende ancora una definizione precisa. In ogni caso mi sembra che la proposta del Lucco vada considerata con la maggior attenzione.

La tematica deriva sicuramente dalla *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, amico del Cornaro al punto da dedicargli un capitolo del suo libro. Come ha osservato l'Ivanoff, il tema degli affreschi della Loggia si rifà al motivo neoplatonico ficiniano della Venere celeste e della Venere terrestre: già sulla facciata della Loggia troviamo un'immagine di Venere scolpita dal Dentone. All'interno troviamo un fregio, tutt'intorno al soffitto con tondi affrescati alternati con ottagoni a stucco; i tondi rappresentano l'Amore terrestre e gli ottagoni i "Pianeti", più le "Stagioni" agli angoli.

La scena centrale del soffitto con una donna sospesa in aria e due incudini attaccate ai piedi rappresenta il "castigo di Giunone", punita da Giove. Si tratta di un motivo raro ma presente nell'opera del Valeriano, e vorrebbe mettere in guardia contro i pericoli della seduzione e della natura peccaminosa della donna, cui verrebbe

contrapposta la figura di Perseo, dipinto a cavallo in un altro riquadro del soffitto, che rappresenterebbe invece la virtù eroica dell'uomo. In un altro riquadro è riprodotto un gigante fulminato da Giove, allegoria della passione punita.

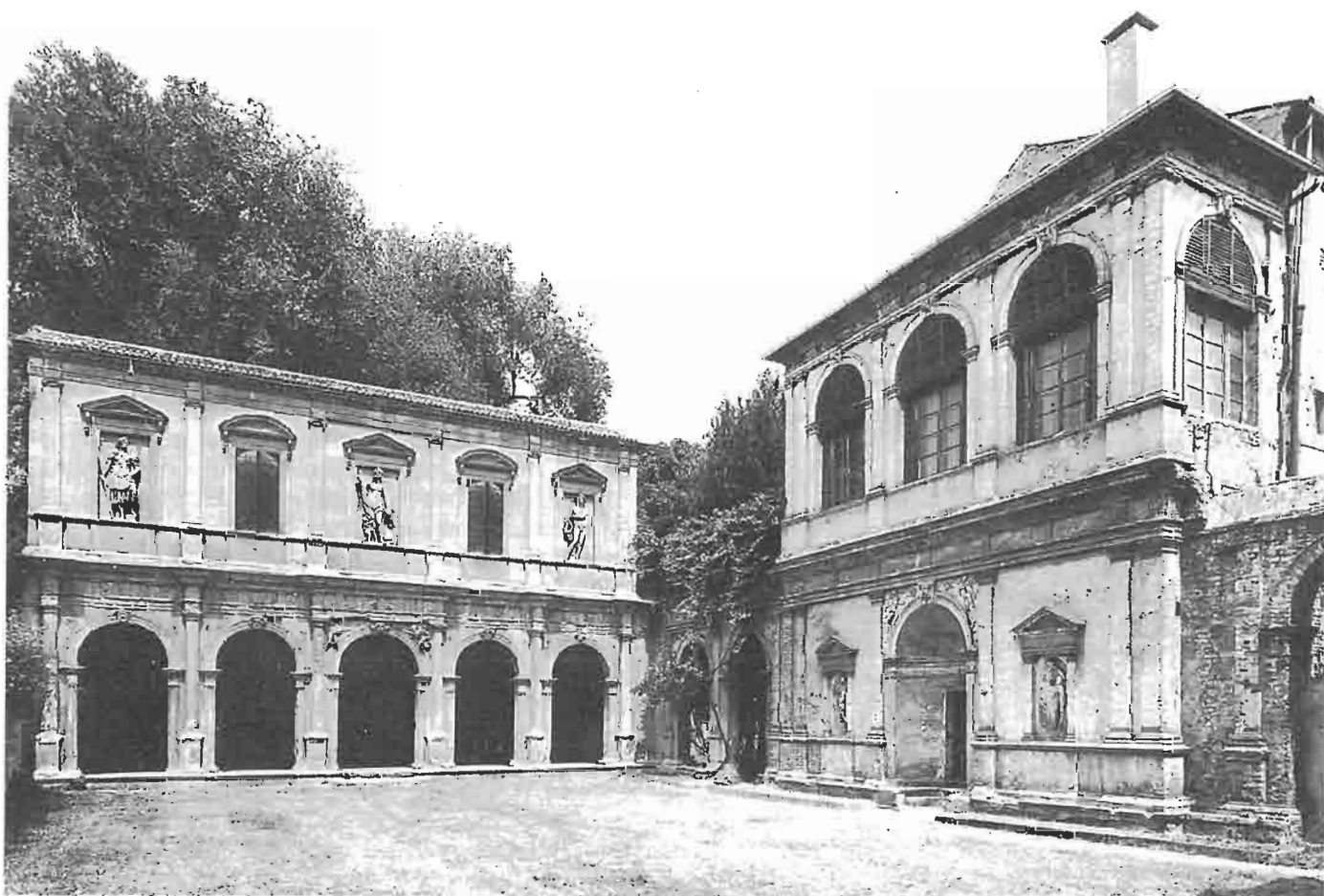
Per l'Ivanoff le grottesche che appaiono nell'Odeon rappresenterebbero "le forze demoniache della natura domate ed esorcizzate..." Gli stucchi invece rappresentano motivi religiosi cristiani. Vi sono poi, alle pareti della sala centrale alcuni grandi paesaggi, di difficile attribuzione, che sembrano avere uno scopo unicamente decorativo, come voleva il Cornaro nel suo trattato.

Nonostante la presenza di questo simbolismo piuttosto ermetico e capzioso, che poteva animare anche di un tono lievemente misteriosofico l'aspetto dell'edificio, resta l'architettura l'elemento determinante della sua originalità e della sua preziosità.

È interessante notare come la virtuosità "manieristica" che è alla base di questa pianta, cioè la sua originalità rispetto agli spazi tradizionali, la forma elaborata su di un geometrismo insolito e complesso, in altre parole il sottile gioco intellettuale e fantastico che la ispira, vengano a coincidere, come in pochissime altre costruzioni dell'epoca, con una funzione perfettamente adatta.

Nessuno che entri nell'Odeon ha l'impressione di trovarsi in uno spazio artificioso o eccentrico, tutto rientra in quell'equilibrio di componenti sulle quali il Cornaro aveva fondato la propria vita e la propria opera. □

Il complesso Cornaro prima dei lavori di restauro, tuttora in corso.



LUDOVICO ZORZI E IL TEATRO DI RUZZANTE

ELVIRA GARBERO ZORZI

Testimonianze di lavoro con lo studioso che, all'inizio degli anni Cinquanta, contribuì alla definizione dei testi teatrali del Beolco, all'ombra del Teatro dell'Università di Padova, presieduto da Diego Valeri e diretto da Gianfranco De Bosio

Ruzzante ci fu compagno di vita per oltre vent'anni. Con rapporti a volte tesi e irti di perplessità e disappunto ma anche cordiali e di gioiosa soddisfazione. Come quella provata per il ritrovamento del manoscritto inedito della *Betia* nella Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia. Il quale avvenne su una traccia del Lovarini, ma anche per la determinazione di riuscire nell'intento, tradottasi in una accurata, meticolosa, ricerca a catalogo, tesa a non lasciare nulla di trascurato fino all'individuazione del codice – un raro esemplare di dedica, rilegato in pergamena e decorato con preziosi fregi – nell'Archivio Grimani-Morosini.

Di questi vent'anni ricorderò i momenti legati alle messinscena di De Bosio di tre opere di Ruzzante, richiamando alcune riflessioni che di volta in volta emergevano dal lavoro che si veniva conducendo. Il filo conduttore della mia memoria scorre anche attraverso la testimonianza di alcune foto di scena, espressive di punti chiave di ciascuna commedia, e insieme capaci di offrire qualche spunto di riflessione. Esse mi portano però a superare la soglia del ricordo padovano per riallacciarvi quello torinese (dove al Teatro stabile Ruzzante soggiornò a lungo) e poter così trasmettere più compiutamente il tracciato del lavoro comune intrapreso da Zorzi, De Bosio e gli attori.

Muovo quindi dall'esordio dell'esperienza teatrale di Zorzi, che fu anche l'esordio della Compagnia stabile del Teatro dell'Università di Padova. L'incontro con Diego Valeri (allora professore di Letteratura francese nell'Università di Padova e presidente del Teatro della medesima Università, il più significativo teatro di base del dopoguerra italiano) fu decisivo nell'avviare Zorzi alla duplice attività di studioso dei testi del teatro veneto del Rinascimento e di attivo collaboratore alle regie e alle messinscena di De Bosio.

Eravamo nell'estate del 1948. Zorzi aveva vent'anni. Valeri promosse l'incontro con De Bosio e chiese a Zorzi di collaborare allo studio per la regia della *Moscheta* e di prepararne l'edizione per l'editore Randi di Padova. Venne messo così in atto un lavoro fattivo di collaborazione tra Zorzi e De Bosio, che non cessò mai, ma che in quel momento assunse anche un significato

'storico'. Permise a uno studioso di teatro di partecipare attivamente alla vita teatrale, al fenomeno complesso di una messinscena. Quando avveniva tutto questo, la storia del teatro come disciplina non esisteva ancora nell'ordinamento universitario italiano: la prima cattedra fu attivata infatti intorno agli anni '60.

La prima rappresentazione della *Moscheta* andava in scena nel novembre del 1950 al Teatro Comunale Verdi. E in contemporanea usciva la prima edizione della *Moscheta* curata da Zorzi per i tipi dell'Editore Giuseppe Randi di Padova, corredata da un *Apparato critico-scenico*, quale risultato conclusivo dello studio per la realizzazione scenica della commedia, che segnalava anche i ritmi, le posizioni e i gesti adottati dagli attori.

Da allora il Beolco divenne per Zorzi oggetto privilegiato di una appassionata e ambiziosa ricerca. Appassionata per l'acribia filologica con la quale egli si accinse alla restituzione integrale dell'opera del Ruzzante (la prima edizione completa delle opere del Ruzzante uscì per Einaudi nel 1967, e a tutt'oggi è rimasta l'unica). Ambiziosa per l'intento di riproporre Ruzzante sulla scena teatrale in tutta la crudezza del suo linguaggio e dei suoi contenuti. Come avvenne infatti per la *Moscheta* del 1950, che fu recitata nel testo originale e in versione rigorosamente integrale.

L'interpretazione di De Bosio era volutamente tendenziosa: egli aveva letto la commedia in chiave "populista", e l'impostazione del dialetto fu altrettanto innovativa. Un'interpretazione che rispondeva al "realismo" dichiarato da Croce. Alla luce odierna si può forse anche dire (e mi pare che la critica non l'abbia sottolineato) che la prima ruzzantiana partecipò della corrente del 'neorealismo', che è forse più nota, più diffusa, attraverso il cinema.

Forse oggi dovremmo vedere questa prima messinscena di Ruzzante anche in questa chiave interpretativa. E potremmo, così, meglio spiegare l'esigenza sentita da entrambi, Zorzi e De Bosio, di portare gli attori – come fecero – a contatto con i contadini padovani dei Colli Euganei, con i mediatori di bestiame e di granaglie dei mercati generali di Pra' della Valle, per ascoltare il dialetto e intenderne lo sfondo fonetico, per

percepire gli ammiccamenti e le pause nell'andamento delle trattative e soprattutto per cogliere la mimica facciale e il rituale della loro gestualità, per una più reale "acclimatazione".

Fu un lavoro di gruppo con giovani, giovanissimi attori all'esordio della loro carriera, che creò una dimensione anch'essa inconsueta nel clima teatrale dell'epoca. Fu un'operazione che corrispondeva all'esigenza di resa filologica sia del testo, che fu esattamente quello dell'edizione cinquecentesca (in seguito poi adattato e reso più comprensibile), sia nella realizzazione visiva. Di quest'ultima sono testimonianze espressive e interessanti le immagini di scena.

Quelle che qui riproduciamo sono della prima edizione della *Moscheta* rappresentata, come si diceva, a Padova nel 1950. La scena, di Mischa Scandella (fig. 1), aderisce anch'essa allo spirito 'filologico' dell'operazione rappresentativa: è una 'scena fissa', secondo i canoni vigenti nei primi decenni del XVI secolo, così come gli elementi emblematici che connotano il luogo: qui i portici e la 'forca', ossia l'angolo di congiungimento di due strade, che risulterà funzionale nel V atto per la scena in cui Ruzzante si lamenta di essere stato lasciato da Menato solo di notte «in sti luoghi prigolosi, su crosare, a prigolo de' spiriti e de' muorti». La figura 2 presenta Betia e Menato, suo compare (atto I, sc. 2a) (attori, *Betia* Giuliana Pinori, *Menato* Mario Bardella): Menato esprime a Betia l'angoscia del suo amore che non trova soddisfazione, «al sangue de San Lazaro, a' me sento a vegnire na smagna, un strapelamento, ch'a' me desfago, con fa sale in menestra. E perché? Per vostro amore, zodiaza ch'a' si' contro vostro compare!» Nella figura 3 incontriamo Tonin, soldato bergamasco, e Ruzzante (atto I, sc. 6a) (attori, *Tonin* Giulio Bosetti, *Ruzzante* Cesco Ferro): Tonin, è irritato con Ruzzante perché gli ha rubato la borsa con i denari, non può tollerare che uno come lui lo voglia, imbrogliare e mette mano alla spada, «Basta! U to par me fa stà...»; Ruzzante si professa innocente: «Mo' sì, vossévu ch'a' v'aesse fata na noela? A' son tuto cativo? Se Dio m'ai', a' no saræ cavare i dente fuora d'int'un ravo». Nella figura 4 Tonin e Menato (atto III, sc. 8a) Tonin, che trattiene in casa Betia, chiede a Menato «Chi è quel?» «A' son mi. A' vossan ch'a' ne dassé la nostra femena, piasàntove mo' a vu»; Tonin «Chi è-t ti?» e dice, minaccioso, che gli darà la *Betia* quando avrà avuti i soldi che Ruzzante gli ha rubato: «S'a' 'm dè i me daner, a' 't la, daref; otramet no 't la vòidà». Nella fig. 5 sono presenti tutti i protagonisti (atto III, sc. 9a che segue la scena dalla comicità straziante di Ruzzante che cerca la sua donna battendo all'uscio della propria casa, conscio del tradimento che sta subendo): qui Betia rinfaccia a Ruzzante di essere un marito che non serve a niente, «Mo' da che iètu, ti?».

"Garbinelle", truffe, beffe si allacciano e si succedono come continua rivendicazione della personalità ammaccata di Ruzzante. La beffa, in particolare, ritornante sotto più aspetti, è uno dei fili conduttori della trama di questa commedia (si può, a tutta prima e facilmente, ricordare che il clima della *Mandragola* non è lontano).

Ritengo che la messinscena della *Moscheta* sia tra le opere del Ruzzante la più difficile. Del resto, la messinscena delle opere ruzzantiane dovendo sempre tener



conto dell'ambiguità del personaggio, avviene percorrendo una linea sottilissima di interpretazione. Deve cioè interpretare di questo autore-attore le facce alterne, ma in realtà simultanee, del tragico e del comico, e renderle con giusto uso di dosaggio. Ossia, il saper 'far passare' (per dirla con gergo teatrale) dalla scena allo spettatore la sapiente amalgama di tragico (la triste e truce realtà) e di comico (la burla e la beffa), senza eccedere nell'uno e nell'altro è impresa assai ardua, per non finire – come spesso avviene – col considerare Ruzzante una *maschera*. Trovare questo giusto equilibrio è un lavoro che va fatto a priori, a tavolino, così come l'adattamento del testo che in seguito fu necessario affrontare. Dove il testo sembrava essere meno comprensibile, Zorzi intervenne di volta in volta con attente sostituzioni di parole che attingeva dal linguaggio stesso del Ruzzante di altre sue commedie. Un lavoro di ricerca e di trasposizione di lemmi, un lavoro di cesello, 'un'arte di commesso' improba e impegnativa.

Anche questa è una testimonianza di studio e di lavoro compiuti per la *Moscheta*, e per l'*Anconitana* che vedremo più avanti.

Ma torniamo agli inizi. Dopo il primo Ruzzante, nella stessa stagione 1950, e sempre nella scelta della didattica politica, fu rappresentato uno spettacolo di Bertold Brecht, *L'eccezione e la regola* e un'antologia dell'*Opera da tre soldi*, per la regia di Eric Bentley (il primo Brecht portato sulle scene italiane). Entrambi gli

«spettacoli – scrive Zorzi – attizzarono l'ottuso fraintendimento e i furori censori di quel clima culturale e politico che la società italiana si trovò a vivere dopo il 18 aprile del 1948». Tuttavia, in quel momento fu per noi inconcepibile, inaspettata sorpresa leggere sulla "Gazzetta di Padova", a grandi titoli, che il Vescovo minacciava la scomunica. E così a Bologna, 'Bologna la rossa', dove il pubblico reagì indignato, e – scrive ancora Zorzi – "dovevamo ogni sera uscire letteralmente dalla porta di servizio del palcoscenico, per sottrarci all'ira grossolana del pubblico". Solo alla fine della tournée, a Genova, i due spettacoli incontrarono stima e successo, in un pubblico di fine cultura teatrale. Da allora il Ruzzante in scena decollò felicemente. E gli anni '60 furono di memorabile successo. Ci fu un principio di modificazione generale nell'atteggiamento del pubblico proprio con l'*Anconitana* nella messinascena del 1965, che segnò l'inizio del quinquennio di più intensa concentrazione e articolazione della ricerca intorno al Ruzzante. Sono gli anni dell'uscita presso Einaudi dell'edizione integrale del Teatro di Ruzzante a cura di Zorzi. Sono gli anni del grande incontro con Mario Baratto.

Queste testimonianze rimarrebbero monche e smi-nuite di significato se non portassi a conoscenza gli sviluppi che, proprio grazie alla iniziale, felice (felice per illuminata scelta di Valeri) promozione padovana, furono ottenuti, se non aggiungessi altre testimonianze





6

relative, almeno, agli spettacoli torinesi: sulla continuazione cioè di un itinerario di ricerca sempre più approfondita dei significati ruzzantiani. Abbiamo a disposizione l'eccezionale documentazione fotografica del bravissimo, compianto, Mario Mulas sull'*Anconitana*, andata appunto in scena nella stagione 1964/65 al Teatro Stabile di Torino.

Come scenografia Emanuele Luzzati aveva ideato uno spazio "frantumato" da due elementi mobili collegati da tre scale diversamente orientabili, prototipi di quelli portati, con estremo compimento, in questa stagione teatrale sul palcoscenico padovano del Verdi per la *Moscheta*. La commedia tratta una vicenda sentimentale, dove sono impegnate due coppie di giovani aristocratici, che si alterna a una grottesca successione di duetti tra un vecchio borghese veneziano – Sier Tomao – avaro, femminiere, pieno di vizi e acciacchi, personaggio divorato da una lascivia senile, e il suo giovane servo Ruzzante, scaltro, orditore della macchina teatrale, e furbesco, sensuale, sboccato e beffardo. I loro dialoghi prendono forza teatrale dalle diverse sonorità fonetiche e tonali dei due dialetti, messe in risalto dalla messinscena e rese in immagine dalla preliminare ricerca mimico-gestuale pari a quella condotta per la prima *Moscheta*. Ne cogliamo alcuni aspetti dalle foto di scena. Sier Tomao (attore: Alvisè Battain) – smania d'amore per la cortigiana Doralice e decide di portarla ad Arquà per un incontro amoroso (atto II, sc. 1a). L'immagine della figura 6 (atto IV, sc. 3a) fissa il momento culminante del racconto interminabile che Ruzzante (attore: Paolo Graziosi) fa al vecchio Tomao dei suoi amori giovanili, di quando andava 'a filo': un dialogo che si allunga ad ogni segno di fastidio e sopportazione del vecchio e ritmato dalla ripresa e ripetizione della battuta «E sì, con a' ve dego rivar de dire», alla quale fa da contrappunto il progressivo sfinimento supplichevole di Sier Tomao: «Mo compì più presto che ti puol», «Mo compì per l'amor di Dio», «Hastu compio?», fino al racconto dell'incontro con il lupo che spaventa Sier Tomao, ripetendogli quello che aveva fatto al lupo. Nell'atto V, scena ultima si assiste ai frenetici preparativi per la partenza per Arquà. Per Sier Tomao le tensioni della febbre amorosa svaniscono nella frustrazione e nell'impotenza e scemano l'interesse per la partenza, mentre nel contempo aumenta la fretta di Ruzzante in vista di nuove prospettive amorose. Anche questa scena acquista ritmo sempre più crescente e serrato dall'incalzare delle botte e risposte dei due protago-

nisti: il lamentoso «Hastu ogni cossa?», «Hastu la mia baretta de note?», «Hastu i scofoni?», «Hastu l'albarelo de l'onguento?» ... di Sier Tomao, e le risposte frenetiche di Ruzzante «Caminé...», «Caminé...», «Caminé...», fino all'uscita di scena.

Scrivendo Zorzi di questa commedia: «L'amore, la giovinezza, la simpatia fisica divengono per Ruzzante gli strumenti di una continua rivale sul debilitato padrone: l'impianto della commedia poggia sul susseguirsi di ampie scene, in cui si manifesta la crudeltà di rapporto, destinato a fissarsi – più tardi – in un luogo topico degli intrecci derivati dal teatro dell'Arte». Una coppia quindi di protomaskere tra le più celebri del nostro teatro, "il Magnifico e lo Zanni".

Queste due, come le altre commedie del Beolco, sono concepite nel formale ossequio dei canoni della teorica teatrale del tempo rispettosa della legge delle tre unità di tempo, luogo, azione. Inoltre, possiamo ricordare che a quella data la commedia era propria degli spettacoli di 'intrattenimento' (come, per citare un esempio noto, la *Mandragola*), e non degli spettacoli 'ufficiali': ossia non rappresentazioni per feste eccezionali, di nozze o per ospiti di grande prestigio, occasioni, queste, che chiedevano infatti la scelta di una tragedia e non di una commedia. Queste commedie erano per una festa più intima nell'ambiente dell'aristocrazia signorile. Per le quali, nel caso del Ruzzante, ben si addiceva la Loggia Cornaro.

Per dare evidenza a questa differenziazione di fondo furono così messi in scena i *Dialoghi del Ruzzante* nella stagione 1965/66, ancora per il Teatro Stabile di Torino. Componevano lo spettacolo il *Parlamento de Ruzzante che iera vegnù de campo*, il *Bilora* e la *Prima Orazione* (ignota o quasi, da secoli, al repertorio della nostra scena); e fu inteso da De Bosio e da Zorzi che la recita dei tre testi si svolgesse nella cornice di una festa alla corte del Cardinale Marco Cornaro al Barco d'Asolo, dove appunto il Beolco-Ruzzante aveva indirizzato al Cardinale la *Prima Orazione*, quella che includeva l'appassionato elogio del «Pavan», ossia delle bellezze naturali del territorio, delle biade, dei frutti, del pane, e il fastoso, opulento, ritratto delle femmine padovane.

La moderna finzione scenica, nel recupero di una traccia filologica, propose l'antica dimora della Corte della Regina Cornaro come scena e i tre componenti



7



come 'intermezzi' alle danze, e le danze, a loro volta, da 'intermezzi' ai *Dialoghi*, in un alterno scambio, o mutazione, di spettacolarità, secondo l'uso delle rappresentazioni rinascimentali.

Vediamo nelle figure 7 e 8 Glauco Mauri come Ruzzante e Donato Castellaneta come Cardinal Cornaro. Il Ruzzante inscenava anche il *Parlamento* e il *Bilora*.

L'immagine porta a una osservazione sulla interpretazione attoriale. Sono passati quindici anni dallo spettacolo padovano. Nella prima *Moscheta* gli attori, che erano giovanissimi, tutti all'esordio di una carriera, molto impegnati ad apprendere l'arte del recitare, a interiorizzare il personaggio e 'passarlo' con efficaci espressioni gestuali, dei quali cogliamo dalle immagini lo zelo e la diligenza che le animava. Gli interpreti dei successivi *Anconitana* e *Dialoghi*, Battain, Graziosi, Mauri, conferiscono di volta in volta al personaggio Ruzzante, ciascuno la propria personalità di attore. Basta a dirlo – per tutti – il gesto di Mauri davanti al Cardinale, e osservare l'espressione delle braccia per riconoscere un atteggiamento a lui proprio e di cosciente, consolidato effetto scenico.

Chiudo con una considerazione in margine alla *Moscheta* riportata in scena quest'anno da De Bosio. L'impostazione di un Ruzzante vivace, estroflusso, di giovanile frenesia, che lo accosta al Ruzzante dell'*Anconitana*, sembra dar ragione a Zorzi, il quale – muovendo dall'analisi della tecnica compositiva in rapporto con le altre opere del Beolco – a proposito della discussa (e, ancora in assenza di documentazione certa, non risolta) datazione dell'*Anconitana* la faceva

precedere e non seguire alla *Moscheta*, e ne ipotizzava la collocazione negli anni precedenti il 1528.

Questa la mia testimonianza su Zorzi. Il resto sono ricordi personali della compagnia con Ludovico, nella ricerca e nell'affiatato colloquio. □

Per una maggiore conoscenza sulle dinamiche di realizzazione e produzione del Teatro dell'Università di Padova si veda l'esposizione propriamente documentata di C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni 1984, il capitolo della parte III, *De Bosio. La periferia come centro*, pp. 415-450.

Per altre considerazioni e riflessioni sul lavoro svolto in comune da Zorzi e De Bosio si rinvia a G. De Bosio-L. Zorzi, *Il Ruzzante. Storia di una scoperta*, Milano, Mondadori, 1977, allegato all'audiolibro omonimo, dalle cui *Note di lavoro* di Zorzi sono tratte le citazioni presenti in questo testo. Si ricordano anche: per la prima messinscena ruzzantiana l'edizione A. Beolco, *Moscheta*, a cura di Ludovico Zorzi e Gianfranco De Bosio, Padova, Randi 1951, e, in particolare, le riflessioni critiche sul lavoro di realizzazione dello spettacolo in *Apparato critico-scenico* e la *Nota di regia*, pp. 99-172; per gli spettacoli dell'*Anconitana*, della *Moscheta* e dei *Dialoghi di Ruzante* nelle stagioni 1965 e 1967, le relative *note* nei «Quaderni del Teatro Stabile di Torino», nn. 4 e 10.

Per una bibliografia essenziale degli studi di Zorzi su Ruzzante si veda *Ludovico Zorzi tra ricerca didattica e organizzazione culturale*, catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – Istituto Ludovico Zorzi, Firenze 1993, cap. 3, *Ruzzante e il Teatro veneto*, pp. 27-33.

Per le battute citate, cfr. i testi delle opere in *Ruzzante. Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Torino Einaudi 1967, prima edizione completa, con traduzione a fronte e ampio corredo di annotazioni.

QUASI MEZZO SECOLO “RUZANTIANO” DI DE BOSIO

GIORGIO PULLINI

Dalla “*Moscheta*” del 1950 (Teatro dell’Università di Padova)
alla “*Moscheta*” del 1996 (Stabile del Veneto):
attraverso il “*Piccolo*” di Milano e lo “*Stabile*” di Torino,
un ampio arco di regie ruzantiane

Per poter dire qualcosa, poche cose, sulla “carriera” ruzantiana del regista Gianfranco De Bosio, partiremo da tre episodi sintomatici e riassuntivi della sua dedizione all’autore padovano, prima di parlare dei suoi più famosi spettacoli: e, cioè, da due serate di “riepilogo”, più che di celebrazione, della sua attività, e da uno spettacolo particolare, nel senso di originariamente da lui concepito, come la *Recita fantastica del famosissimo Angelo Beolco* curata nel 1981 insieme a Ludovico Zorzi e messa in scena per il Gruppo della Rocca. Le due serate si sono svolte proprio al teatro Verdi di Padova, in coincidenza con altrettanti convegni organizzati dal professor Giovanni Calendoli. Non si è trattato di vere e proprie messeinscena, salvo per qualche episodio isolato, ma piuttosto di una ricostruzione, fatta dallo stesso De Bosio (anche lui in palcoscenico, con tanto di leggìo per precisare date e dati esatti), della riscoperta del teatro di Ruzante, a partire dalla sua prima regia della *Moscheta* del 30 novembre 1950 per il Teatro dell’Università di Padova appena da lui fondato. Nella prima serata, 29 maggio 1987, De Bosio si è circondato di alcuni attori della vecchia guardia, alcuni dei quali gli sono stati a fianco in parecchie riprese ruzantiane: da Elsa Vazzoler a Mario Bardella, a Virginio Zernitz; nella seconda serata, 24 maggio 1990, è ricorso, invece, ad attori di più recente formazione, come Michela Martini (Betia per la prima volta quella sera) e Marcello Bartoli. In entrambe le occasioni, De Bosio ha accostato le tappe della sua attività di studioso e quelle della sua attività di regista, che si sono mosse in contemporanea. Nel primo caso, egli è partito dalle cure all’edizione di tutto Ruzante (poi rimasta interrotta, ma portata a termine più tardi da Ludovico Zorzi con l’editore Einaudi nel 1967) intrapresa appunto con lo Zorzi in piccoli volumi presso Randi di Padova. Si tratta di testi filologicamente appurati, e accompagnati sia da note erudite sia da note di regia². Nel secondo caso, ha ricostruito la sua paziente preparazione di giovani attori del Teatro dell’Università (tra i quali il debuttante Giulio Bosetti), per la prima volta alle prese con l’ostico dialetto pavano, e perciò costretti da De Bosio a familiarizzarsi con i residui dell’antica parlata nelle campagne stesse del padovano. L’impegno del regista, intento a mettere in azione un copione teatrale con il ritmo delle sue svolte e la brillantezza dei suoi effetti spettacolari, è appoggiato fin da allo-

ra alla fedele collaborazione di uno scenografo fisso come Mischa Scandella, al cui concreto realismo sarebbe poi succeduto (con la sua morte) l’estro più favolistico e mobile di Emanuele Luzzati, si fondeva fin dagli inizi con l’impegno di una fedeltà scrupolosa alla parola del dettato originario e con quello di farlo pronunciare agli attori nella forma più autentica, salvo qualche imprescindibile necessità di chiarificazione. Ricordiamo, in particolare, come nelle due serate De Bosio abbia alternato alla sua esposizione “storica” una esemplificativa antologia di brani recitati, dalla *Pastoral* con il suo incrocio di italiano aulico e di dialetto corposo, alla schiettezza de *La Betia* (ancora in versi) con la sua apertura alla festevolezza e al grottesco popolare; dalle famose *Orazioni* (a stralci) con i motivi canonici della “pavanità” e dello “snaturale” esaltati come pilastri di una visione sana della vita, fino ai brani dalla classicistica *Piovana*, e alla recita, questa sì integrale, del dialogo *Il parlamento de Ruzante che jera vegnù de campo*, con quel Marcello Bartoli che è stato un collaboratore di alcune prove di De Bosio dal 1981.

Ma non meno rappresentativo è risultato il “collage” della *Recita fantastica del famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro*: anzi, quest’ultima, a differenza delle due serate soltanto padovane più su citate, è stato portato in giro per molti teatri italiani, proprio come consuntivo, fino ad allora, di quanto De Bosio aveva organizzato e promosso. Lo spettacolo partiva da un’idea originale, quella di presentare Ruzante, cioè Angelo Beolco, proprio alla corte dei Cornaro, alla presenza dei cardinali e della corte intera: a loro egli si rivolgeva, ora nelle vesti del poeta, ora in quelle del personaggio Ruzante. Così il pubblico poteva conoscere l’ambiente storico in cui il Beolco si era trovato a vivere e a scrivere. All’interno di questa cornice, resa fedelmente anche sul piano della scenografia e dei costumi cinquecenteschi, l’antologia dei testi assumeva una sua naturale acclimatazione. E, se anche la comprensione di qualche brano poteva riuscire difficile per un pubblico non veneto proprio per la sua natura antologica, la ricchezza e l’aderenza dell’ambiente facilitavano l’immersione nel clima storico-culturale. Anche qui si cominciava con *La Pastoral*, si trascorreva alle *Orazioni* e alla corale *Betia*, fino ad una fusione dei dialoghi *Bilora* e *Il Parlamento* incarnati da Bartoli. Anche la coloritura dei costumi di

Santuzza Calì (altra collaboratrice da allora ricorrente) sottolineava con efficacia il contrasto tra la ridondante eleganza delle linee cortigiane e la stracciata povertà di quelle popolari.

Alle spalle di tutto questo, sta una intera carriera dedicata al nostro autore dal 1950. Dopo il Teatro dell'Università di Padova, altre sedi hanno accolto la produttività di De Bosio, in particolare quelle del Piccolo di Milano e dello Stabile di Torino, che il regista veronese ha diretto dal 1957 al 1968 e con il quale ha potuto realizzare un arco pressoché completo dell'opera ruzantiana. Alcune opere si fregiano di frequenti riprese e di diverse sue direzioni: in sintesi, possiamo dire che, dalla *Moscheta* del 1950 alla *Moscheta* del 1996 (prodotta dallo Stabile del Veneto diretto da Bosetti), questa commedia è tornata cinque volte; la *Betia* due volte (cui va aggiunta la trascrizione cinematografica con Nino Manfredi e Rosanna Fratello nel 1971); i *Dialoghi* tre volte, più una ripresa del *Bilora* accanto all'*Anconitana*; la *Piovana* una volta. E molti attori hanno replicato la loro prova con la regia di De Bosio; Franco Parenti e Virginio Zernitz, Giulio Bosetti e Alessandro Esposito, Alvisè Battain e Antonio Salines, Carlo Bagno e Lino Toffolo, Massimo Loreto e Marcello Bartoli, Pier Giorgio Fasolo e Daniele Griggio; e, tra le attrici, Elsa Vazzoler, Edda Albertini, Leda Negroni. Tutti, perciò, addestrati linguisticamente, per regie che poggiano soprattutto sulla fedeltà al rigore e alla scansione ruvida e naturale della parola dialettale arcaica. De Bosio vanta soprattutto questo merito, per un teatro che nessuno avrebbe altrimenti osato affrontare se non in forme edulcorate. E quando anche lui ha dovuto concedere qualcosa alla chiarificazione, lo ha fatto con metodo e misura. Ma, al di là di questi nomi, alcuni dei quali pregevoli (e andrebbero aggiunti quelli di Paolo Graziosi, Milva, Giancarlo Zanetti), è entrato nei "cast" di De Bosio anche quello grande di Cesco Baseggio, per lo meno per il Ruzante della *Moscheta* del 1956 con la compagnia del Teatro di Venezia, patrocinato dal "Piccolo Teatro" di Milano, a Ferrara e all'isola di San Giorgio. Già Baseggio era stato un precursore della scoperta di Ruzante in Italia, dopo la rivelazione in Francia del Mortier nel 1924-25, e gli apporti di Emilio Lovarini negli anni trenta, e prima della

Elsa Vazzoler (*Betia*), Virgilio Zernitz (*Menato*) e Franco Parenti (*Ruzante*) nell'edizione della *Moscheta* del 1961 allestita dallo stabile di Torino per la regia di De Bosio.



Franco Parenti (*Ruzante*) e Edda Albertini nella quarta edizione della *Moscheta* al Piccolo di Milano per la regia di De Bosio.

agguerrita saggistica dello Zorzi e di Mario Baratto negli anni cinquanta e sessanta: nel 1949 aveva rappresentato al Festival di Venezia *Bilora* e nel 1950 *Il parlamento*, accanto a Wanda Benedetti, con le regie di Carlo Lodovici e propria (registrati anche alla radio), in un pavano venezianizzato. E chissà quale straordinario interprete avrebbe potuto diventare dell'intera opera del padovano, se il tempo (è scomparso nel 1958) e il carattere glielo avessero permesso (forse anche una certa sua costituzionale difficoltà ad entrare in complessi stabili e in direzioni di regia glielo hanno reso difficile). Al suo posto di può dire che è subentrato dal 1960, e sempre per *La Moscheta*, Franco Parenti, che con De Bosio ha collaborato almeno una decina d'anni.

Le regie di De Bosio hanno sempre avuto il pregio di un giusto impasto di comico e drammatico. La comicità, pur intrinseca alle contraddizioni del personaggio, è risultata anche riflesso della visuale "dell'altro", cioè guidata dall'autore-colto e uomo di corte; la drammaticità è scaturita dall'interno della condizione sociale e dal cupo fatalismo del contadino-vittima. Ma senza esasperazioni né di puro divertimento né di pregiudiziale polemica ideologica. Pur con le dovute differenziazioni: dalla festosa e corale *Betia* ai più risentiti e individualistici *Dialoghi*.

Si è rinnovato De Bosio? Premettiamo che non ci inquieta l'uzzolo dell'aggiornamento a tutti i costi, quando i risultati conseguiti siano coerenti e persuasivi fin dall'inizio. Diciamo che qualche variante se l'è permessa e se la permette anche lui, e guai se non fosse così, se non altro per spinta di fantasia. Ed è bene, a questo punto, sentire la sua diretta testimonianza, laddove è lui stesso a sottolineare alcuni "passaggi" della propria storia³. Indica l'apertura di "nuove prospettive della individuazione delle situazioni comiche che la commedia contiene", per la seconda regia della *Moscheta* nel 1956, rispetto alla prima che forse, però, possedeva una maggiore unità di stile; e un "ampliamento degli spazi" da parte dello scenografo Scandella. Parla, poi, di una maggiore maturazione del discorso ruzantiano e teatrale, una destrezza scenica, un'invenzione dei rapporti fra i personaggi e uno stile di comunicazione esplicita nei confronti del pubblico" nella terza regia, sempre della *Moscheta*, nel 1960, rispetto alla prima: alla quale, però, questa terza edizione si riferiva più che quella del 1956. Con l'ingresso dell'attore Franco Parenti nel 1960, ecco allora l'abbandono graduale "dell'area degli attori veneti per l'inserimento,



Giovanni Boni (*Menato*) e Marcello Bartoli (*Ruzante*) nella *Recita fantastica* del famosissimo Angelo Beolco detto Ruzante alla corte dei cardinali Marco e Francesco Cornaro, messa in scena da De Bosio. Costumi di Santuzza Cali.

con uno specifico addestramento linguistico, di attori di teatro in lingua italiana"; inserimento accentuatosi con la regia dell'*Anconitana* nel 1965 e con l'apporto di Emanuele Luzzati e le sue scene mobili, spostate "a vista" dagli attori stessi, fino al "dispositivo scenico rotante" per la *Betia* nel 1969. Dalla "maturazione" come interprete ruzantiano portata da Parenti nella *Moscheta* del 1970-1971, si giunge, così, alla *Recita fantastica* in cui "entro il montaggio incrociato dei testi (...) si inseguiva in termini di pura evidenza teatrale il cammino interiore dell'attore drammaturgo alla ricerca di se stesso (...). L'indagine ancora oggettivata dei "Dialoghi" si sposta all'interno della coscienza dell'autore".

Ma, per tornare a noi, le prove più vicine cui abbiamo assistito sono la *Piovana* del 1990 (debutto per Veneto-teatro al Teatro romano di Verona) e la recente *Moscheta* del 1996. La prima gli ha permesso di uscire fuori dell'area specificamente terragna del Ruzante contadino, per muoversi nell'area spaziosamente lagunare di una vicenda ambientata appunto tra le frasche e

Lino Toffolo (*Bazarelo*) e Nino Manfredi (*Nale*) in una scena del film *Betia* diretto da De Bosio.



le paludi dell'estuario; non solo, ma la suggestione operata sulla commedia (dalla trama piuttosto ingarbugliata, e in cui agiscono, come novità, i servi trafficoni al posto dei contadini arretrati) dal *Rudens* di Plauto, lo ha messo a contatto con un linguaggio più articolato, anche se meno vigoroso di quello del Ruzante pavano. E De Bosio se l'è cavata bene ugualmente, muovendo un'azione ricca di corallità e con una impennata centrale addirittura travolgente. L'ultima *Moscheta*, infine, ha messo alla prova un Ruzante inedito, cioè un protagonista giovane, aitante e dinamico, come Sergio Romano, contro il cliché di un Ruzante acciaccato dalla sventura, dalla fame, e dalla sciocaggine. Questa scelta ha impresso alla commedia una velocità talvolta vorticoso a scapito della pietosa drammaticità che si impastava, di solito, con gli effetti comici senza risolversi in comicità pura. Ma è anche questo un modo per cercare angolazioni diverse e prospettive coinvolgenti, magari per un pubblico nuovo e più giovane. E il cammino rimane aperto ad altre esperienze (non sperimentalismi), per un regista che ha però la sua forza e il suo prestigio soprattutto nella costanza di una tradizione ben assodata sulle tavole di consumati palcoscenici e sulle pagine (sudate) di libri meditati.

1) Per una più precisa e dettagliata informazione sul rapporto tra Gianfranco De Bosio e il teatro di Ruzante, si veda la ricostruzione che il regista stesso ne ha fatto durante il Convegno del 1983: G. De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*; e G.D.B., *Un trentennio di lavoro sul Ruzante e Ludovico Zorzi*, in AA.VV., *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, (Padova, 26-27-28 maggio 1983) a cura di G. Calendoli e G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore editori, 1987, pp. 221-236; 237-250. Noi, qui, piuttosto che riassumere i due fondamentali articoli, preferiamo affidarci al corso libero, anche se meno documentato, della memoria personale.

2) Il primo volume, *Moscheta* (che occupava il IV posto nella numerazione) è uscito nel 1951; *Anconitana* e *Vaccaria*, a cura soltanto di Zorzi, sono del 1953 e 1954.

3) Citiamo dall'articolo più su indicato: G. De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*.

I PESCI DI RUZZANTE NELLE “PRIARE DI LISPIA”

PAOLO BALDAN

Una battuta ruzantiana (finora incompresa) inventata per esprimere un'azione impossibile, richiama l'attenzione su una industria in passato molto fiorente nel padovano

Nel primo Atto della *Vaccària*, la commedia ruzantiana del 1533 che tanto e dichiaratamente deve a Plauto fin nell'ammiccamento parodico costituito dal titolo, il servo Truffo (personaggio di tutta rilevanza la cui parte era interpretata dallo stesso autore) esce a un tratto nella seguente battuta: “A' porae an andare a pigiar pesce in le priare da Lispia, con a' ve fesse trar a vu, se vu mo i fassé trare a vostra mogiere”. Così traduce Ludovico Zorzi: “Potrei anche andare a pescar pesci tra le petraie di Lispida, quando li facessi sborsare a voi, se voi non li faceste sborsare a vostra moglie”¹. Stavolta però il grande e appassionato studioso del Beolco, al quale ha dedicato un vero e proprio monumento editoriale rimasto insuperato, non ha colto nel segno. Lo conferma la *nota* 49 al testo, ricca e dettagliata, in linea con il poderoso commento che resta a tutt'oggi il più ragguardevole strumento d'insieme messo a disposizione degli studiosi dell'opera del grande commediografo padovano. Spiega dunque lo Zorzi: “*le priare da Lispia*: allude alle sponde sassose del laghetto termale di Lispida nei pressi di Battaglia [...] nebbioso per i vapori naturali e ovviamente privo di pesci”. Per lui, insomma, la battuta del servo sta a significare che il padron vecchio, Placido, ha le stesse possibilità di cavare fuori del denaro (utile per le necessità amoroze del padron giovine, Flavio) a dispetto dell'occhiuta e taccagna consorte Rospina, di quante non ne abbiano le “sponde sassose” del laghetto di Lispida di fare trovare dei pesci a chi ne andasse in cerca. Frustrazione, cioè, del tutto assicurata. Che l'espressione tradisca la figura retorica dell'*adynaton*, deputata a segnalare in termini icasticamente opportuni una modalità dell'impossibile, è senz'altro coglibile a prima vista. Ma interpretata come s'è appena riferito appare talmente strampalata, e in termini assolutamente gratuiti, da lasciare il lettore del tutto perplesso e disorientato, quand'anche questi non avesse la minima familiarità con il luogo menzionato (vedremo subito come per uno che conosca dal vivo la zona la spiegazione offerta sia insostenibile sul semplice piano dei dati fisici). Il trascurabile laghetto semiter-

male di Lispida non possiede, ora come allora, speciali caratteristiche che gli possano conferire una rinomanza tale da insediarsi significativamente nei modi della locuzione popolare e proverbiale: molto meglio, magari, servirebbe alla bisogna quello, di natura analoga, di Costa d'Arquà, più ampio oltre che più noto. Incongruo risulta poi il richiamo, per paradossale che volesse apparire, a delle rive gremite di pesci: l'immagine si configura come inutilmente cervelotica se si pensa che sarebbe bastato alludere a una fauna ittica – assai improbabile in quelle acque – per organizzare un *adynaton* senz'altro più passabile. Ma eccoci al punto decisivo: il visitatore, antico o recente, della zona di Lispida, si accorge subito che l'omonimo laghetto si adagia contornato da rive basse e *fangose*, sicché le presunte sponde *sassose* qui non hanno proprio alcuna cittadinanza.

Il fatto è che – a quest'ora tanti lettori l'avranno già capito – le “priare da Lispia” nulla hanno a che spartire con il piccolo specchio d'acqua su cui finora ci siamo soffermati, visto che corrispondono alle “cave” di trachite, aperte sui fianchi della modesta ma preziosa altura denominata, appunto, Monte di Lispida (m 75,940). E “priare” rimane tuttora voce locale, ben viva e vegeta, per “cave”. Queste di Lispida sì erano assai celebri non solo nel Padovano ma in tutto il Veneto: venivano di qui molte delle pietre di maggiore qualità che i Colli Euganei fornivano alle superbe edificazioni cittadine (a partire, è ovvio, da Padova)². La fiorente attività estrattiva in esse esercitata rappresentava uno dei maggiori punti di forza dell'economia del territorio padovano e tale situazione si mantenne per molti secoli.

Già all'epoca del Ruzante queste rinomate cave di monte (se ne ha traccia documentaria fin dal secolo XII) s'erano ampiamente meritate l'onore dell'antonomasia: non v'era spettatore della *Vaccària* che non sapesse inquadrare subito il rupestre scenario in cui il commediografo aveva, del tutto congruamente, installato il suo *adynaton*. Pare non inutile segnalare che a rendere di capitale importanza le cave lispidesi era la loro posizione geografica così strategicamente collocata in prossimità di tutta una rete canalicolo-

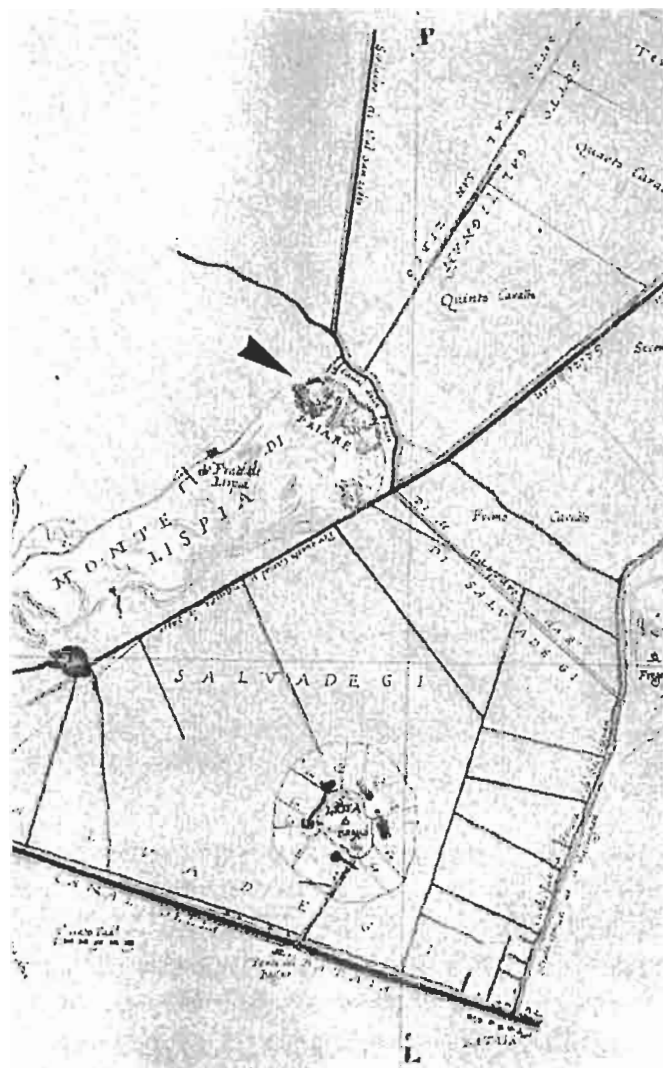
fluviale che favoriva enormemente, rispetto ad altre pur qualificate e sfruttate cave euganee, la rapida distribuzione commerciale delle pietre.

In prossimità delle "priare" si trovava il porto d'imbarco della merce su di uno specifico corso d'acqua denominato "Canale delle pietre" che, senza alcuna soluzione di continuità, immettendosi in un complesso circuito fluviale conduceva tanto a Padova quanto a Venezia³. A questo proposito va ricordato che, secondo qualche attento studioso, proprio alla necessità di approvvigionarsi facilmente della trachite lispidese va ricondotta una delle principali ragioni che verso la fine del secolo XII spinsero il Comune di Padova allo scavo del Canale di Battaglia⁴.

Tornando al nostro Ruzante, ora siamo finalmente in grado di comprendere, in tutta la sua portata autentica, la battuta di Truffo. La calcolata assurdità dell'*adynaton* veniva fatta deflagrare, rendendola perciò tanto più efficace, nell'ambito di una concreta realtà industriale di grande importanza e ben nota a tutti i padovani (e non solo a loro). Estrarre del pesce dalle cave di monte – a meno che non si tratti dei pesci fossili di Bolca, ma non è questo il caso! – è senz'altro impresa disperatissima. E l'immagine bene rende, con energica *vis* comica, l'impotenza finanziaria (questa, almeno, resa esplicita!) del povero Placido, padron vecchio senza portafoglio, tenuto a stecchetto dalla terribile Rospina, che ha la chiave di tutto.

Qualche speranza di denaro, diciamolo tanto per scherzare, questo padre così ben disposto verso il figlio innamorato potrebbe anche nutrirla, qualora si trattasse, per Truffo, di raccogliere del pesce lungo le sponde del laghetto di Lispida. In fondo, nel consimile lago di Costa d'Arquà, il Callegari, che abitava nei pressi, vedeva nuotare "pesce di varie specie", almeno qualche decennio fa⁵. Ma pesce di trachite mai s'è visto e mai si vedrà. Del resto, evocando dell'impossibile pesce immerso in un orizzonte "tutto cielo e pietre" (per parafrasare un modulo narrativo che gli è caro) il Ruzante non rimane più fedelmente ancorato al suo Plauto, che nell'*Asinaria* (vv. 99-100) parlava di "pesca aerea", oltre che di "caccia acquatica"?

Trarre pesci dai monti dunque non si può. Ma forse da questo "cappriccetto" ruzantiano si può trarre una morale. Se a un attentissimo studioso della statura dello Zorzi è potuto sfuggire un dettaglio, minimo ma così significativo di una primaria realtà storico-industriale padovana, si può sospettare che altri passi del Ruzante possano alludere, nel denso realismo così tipico dell'autore, ad aspetti di vita e di costumi locali rimasti a tutt'oggi incompresi (benché, paghi di una qualche spiegazione, non ci si renda conto di ciò). Senza contare, poi, che anche certa terminologia fatta propria dal nostro autore potrebbe riservare qualche buona sorpresa, rivelando magari sotto la patina parodico-farsesca, alla quale rimaniamo giocondamente aggrappati, qualche lampo di acuta e meditata consapevolezza teorica. Su questo, in particolare, mi auguro di poter ritornare, con più agio, quanto prima con altri esempi connessi alla vita contadina.



Bernardino Zandrini, disegno del monte "Lispida" e dei canali di trasporto. La freccia indica le "priare". (Bibl. Universitaria di Padova).

1) Rinvio a Ruzante, *Teatro*, Testo, traduzione e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, 1967, pp. 1056-1057. La battuta citata è segnata con il n. 36. La nota n. 49, di cui subito dopo, si trova a p. 1528.

2) Studi pregevoli e molto informati ha dedicato alle "priare" di Lispida Maria Chiara Billanovich. Cito qui *Lispida: vicende della trachite euganea* apparso in questa stessa rivista (IX, 50, Agosto 1994, pp. 16-19) e *Per una storia delle cave degli Euganei: le "priare" di Lispida* in AA.VV., *Monselice. Storia, cultura e arte di un centro "minore" del Veneto*, a cura di A. Rigon, Treviso, 1994, pp. 381-401. La studiosa, che ha anche firmato con R. Vergani l'articolo *Strumenti e tecniche delle cave euganee: documenti e testimonianze 1447-1910*, "Terra d'Este" (V, 10, 1995, pp. 59-72), sta ora pubblicando sull'argomento un volume.

3) A dire il vero, come ricorda la Billanovich nel primo degli articoli succitati, l'attuale "Canale delle pietre" nasce solo dopo la sistemazione idraulica del 1562, ma esisteva comunque anche prima di tale data una via d'acqua con analoga funzione.

4) Lo scavo del canale di Battaglia, "ha una sua plausibile spiegazione nella necessità di garantire il trasporto del pesante materiale, diretto all'edificazione della nuova città comunale, espressione di un rinnovato potere di una classe in rapida ascesa" (C. Grandis, *Uomini e barche, navigazione e trasporto*, in AA.VV., *La Riviera euganea. Acqua e territorio del canale Battaglia*, a cura di P.G. Zanetti, Padova, 1989, p. 136).

5) Lo si veda in A. Callegari, *Guida dei Colli Euganei*, a cura del Lions Club di Padova, Padova, 1973, p. 281.

IL MIO INCONTRO CON RUZZANTE E CON LE MASCHERE DI SARTORI

JACQUES LECOQ

*Ricordi padovani ed esperienze di lavoro
del celebre "mimo" francese allievo di Dasté, da cui apprese
l'uso della maschera "neutra",
che rafforzava l'azione mimico-drammatica dell'attore*

Venni a Padova 48 anni fa. Alla stazione, ad attendermi, c'erano gli attori della Compagnia del Teatro dell'Università, col loro direttore, Gianfranco De Bosio, con Agostino Contarello e Lieta Papafava.

Avevo conosciuto De Bosio e Lieta a Parigi due anni prima, all'Education par le jeu dramatique, la scuola dove insegnavo tecniche corporali e di mimo. Sono stati loro a chiedermi di venire a Padova per lavorare per il Teatro dell'Università.

Quando giunsi a Padova non conoscevo né Ruzzante né Goldoni. Fui preso dall'aria di Padova, dai suoi portici, dei suoi mercati. Fu al caffè Pedrocchi che incontrai Amleto Sartori: non al tavolo, ma arrampicato su una impalcatura esterna, tutto intento a ritoccare una decorazione. Portava un cappello di giornale fatto a barchetta e una blusa macchiata di gesso. Facemmo amicizia e cominciammo a collaborare. Gli avevo sottoposto il problema di creare una maschera senza espressione, neutra, per poterla utilizzare alla Scuola di teatro dell'Università ed egli mi introdusse con entusiasmo nel suo laboratorio presso la scuola d'arte "Pietro Selvatico", dove insegnava.

Ricordo ancora la visita che feci con lui, diventato mio compagno di manovre, al mercato del bestiame in Prato della Valle. Quando vedevo trattare la vendita degli animali, notavo nei gesti dei contraenti una grande verità, riguardo alla gestualità del mimo, che avevo un po' perduto in Francia. Mi colpivano quelle mani di contadini che battevano sulla schiena dei vitelli, delle vacche, ed erano le stesse mani che battevano un sedere di ragazza o di donna. Il corpo era presente, e questo era per me l'essenziale perché ho sempre cercato il corpo delle cose dappertutto. Queste sensazioni le ho provate anche in casa Papafava partecipando alla festa del maiale. Ricordo gli uomini seduti intorno alla tavola con il cappello in testa, le donne invece stavano in cucina: tra di loro c'erano certo delle "Betie", tutt'altro che sottomesse al marito. Anche là ho imparato qualcosa: il modo di portare il cappello, ad esempio, non orizzontale ma un po' obliquo, alla bersagliera. C'era un'eleganza un po' spocchiosa, indice di una intelligenza rozza, legata alla terra, alla fisicità.

Durante l'allestimento della *Moscheta* di De Bosio ho scoperto la lingua straordinaria di Ruzzante. Nella traduzione francese di quei testi operata dal Mortier, che per Ruzzante è diventato la nostra Bibbia, quel linguaggio mi pareva volgare, mentre nella lingua pavana era tutt'altra cosa: anche se non capivo, non appariva più volgare. Come si fa a rendere in francese un'espressione come "cancarò del vivere" (per pronunciare si sente il bisogno di portare le mani alla cintura, così). In francese il corpo diventa una farfalla, vola in alto, nel pavano resta ben radicato alla terra, come una danza che entra nel suolo, e che non si alza verso le nuvole.

Mi sono divertito a guardare dentro a certe parole di Ruzzante. Coi miei allievi mi sono esercitato a studiare la dinamica delle parole nelle varie lingue e ho trovato impossibile tradurre la poesia come pure il grande linguaggio del corpo. In Ruzzante ciò che prende, che importa soprattutto, sono queste parole che si fanno corpo che vive. Il tentativo di una compagnia francese che ha rappresentato Ruzzante in lingua d'oc è molto vicino a quanto si può ottenere usando la sua lingua originale.

Prima di venire a Padova non avevo una esatta cognizione della Commedia dell'Arte. Avevo un'idea di commedia molto saltellante, fatta di gesti gentili: con Ruzzante scoprii la vera Commedia dell'Arte (ne parlai anche con Zorzi), perché in Ruzzante trovai ciò che cercavo, cioè *il corpo delle cose*. Mi sento perciò in sintonia con Dario Fo quando dice di trovare nei linguaggi molto vicini ai dialetti il corpo delle cose. Se il teatro perde questo corpo, perde la sua anima. Il linguaggio di Ruzzante ci riporta a queste considerazioni.

Quando nel 1956 tornai in Francia, dopo aver collaborato con Strehler e Paolo Grassi alla Scuola del Piccolo Teatro e nella direzione del coro dell'*Elettra* di Sofocle che andò in scena a Vicenza, portai con me una scorta di maschere regalatemi da Sartori e li fondai la Scuola internazionale di teatro basata sul movimento, sull'azione mimica e sull'uso della maschera. Sono passati tanti allievi per questa scuola, che dirigo ormai da quarant'anni. Ogni volta che affronto con loro la Commedia dell'Arte impiegando le maschere di Sartori, e ora anche del figlio Donato, che ne sta conti-

nuando la tradizione, sconfinando anche dal dominio teatrale, parlo di Ruzzante. Ci sono così coreani, cileni, africani che conoscono questo sorprendente personaggio per aver lavorato con me. A loro ho cercato di far assorbire soprattutto lo spirito di Ruzzante.

Nel 1980 ho partecipato in Italia alla regia di un allestimento scenico ruzzantiano: si trattava della *Prima orazione* e del *Parlamento* in una elaborazione di Vittorio Franceschi. Fu presentato a Milano nel marzo di quell'anno. Mi è piaciuto affrontare Ruzzante anche nella veste di regista, e d'essermi dovute porre di continuo domande del tipo: è così oppure sto sbagliando? Credo che ogni volta, quando ci misuriamo con un testo, reinventiamo qualcosa che non conosciamo. In ogni caso, penso di aver portato sempre lì dentro lo spirito che ho imparato a conoscere a Padova.

Quello che più mi piace nel teatro di Ruzzante è l'urgenza di vivere: vivere è già un lusso, meglio parlare di sopravvivenza. Una realtà che viene espressa attraverso tutti i grandi temi: la fame, la paura, l'amore. Sono urgenze del vivere formidabili, che nel teatro d'oggi si sono un po' perdute. Perciò quando ci chiediamo cosa bisogna fare per il teatro, possiamo trovare una risposta andando nelle profondità dei grandi temi di Ruzzante. Essi sono molto importanti per portarci a concepire il corpo non esteriormente, ma per condurci dentro. Nel teatro di Ruzzante c'è un corpo, ci sono dei gesti, c'è un movimento che non è necessariamente espresso a livello gesticolare, ma è contenuto nella parola stessa, e questo è straordinario, sorprendente. Per questo, come ho detto, riesce difficile tradurre questo autore in altre lingue senza perdere quel fondo terribile che più ci interessa.

Maschera di Marchioro nella Vaccaria (1955). Esempio in cuoio eseguito da Amleto Sartori.



Maschera di Ranco, ispirato a farse anonime del sec. XVI. Esempio in cuoio eseguito da Amleto Sartori.

In Ruzzante non esiste la Commedia dell'Arte all'italiana, che si rappresenta in Francia per piacere ai francesi e che può anche annoiare: in Ruzzante è la "commedia umana" che esiste. Tutta la sclerosi gestuale che è stata costruita su quel tipo di commedia non ci permette più di ritrovare la sua forza originaria.

Per questo sono grato a chi mi ha fatto conoscere Ruzzante: a De Bosio, a Zorzi, a Lieta Papafava, a Sartori soprattutto, perché vivendogli accanto ho compreso meglio quel personaggio. Bisognava vivere con lui, andare a mangiare con lui il cavallo affumicato nei locali della periferia di Padova, magari in compagnia dei ladri di cavalli: Ruzzante era là. Perché quando si lavora attorno ad un testo bisogna sempre saper scoprire se nella vita c'è ancora qualcosa di vivo, che gli appartiene, per poterlo far rivivere.

□

Amleto Sartori muore nel pieno fulgore della sua attività, ma tramanda al figlio Donato un patrimonio di conoscenze tecniche e culturali che, secondo le tradizioni dell'antica bottega dell'arte, viene continuato e perfezionato adeguandolo alle esigenze del mondo contemporaneo.

È su queste basi che lo scultore Donato Sartori nel 1979 fonda insieme allo scenografo Paolo Trombetta e all'architetto Paola Piizzi, il Centro Maschere e Strutture Gestuali, costituito come gruppo di ricerca pluridisciplinare che si impegna nello studio dei vari aspetti etnologici, antropologici e spettacolari che coinvolgono la realtà della maschera nel suo complesso e, in progressiva evoluzione, passa attraverso la realizzazione delle maschere del corpo, o strutture gestuali, alle maschere dell'ambiente, o mascheramento urbano.

RICORDO DI GIOVANNI CALENDOLI E DEL “SUO” RUZZANTE

GIAN PIERO BRUNETTA

*Dopo l'esperienza del fascismo e della guerra, vissuta dal di dentro,
che determinò un radicale cambiamento di vita e di lavoro intellettuale,
Calendoli trovò nell'amore per il teatro l'occasione di un fecondo impegno culturale,
coronato negli anni padovani dall'incontro con l'opera del Ruzzante*

Giovanni Calendoli era arrivato a Padova nell'anno accademico 1963-64 chiamato da Giuseppe Flores D'Arcais, allora preside della facoltà di Magistero, per insegnarvi Storia del teatro e dello spettacolo. Aveva appena compiuto i cinquant'anni e alcuni mesi prima – assieme ad un gruppetto di studiosi di varia provenienza – aveva ottenuto la libera docenza in storia del teatro e dello spettacolo.

Il suo curriculum di critico, studioso e uomo di teatro era di tutto rispetto: aveva lavorato per vari giornali come critico teatrale e cinematografico – l'ultimo in ordine di tempo era il “Giorno” – aveva diretto il Teatro stabile di Palermo, quello di Bolzano, la Compagnia del teatro italiano, era autore di drammi teatrali come *Incontro col destino*, e aveva già insegnato *Scenografia* per alcuni anni al Centro sperimentale.

Aveva collaborato alle riviste teatrali e cinematografiche più rappresentative – da “Bianco e Nero” a “Filmcritica” a “Teatro scenario” – e aveva al suo attivo alcune pubblicazioni importanti come *L'Attore*, *Cinema e teatro*; soprattutto aveva scritto su alcuni autori teatrali dei primi decenni del Novecento che considerava ingiustamente dimenticati, da Rosso di San Secondo a Massimo Bontempelli. A lui si deve la pubblicazione del teatro di Marinetti.

Del teatro e dello spettacolo lo interessava tutto, dalla recitazione alla regia alla scenografia, ma nel suo lavoro di critico militante si batteva per il riconoscimento dell'autore, per la valorizzazione del testo drammaturgico e non per la prevaricazione del regista demiurgo o dell'attore mattatore e sovrano della scena. A Padova gli veniva offerta la possibilità di mettere in piedi non solo un insegnamento di teatro, ma anche un insegnamento di cinema e di metodologia e didattica degli audiovisivi, creando praticamente dal nulla una sezione dello spettacolo e dei mass media all'interno dell'istituto di Pedagogia.

L'occasione offertagli dall'Università di Padova e dal professor D'Arcais, che aiutava in tutti i modi la crescita di queste materie nell'ambito della facoltà di Magistero, significava per lui la possibilità di ripartire da zero, mettendo a frutto tutte le sue esperienze professionali anteriori e cercando di inventare delle situazioni in cui accanto all'attività didattica e di ricerca (nascono due

riviste in questi anni: “Studi cinematografici e televisivi” e “Studi teatrali”, con lo scopo di raccogliere i risultati della ricerca e del lavoro avviato nell'ambito dei nuovi insegnamenti dello spettacolo) fosse possibile far rinascere sotto altra forma il teatro universitario con tanto di corsi di formazione professionale per aspiranti attori. La scuola internazionale dell'attore, inaugurata nel 1968, avrà vita breve, ma consentirà di prendere atto delle capacità professionali di Calendoli e di godere del suo entusiasmo e della sua reale competenza a tutti i livelli del fare teatrale.

Alla fine degli anni Sessanta viene aperta la sezione staccata dell'Università di Padova a Verona e a Calendoli viene chiesto di andare anche in quella nuova sede a costituire un nucleo di teatro e spettacolo, vista la domanda crescente nei confronti di questo tipo di materie. Torna a Padova definitivamente verso la metà degli anni Settanta per assumere la direzione dell'Istituto di storia del teatro e dello spettacolo, resosi finalmente autonomo rispetto a Pedagogia. Il periodo è tutt'altro che facile, i mezzi sono modestissimi, le materie, soprattutto agli occhi della contigua facoltà di Lettere, naturalmente poco portata ad abbracciare nuove strade, non godono di una legittimazione accademica, ma il carico didattico è enorme e la ricerca comincia a definire alcuni obiettivi da seguire negli anni a venire.

Da questo momento, dopo un decennio di ambientamento e di creazione di strutture minime di base, può incominciare per Calendoli una fase di accostamento sistematico e di vera e propria scoperta del teatro veneto. Cominciano ad essere assegnate delle tesi di laurea sui teatri del Veneto e contemporaneamente si stabiliscono i primi rapporti con le istituzioni culturali della città. Conosce Donato Sartori (ma era stato amico negli anni cinquanta del padre Amleto) e si pone al suo fianco per appoggiarne il sogno di dar vita al Museo della maschera mondiale. Nello stesso tempo i fratelli Rolma gli fanno apprezzare nella sua potenza espressiva e drammaturgica l'opera di Ruzante. È una vera e propria illuminazione, una scoperta che condiziona in modo decisivo tutta la sua attività nei decenni successivi. Inizierà a collaborare anche con l'attore Lele Fanti.

Nel 1983, proprio nell'ultimo anno di attività didattica, chiamerà Gianfranco de Bosio come professore a contratto di Storia del teatro e dello spettacolo per

tenere un seminario su Ruzante e sui modi di metterlo in scena. Nello stesso anno darà vita alla prima edizione delle *Giornate del Ruzante*. Due anni dopo uscirà presso l'editore Corbo il suo *Ruzante*: una lettura anomala, più interessata agli aspetti drammaturgici e tematici rispetto a quella linguistica e letteraria della scuola padovana di Gianfranco Folena, di Marisa Milani, ma anche all'interpretazione filologico-critica di Giorgio Padoan. Una lettura assai poco filologica e tuttavia ricca di indicazioni e importante come occasione per far confluire alcune delle sue idee di teatro.

Alla prima edizione delle *Giornate del Ruzante* a cui parteciperanno i più autorevoli studiosi e specialisti internazionali del teatro del Cinquecento, ne seguiranno altre due, mentre accanto a questa sua creatura Calendoli farà nascere anche il Festival del teatro per ragazzi, di cui continuerà a occuparsi con entusiasmo fino all'ultimo. Calendoli ha saputo perseguire con tenacia e competenza il suo progetto di dar vita ad un Istituto aperto al dialogo con la città e le sue istituzioni, capace di produrre ricerche avanzate, ma anche di accogliere richieste di collaborazione con le istituzioni pubbliche e le varie attività legate allo spettacolo presenti a Padova.

Colpiva in Calendoli la capacità di coltivare molti amori e di interessarsi allo spettacolo in tutte le sue

forme, dalla lirica al circo, dalla danza al teatro di burattini, dal cinema alle maschere. I suoi saggi sono sparsi in una miriade di luoghi diversi, per cui non sarà facile ricomporre una sua bibliografia; ma basterebbero gli scritti sul teatro italiano del Novecento a dare la misura dell'originalità del suo lavoro e della sua capacità di difendere posizioni difficili.

Tuttavia mi piace pensare che forse proprio nei confronti del teatro Veneto, e di Ruzante in particolare, abbia negli ultimi anni raggiunto i risultati più alti del suo lavoro. Leggendo le ultime pagine del testo di *Ruzante* dedicate alla lettera all'Alvarotto si ha la sensazione che Calendoli trovi soprattutto nel racconto del sogno di Barba Polo, condotto nel dominio di "Madonna legracion", un viatico e un modo di affrontare serenamente l'ultimo atto della vita, in attesa tutto sommato serena della discesa del sipario: "In questo dominio luminoso sotto lo scettro ideale di Madonna Allegrezza convivono Mea Savianza, Barba Sollazzo e suo fratello Piacere, il Riso e suo fratello Scigno, la Festa e suo fratello il Ballo, il Cantasona e il Contento, l'Amicizia, la Pace e la Carità, l'Appetito e il Sapore e altri personaggi gioiosi. Il corteo si conclude con un vecchierello che alla fine del giorno distribuisce il riposo circondato dal silenzio e popolato di sogni".

□

Gli attori Lele Fanti (Ruzante) e Milos Voutcinitch (Cardinal Cornaro) nella Prima Orazione messa in scena dal «Centro di Studi Ruzantiani» con la regia di Giovanni Calendoli nel Barco della Regina Cornaro ad Altivole. Gli elementi scenici sono di Franca Chiapparini (1978).



RUZZANTE E I SUOI INTERPRETI PAVANI

La riscoperta del teatro di Ruzzante nelle esperienze e nei ricordi di registi e attori della nostra città: Gigi Giaretta, rievocato da Giovanni Organo, Gilmo Bertolini, Quinto Rolma, Lele Fanti, Lorenzo Rizzato

Nella breve nota introduttiva al suo libro sulla storia del teatro inglese, Masolino d'Amico osserva che un testo teatrale vive anche come letteratura, "talvolta mediocre, talvolta plausibile, talvolta sublime", ma che sulle valutazioni di quel testo drammatico incombe la vita che può essere data soltanto dalla rappresentazione sulle "assi del palcoscenico". Questa annotazione mi sembra tanto più vera per un autore come Angelo Beolco che fu non solo creatore, ma anche interprete di straordinarie storie teatrali fino al punto da identificarsi con un suo personaggio, Ruzzante, e assumerne il nome anche per noi moderni. Così si potrebbe quasi dire – e mi si perdoni l'azzardo – che se Molière morì in scena, Ruzzante fece vivere un personaggio teatrale nel mondo. Fu per questo che la vera e propria "riscoperta" di Ruzzante nel secondo dopoguerra e il suo ritorno sulle scene come autore classico segnarono anche una rinascita dei suoi personaggi e del mondo da lui descritto. Le vicende teatrali e la storia critica di Ruzzante finirono per intrecciarsi, come accadde per le regie di Gianfranco De Bosio e il lavoro filologico di Ludovico Zorzi, di cui si parla in altre pagine della rivista.

Quello che finora ho detto del Beolco si potrebbe in fondo ripetere per qualsiasi altro autore di teatro, ma per Ruzzante occorre aggiungere una ulteriore annotazione di grande rilevanza: l'arte dello scrittore pavano, i suoi personaggi, la realtà in cui essi agiscono, i sentimenti che li dominano e soprattutto la lingua con cui comunicano il loro essere, sono intimamente legati alla sua terra, "a Pava, su sto borgo" come dice il Prologo della *Moscheta*, al contado, la "Pavana", o ai paesi vicini, la "Chiuoza" della *Piovana* per esempio.

Questo profondo rapporto di Ruzzante, colto intellettuale al servizio di un raffinato signore come Alvise Cornaro, con quel mondo rustico, genuino e istintivo dei contadini pavani e con la loro ispida lingua, se è stata forse una delle cause principali dell'oblio del suo teatro per secoli, è oggi anche il motivo della sua vitalità all'interno dell'area di espansione di quell'idioma.

Dopo gli spettacoli ruzzantiani allestiti dal Teatro dell'Università di Padova da Gianfranco De Bosio e Jacques Lecoq, fu quindi abbastanza naturale che molte compagnie teatrali amatoriali, ma che spesso erano qualcosa di più, qui a Padova si riappropriassero del "loro" Ruzzante e lo riproporessero, unendo a istintiva passione anche l'attenta cura nei confronti dei veri valori linguistici e ideologici dell'opera del Beolco.

Queste messinscene che, non meno di quelle professionali, hanno restituito Ruzzante alla piena vita delle "assi del palcoscenico", per riprendere l'immagine con cui ho iniziato, superarono l'arte istintiva e brillan-

te, ma ben poco filologica, dei cosiddetti Ruzzantini, che si richiamavano solo nominalmente al drammaturgo padovano e che comunque ebbero il merito, tra uno scherzo e una canzone licenziosa, di mantenere vivo il nome di Ruzzante a Padova.

Non è del tutto agevole ricostruire la storia, ormai pressochè quarantennale, di queste rappresentazioni. Ne ha proposto una sintesi che arriva fino al 1983 Junia Mion (*Il pavano rustico recuperato dalla sua gente*) nel volume *Ruzzante sulle scene del secondo dopoguerra*, pubblicato da Giovanni Calendoli, direttore dell'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Padova in occasione della prima edizione delle "Giornate del Ruzzante" nel Maggio 1983 col contributo del Comune di Padova, Assessorato allo Spettacolo. In questo numero della rivista, più direttamente, abbiamo invitato alcuni dei protagonisti di quelle avventure teatrali a ripercorrere le tappe del loro cammino sulle tracce di Ruzzante. In risposta sono scaturiti interventi diversi per ampiezza e tono, ma in ognuno di essi si ritrovano, a ben vedere, due elementi ricorrenti: l'amore profondo per il mondo dipinto da Ruzzante, anche in chi poi si accostò ad altre esperienze teatrali, e la magia, il fascino insinuante dei personaggi, delle vicende, delle battute, insomma della macchina teatrale dell'autore padovano. Proprio questa forza naturale, per usare un concetto che appartiene tutto al teatro Ruzzantiano, ha permesso di superare le distanze geografiche e non solo quelle temporali, come quando il Gruppo Teatro della Biblioteca di Pernumia, presunta città natale dell'autore, sotto la direzione di Milos Voutcinitch, ha presentato nell'estate del 1996 *Il Reduce* (cioè *Il Parlamento*) e il *Bilora* in Brasile ai discendenti degli immigrati veneti partiti ormai da più di un secolo. Gli oriundi italiani, che parlano "el taian", capivano la parlata pavana senza che gli attori dovessero aiutarla con una eccessiva gestualità.

Le varie testimonianze propongono comprensibilmente ricordi comuni di persone e rappresentazioni, perché comune, almeno per il tratto iniziale, fu il cammino dei vari interpreti. Ma ogni pagina dimostra, anche nello stile, per quanto possa talora sembrare semplice e asciutto, una forte carica di partecipazione umana e un grande entusiasmo.

Giovanni Organo ricorda l'amico e sodale artistico Gigi Giaretta che, con la costituzione della Compagnia "Il Ruzzante", diede avvio ad una feconda stagione teatrale. Anche Gilmo Bertolini, Quinto Rolma e Lele Fanti rievocano Giaretta, con cui furono i protagonisti di quelle prime memorabili messeinscena. Infine Lorenzo Rizzato ci offre alcuni spunti per la regia teatrale di Ruzzante e in particolare della *Moscheta*.

Mirco Zago

Gigi Giaretta e il Ruzzante

De Musset, in una delle sue più belle opere teatrali, "I capricci di Marianna", così descrive un suo personaggio: "Ponete sulla sua tomba un'anfora d'alabastro, coperta da un lungo velo nero, e avrete la sua immagine perfetta". Forse non è questo il ricordo dello scomparso amico Gigi Giaretta che hanno coloro che lo conobbero ma, in me, che lo vidi ragazzo, pur nella spensieratezza dell'età giovanile, sempre velato da un po' di tristezza, rimane, in parte, quell'immagine.

Il ricordo di Gigi e del "suo" Ruzzante, mi apre quella porta che permette di ritornare ad anni più giovani. Dopo l'opera di De Bosio, finita con il primo teatro dell'Università, Ruzzante rimase per parecchi anni dimenticato e quasi sconosciuto anche nella sua Padova. Lo ritrovammo insieme con Gigi, passeggiando nelle notti di una lontana primavera (facendo ad accompagnarci e riaccompagnarci l'un l'altro a casa) e parlando del Beolco fin quando il cielo cominciava a schiarire. Io ero come affascinato dalla bellissima *Lettera all'Alvarotto* e Gigi già intravedeva la possibilità di reperire giovani attori dilettanti per poter rappresentare le opere ruzantiane. Anni dopo la nostra collaborazione ci portò (su sollecitazione del Prof. Carlo Diano) a scrivere e rappresentare *El Selvadego* tratto da quel *Discolos* di Menandro che proprio l'insigne grecista aveva tradotto. Ognuno cerca, a suo modo, qualcosa che sente esservi e che non ha ancora trovato: una spece di terra promessa, l'isola misteriosa e sognata alle cui rive solo pochi giungono. Gigi approdò al teatro e vi scoperse quello che cercava, forse relativamente tardi, ma pur sempre in tempo — attraverso una volontà che lo indusse a superare anche gravi sacrifici personali — per costruire quello che rappresentò lo scopo dei suoi ultimi anni.

La scoperta del Ruzzante, nell'insieme delle sue opere, in parte quasi sconosciute a coloro che non fossero degli specialisti, credo sia stato più che un gioco, più che il ritrovare la miniera dimenticata che eccitava la nostra fantasia di ragazzi, per diventare, per lui, quasi una ragione di vita. Per questo Egli riportò l'attenzione del pubblico padovano e veneto su opere mai rappresentate come *La Vaccaria*, *La Pastorale*, *Il Menego* ed altre di cui curò la chiarificazione dei testi, le scene e i costumi, componendo persino la musica delle canzoni.

L'esordio, quasi sperimentale della compagnia "Ruzante", che si stava allora formando, ebbe luogo più di trent'anni fa con i due dialoghi in lingua rustica: *Il reduce* e *Bilora*. Sono tra le cose più belle scritte dal Beolco, entrambi in una sconcertante chiave moderna e non tanto per il fatto che ne costituisce la trama, quanto per le implicazioni psicologiche (che definirei veramente freudiane): in entrambi infatti la fantasia, nel personaggio, trascende la realtà, traendo dall'incoscio la giustificazione del proprio atto finale. Nel *Reduce* la vendetta, immaginata con tanta forza da divenire realtà viva, è per lo spettatore scena vera: quella dei due amanti legati e gettati nel canale a morirvi affogati mentre come, accompagnamento di fondo, resta quel ridere quasi isterico del pover'uomo tradito e umiliato, bastonato e offeso, che oscilla tra immaginazione e realtà, rifugiandosi nella prima che, sola, gli permette di trovare quella forza e quell'uma-



Gli attori Piero Sanmartin (*Bilora*) e Renzo Magentini (*Andronico*) nella scena finale di *Bilora*, recitato nella sala dell'Università Popolare di Padova con la regia di Gigi Giaretta (1964).

na dignità che la seconda gli nega. Nel *Bilora* invece il meccanismo scatta in modo diverso e, proprio per questo, sfocia nel dramma: nell'omicidio. Non è tanto il sentirsi derubato della propria donna che arma la mano di *Bilora* — che, forse, ne sarebbe impedito dalla paura — quanto la rabbia che la sua minaccia non abbia sortito l'effetto voluto. Egli immagina infatti di aver avvertito il vecchio rivale di quel che l'aspetta: ha vissuto la scena attimo per attimo, quasi a farla preventivamente e minacciosamente meditare al suo nemico, ma non si rende conto che, nella realtà, egli si è rivolto solo al bicchiere di vino che gli sta innanzi, così che, quando incontra veramente il vecchio *Andronico*, lo uccide e, dopo il primo attimo di sbiottamento, si giustifica dicendogli: "t'el ghevi dito" (te l'avevo detto), certissimo d'averlo fatto veramente e senza rendersi conto di non avergli invece mai parlato.

Fu proprio questo primo incontro col Ruzante dei dialoghi che spinse Gigi Giaretta all'approfondimento di tutto il teatro ruzantiano e alla costituzione dell'omonima compagnia che con grande passione, e senza nessun aiuto né sovvenzioni di sponsor, calcò per alcuni anni i palcoscenici. Molto è stato scritto e detto su quella che è, o dovrebbe essere la funzione del teatro. Io non voglio addentrarmi in questo argomento: dirò solo che ritengo essa inizi ad operare quando il teatro come rappresentazione scenica finisce, quando il palcoscenico si chiude, e quanto è rimasto in noi, trasferendosi dal soggetto attore al soggetto spettatore, fermenta e si rivela e ci fa partecipi. Fintanto che la compagnia "Ruzante" continuò ad operare Gigi fu dietro le quinte con i suoi attori di sempre, i quali anche quando non udirono più la sua voce, poterono percepire la sua presenza, viva come un tempo. Per questo io credo che l'opera, appassionata e profonda di ricerca e di studio di Giaretta non si sia esaurita con la sua scomparsa.

Giovanni Organo

Il teatro nel sangue, Ruzzante nel cuore

Il mio primo incontro con Ruzzante avvenne nell'anno 1950: ero giovanissimo e frequentavo la Scuola d'Arte Scenica del Teatro dell'Università di Padova diretta da Gianfranco De Bosio e da Jacques Lecoq. Oltre le lezioni, seguivo le prove de *La Moscheta*, allestita proprio nel 1950 con grande successo al Teatro Verdi di Padova, rimanendone affascinato.

Allora fu per me di grande impatto, fino a farmene innamorare, la scoperta di Angelo Beolco autore e attore, conosciuto ai molti solo attraverso le battute grossolane e improvvisate del Gruppo Folcloristico "Ruzzantini Pavani".

La possibilità di realizzare questa passione mi fu offerta nel 1963 quando, a conclusione del XXVI Congresso nazionale di Medicina del Lavoro organizzato dall'Università di Padova, fui invitato a tenere un recital goldoniano per i congressisti. Proposi invece Ruzzante, recitando, con Graziella Minozzi e Susy Chiampo, alcune scene tratte da opere ruzzantiane e riscuotendo un vero successo davanti a quel pubblico proveniente da tutta Italia.

Fra i presenti c'erano anche Giovanni Organo, Gigi Giaretta e Cesare Guzzon con i quali, brindando alla riuscita della rappresentazione, vennero messe le basi per la formazione di un Gruppo di Teatro tutto ruzzantiano che si formò il 27 febbraio 1964 presso la sede dell'Università Popolare di Padova. Furono, allestiti per l'occasione *Il reduce* (cioè il *Parlamento de Ruzzante che iera vegnù de campo*) e *Bilora*, con la regia di Gigi Giaretta, allora alle prime armi con il teatro, ma molto appassionato e paziente.

Dopo il primo e riuscito esperimento, con Giaretta decidemmo di ampliare il repertorio, inserendovi anche il *Menego* (cioè il *Dialogo facetissimo*), coinvolgendo altri nuovi attori, fra i quali i fratelli Sandro e Quinto Rolma. Il Gruppo venne denominato Compagnia Teatrale "Il Ruzante"; il direttore fu Gigi Giaretta e il presidente Giovanni Organo. La sede delle prove era una sala della Chiesa Evangelica di Corso Milano. Dopo impegnative ma serene prove, il 12 e 13 aprile 1965 rappresentammo al Ridotto del Verdi di Padova *I tre dialoghi in lingua*

rustica, cioè la completa trilogia dei *Dialoghi* ruzzantiani, il *Parlamento*, il *Bilora* e il *Dialogo facetissimo*. Quest'ultimo veniva portato sulle scene per la prima volta dopo quattro secoli di silenzio. Riscuotemmo un vivo successo di pubblico e di critica.

Cominciarono a giungere gli inviti per recite anche fuori Padova, con lodi particolari ai nuovi attori, molto portati allo stile contadino e alla rustica parlata che il testo richiede. Critici quali Cibotto, Pullini e Geron sostennero l'iniziativa, nuova per Padova e per il Veneto, lodando la passione, la costanza e la bravura degli attori e del regista.

Negli anni successivi, dal 1963 al 1970, fui impegnatissimo con il Teatro dell'Università di Padova, con il quale potei dar vita ai più svariati personaggi del teatro di ogni tempo, e fin dal 1969 mi assunsi la responsabilità di creare e dirigere un gruppo teatrale denominato "Teatro da Camera di Padova". A ripensarci, fu un periodo davvero intenso in cui avviai anche dei corsi di dizione e recitazione rivolti ai giovani e diedi la mia collaborazione a altri gruppi teatrali padovani.

Ma, tra i tanti testi affrontati, non è mai mancata l'occasione di portare in scena i *Dialoghi* di Ruzzante, che ancor oggi rappresento con una certa frequenza. Non posso dimenticare l'invito, offertoci nel 1974 da parte della Camera di Commercio di Padova, di rappresentare Ruzzante a Liegi per l'associazione "Italiani nel Mondo": l'accoglienza fu grandiosa e commovente. Nel 1989 è stata fondata oltre che da me, anche da Lele Fanti, Quinto Rolma, Milos Voutcinitch e Carlo Nuzzo l'Associazione Ruzante, per la quale allestimo *La Fiorina*.

Dopo tanti anni, se così posso dire, ruzzantiani, il mio pensiero va al professor Giovanni Calendoli, amante, studioso e divulgatore dell'opera del Beolco, che nel 1983 istituì la prima edizione de "Le Giornate del Ruzante", a cui seguirono altre edizioni che attirarono l'attenzione anche di quanti, fino ad allora, non conoscevano il "nostro" commediografo.

Oggi come ieri la mia attività teatrale prosegue, con amore e dedizione, tra un impegno e l'altro, ma è chiaro che, tra i vari autori, da buon padovano, Ruzzante è sempre nel mio cuore.

Gilmo Bertolini

Gli attori Nando Bertaggia, Elena Lazzaretto e Gilmo Bertolini (Ruzante) nel *Reduce*, rappresentato dal teatro da Camera di Padova con la regia di Gilmo Bertolini nella Loggia Cornaro (sett. 1975).



Dal *Reduce* all'*Orazione*

Sono felice di cogliere questa occasione per palesare il mio amore più che trentennale verso un autore, Angelo Beolco, che è stato, per me, la più alta espressione di quella *patavinitas* troppo spesso dimenticata da chi aveva il dovere di non lasciare morire nell'oblio gli insegnamenti e la saggezza tramandateci dalle opere del Ruzzante. I tempi febbrili e la scomparsa della civiltà contadina avevano fatto dimenticare il dovere di mantenere in vita l'opera di un cittadino tra i massimi nella storia della cultura padovana e veneta.

Non è mio compito parlare qui da un punto di vista letterario di un autore che per me è stato ed è soprattutto la massima espressione di una drammaturgia viva, nata dalla perfetta conoscenza della sintesi del binomio terra-uomo: è questo sapere che nel corso del mio cammino teatrale mi ha stregato.

Aver continuato a tenere in scena quasi esclusivamente opere di Ruzzante è il frutto di un grande amore e di una incorreggibile presunzione. Del mio amore per Angelo Beolco ho detto fin dall'inizio. Della mia presunzione chiarisco che essa è frutto quasi allucinato di una tendenza naturale e di una aspirazione a rivivere con e in quel mondo contadino, che per me è insostituibile simbiosi fra natura e uomo.

Fatta questa premessa, mi fa piacere ricordare brevemente il mio incontro con Ruzzante e il cammino percorso in compagnia delle sue opere.

L'incontenibile desiderio di cimentarmi con quest'autore nacque dalla prima messa in scena della *Moscheta* di Gianfranco De Bosio che ho seguito da clandestino. La fortuna mi arrise: incontrai Gigi Giaretta che, in possesso di conoscenza e di amore per il teatro di Ruzzante, mi accolse nel suo gruppo di aspiranti interpreti. Con Giaretta nacque la Compagnia d'Arte "Il Ruzzante" con il motto "Proxime ad Antiquos". Si iniziò con il *Parlamento*. Erano i primi anni Sessanta. Il ruolo principale era allora retto da Gilmo Bertolini.

Da questo timido primo contatto sorse in me la necessità di approfondimento. Divenni assiduo frequentatore della Biblioteca del Civico Museo, allora retta dall'insigne conoscitore di Ruzzante prof. Paolo Sambin. Qui le raccolte degli studi del Lovarini mi aprirono l'orizzonte ruzzantiano. Gigi Giaretta mi ritenne maturo per interpretare da protagonista le altre opere ruzzantiane messe in scena dalla Compagnia. Così, insieme a mio fratello Sandro, più ruzzantiano di me, nacquero *La Piovana*, *La Vaccaria*, *La Betia* e infine *La Moscheta*. Ho un indimenticabile ricordo della rappresentazione proprio della *Moscheta* sulla Piazza Alta di Arquà Petrarca con la grande cantante lirica Lucia Valentini che affrontò per la prima volta il pubblico con "cante" musicate da Gigi Giaretta su testi di Angelo Beolco.

Verso il 1970-71 – non ricordo bene – la mia ambizione mi portò ad abbandonare la Compagnia di Giaretta per affrontare il mondo teatrale professionistico. Dopo alcune esperienze col Teatro dell'Università, grazie ad un altro insigne amante dell'opera ruzzantiana, Giannantonio Cibotto, incontrai Giovanni Poli che accettò la regia dei *Dialoghi* e, pur con una certa riluttanza, anche la mia partecipazione, perchè preferiva a me, per lui sconosciuto, i suoi giovani e capaci allievi. Fu questo per me un tempo di pianto e sofferenza per il passaggio da una gioiosa,



Gilmo Bertolini (*Ruzante*) e Quinto Rolma (*Menato*) nel *Parlamento* rappresentato al ridotto del Verdi dalla Compagnia "Il Ruzzante" diretta da Gigi Giaretta (aprile 1965).

spensierata, istintiva interpretazione ad una fedeltà linguistica e ad una raffigurazione drammaturgica che sentivo certo più acculturata e più giusta, ma anche estremamente faticosa.

Con alcuni attori del Teatro "L'Avogaria" misi in scena una seconda *Moscheta*, che non ebbe grande fortuna non essendo sostenuta da adeguati mezzi finanziari, e dopo una decina di rappresentazioni tutto si sciolse.

Dal 1976 al 1986 fu per me teatralmente il silenzio, ma restava sempre latente la febbre per il teatro di Ruzzante accompagnata dalla nostalgia.

Con questo spirito incontrai nuovamente gli ex-attori di Gigi Giaretta: Lele Fanti, Milos Voutcinitch, Gilmo Bertolini, e con loro sorse l'Associazione Ruzzante con il progetto di portare l'opera di Ruzzante nelle Scuole Superiori. Il progetto si realizzò ed ebbe vita per due anni scolastici con ben 104 messe in scena grazie alla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e soprattutto grazie alla sensibilità dell'allora Presidente dott. Ettore Bentsik. Gli attori furono, oltre a me stesso, che svolsi i ruoli di attore, regista e amministratore dell'Associazione, gli ex allievi della Scuola Regionale di Teatro di Costantino De Luca. Con essi e con l'Associazione "Bel Teatro" continuo tuttora, purtroppo molto sporadicamente, a diffondere il Ruzzante.

Questa mia storia è lacunosa perché la mia natura è lacunosa e perché ho un ricordo, se mi si consente il termine, stenografico del vissuto. Ma vorrei aggiungere una considerazione: non si è riusciti e forse non si riuscirà mai a creare per il Ruzzante una struttura teatrale simile a quanto è stato fatto in Francia per Molière o in Gran Bretagna per Shakespeare. Era questo il mio vero punto di arrivo, il traguardo ideale, il coronamento del mio sogno e delle mie fatiche teatrali. Ma mi sembra un traguardo più lontano che mai, in una società tesa a computerizzare economia e profitti piuttosto che a coltivare e a tenere vivi quei capisaldi di civiltà costituiti da uomini insigni come Angelo Beolco detto il Ruzzante.

Quinto Rolma

La voce ammaliante di Ruzzante

Ruzzante. Ruzzante. Mi rivolgo a te Angelo Beolco detto Ruzzante: chi eri veramente? Lo saprò mai? Posso soltanto dire, come attore padovano, che provo piacere quando interpreto uno dei tuoi contadini, e devo piegare le mani aduse alla zappa e al badile, curvare le spalle gravate da troppo pesanti carichi, laceri gli stracci addosso, lenti e antichi i movimenti. Villano pavano evocato da un passato lontano cinque secoli, cui presto il corpo, ma ancora senz'anima privo della tua battuta che hai scritto per farlo diventare attraverso me, forma, materia vivente.

Tu dai il soffio divino. La parola. Greve aspra rozza salace pungente, legata indissolubilmente alla terra matrigna e alla fatica; fatica di vivere e fame e guerra e peste e il ferino liberatorio urlo che sempre si ripete: càncaro!

Potrà mai un attore non ruzzantiano, non patavino, interiorizzare lo stilema e trasmetterlo nella sua profonda accezione al pubblico?

Non fu amore a prima vista con te, Ruzzante. Anzi, mi ritrassi la prima volta che ti incontrai.

Fu quando il caro amico Gigi Giaretta che stava mettendo in scena la Vaccaria mi dette da leggere il copione e io glielo ritornai convinto com'ero che mai avrei potuto interpretare un personaggio parlante una lingua incomprensibile.

Come avrei potuto rendermi conto della tua insinuante fascinazione che in poco tempo mi avrebbe totalmente compenetrato facendomi recitare solo nella tua lingua, abbandonando per sempre il bello ma esangue dialetto di Goldoni, Gallina, Selvatico, Rocca e di altri moderni autori che fin lì, prima del tuo incontro avevo portato sulle scene?

Chi sei Ruzzante? Perché mi hai fatto questo "strigonesso"?

Oggi ti ho abbandonato un po', assorbito come sono dalle cure pratiche del mio quotidiano vivere, ma ti ritro-



Gli attori Annamaria Riziero (Gmua) e Gabriele Fanti (Ruzante) in Ruzantes quidam... C'era una volta, antologia ruzzantiana composta e messa in scena da Gigi Giaretta con la Compagnia d'Arte Il Ruzante di Padova (1970).

verò, non temere. Non mi mancheranno le occasioni per divulgarti ancor più; ti ho portato in terre lontane, dal caldo Egitto al freddo Canada, e ti confesso l'ho sempre fatto per me perché quando ti incarno davanti a qualsiasi pubblico "A he tanta legrezza, che la camisa me stà tanto erta dal culo".

Tuo

Lele Fanti

Mario Fornasieri (Pitaro), Sandro Robna (Bilora), Lele Fanti (Andronico) e Caterina Reffo (Dina) nel secondo dei "Dialoghi" ruzzantini, il Bilora.



La modernità del Ruzzante

Il Teatro Popolare di Ricerca presentò nel 1990 *La Moscheta* di Ruzzante con il sottotitolo di *La Commedia della Furbizia*. Quando mi sono accinto a prepararne la regia, non ho voluto proporre l'opera ruzzantiana attraverso una ricostruzione archeologica, ma, prendendo atto dell'ostilità del dialetto pavano antico per un pubblico moderno, una difficoltà che ha impedito al Ruzzante di occupare nella storia delle nostre lettere il posto che merita, ho cercato di salvaguardare lo spirito dell'autore proponendolo per la prima volta in lingua italiana, con la convinzione che Ruzzante non debba essere privilegio di pochi dotti, ma possa diventare quello che in effetti è: l'autore di una grande opera popolare e contemporanea, che esprime nei suoi "simboli" la natura dell'uomo e le sue debolezze.

A guidare la messa in scena di quella *Moscheta* fu il modello del teatro popolare brechtiano, il quale esige, come scrisse il drammaturgo tedesco, "di essere ingenuo ma non primitivo, poetico ma non romantico, realistico ma non cronachistico, per esaltare l'arte di vivere e la gioia di vivere". Secondo queste suggestioni l'arte di Ruzzante e *La Moscheta* in particolare diventano una parabola umana, reale e "straniata" al tempo stesso.

Il testo in italiano rende comprensibile a qualsiasi platea la forza del testo ruzzantiano e ne mette a nudo le caratteristiche "universali". La scelta di non rappresentare *La Moscheta* in pavano fu, quindi, coerente con una teatralità "epica" spesso seguita dal Teatro Popolare di Ricerca.

Alcuni tagli hanno reso la recitazione stilizzata, ma compiuta. A ben vedere l'unico vero intervento sul testo della *Moscheta* è consistito nello spezzare i lunghi monologhi del primo atto, intrecciandoli tra loro, allo scopo di ottenere un maggior impatto drammatico e un minore esibizionismo degli attori. Invece si è puntato a dare grande enfasi al sogno regressivo di Ruzzante e al finale della *Moscheta*, in cui i personaggi risultano schiavi dei loro istinti in un "moralistico" accomodamento sociale. Ma i dialoghi hanno mantenuto la comicità allusiva e i doppi sensi propri dell'arte di Ruzzante.

Altro elemento fondamentale di quella rappresentazione della commedia fu la scena, costituita da tre porte



Luca Da Rin (Menato) e Pierantonio Rizzato (Ruzzante) ne *La Moscheta*, presentata dal Teatro Popolare di Ricerca diretto da Lorenzo Rizzato.

mobili che gli stessi attori collocavano in varie posizioni per formare i luoghi della commedia.

I costumi furono pensati in modo tale che alludessero solamente all'epoca di Ruzzante, senza che l'interpretazione dell'opera rimanesse rigidamente legata al Cinquecento. Lo spettatore ebbe così modo di assistere ad un'opera "aperta", in cui ieri, oggi e domani formano un tutt'uno atemporale.

La rappresentazione della *Moscheta* univa così la fantasia e il solido ancoraggio al vissuto che sono caratteri specifici dell'arte di Ruzzante.

Lorenzo Rizzato

Il gruppo teatrale di Pernumia diretto da Milos Voutcinitch in tournée in Brasile per rappresentare i Dialoghi di Ruzzante agli oriundi veneti (estate 1996), accompagnato da Franco Holzer.



LA "RAMÀ VECIA DE BARBA ANDOLO BEOLCO" E L'INCONTRO COL TEATRO DEL RUZZANTE

GIORGIO RONCONI

*Per merito dei Ruzzantini pavani continuano a sopravvivere
antichi costumi e tradizioni del contado padovano,
e quella lingua pavana che il Ruzzante ha elevato con la sua arte*

Il folclore padovano, nelle sue diverse espressioni affidate al canto e alla danza in costume villanesco, come alla farsa e alla declamazione nella caratteristica parlata "pavana", ha origini anteriori, come ben sappiamo, al Ruzzante. È anzi altra cosa dalle sue commedie, che con forza ben maggiore penetrano e interpretano i sentimenti e le istanze di un determinato ambiente, di un'epoca, di una società. Ma è grazie alla fama di questo teatro che il Ruzzante diventa il simbolo di una tradizione in cui si saldano l'amore per la lingua e per la terra "pavana", l'uno e l'altro idealizzati nel più famoso dei suoi monologhi.

Non fa dunque meraviglia se la parlata rustica fu, da un lato, accolta con simpatia dalle classi sociali più elevate, trovando imitatori fra i dotti e diventando motivo di svago e di intrattenimento giocoso o addirittura di sfogo polemico e di satira, come nella famosa operetta che ebbe per ispiratore lo stesso Galileo¹; dall'altro, se continuò ad animare il folclore popolare, che vedeva nel Ruzzante non solo colui "che nella rustica padovana favella versi e prose scrivendo emulò la gloria del Bembo e dello Speroni" ma anche la maschera che girando "il carnevale in abito rusticano, co' canti e gesti e motti suoi villereschi tanto popolo traevasi dietro per le contrade, che ne era oppresso": così ci viene infatti descritto due secoli dopo, in pieno Settecento, segno del perdurare di quelle usanze².

Una tradizione del resto che ritroviamo ancora nell'Ottocento, specie in prossimità del carnevale. Cesare Cimegotto, in nota al suo articolo *Ruzzante* apparso sulla rivista "Padova" nel giugno del 1939, ricordava che 56 anni prima (quindi nel 1882-83) andava a leggersi i testi del drammaturgo pavano in una antica stampa del Museo civico annotandosi vocaboli, frasi, motti, proverbi rustici "per farsene corredo e poi a carnevale uscire in maschera con buoni compagni, quali erano Enrico Bassi, Augusto Mazzoleni, Achille Tian". Nomina anche altri "appassionati attori delle maschere di Ruzzante" che allietavano la città in quella circostanza, quali il farmacista di Sandrigo Domenico Pittarini e il suo collega di Strà Luigi Dian, Pietro Tortima che orchestrò "l'ingresso a Padova di Sua Maestà Ruzzante", monarca per un giorno durante il carnevale del 1872, e molti altri. Accanto poi agli opuscoli ruzzantiani del Tian si dovranno menzionare

quei fascicoletti dal titolo *Opere del famosissimo Ruzzante* che un libraio di piazza dei Signori, tale Orlando Orlandini, decise di stampare in quell'ultimo quarto di secolo (senza eccessive preoccupazioni filologiche) allo scopo, ci informa Emilio Lovarini, iniziatore insigne dei moderni studi sul Ruzzante e sulla letteratura pavana, "di fornirne materia a chi andava in maschera da villano, e ce n'erano molti che si pigliavano questo spasso a carnevale"³.

La costituzione di un gruppo organizzato, denominato "I Ruzzantini Pavani", si ebbe però solo nel 1928 nell'ambito del dopolavoro fascista. Tale evento fu propiziato da un raduno nazionale dei gruppi folcloristici a Venezia, in piazza S. Marco, "el sabo inanzo e la tersa dimenega de Gosto par la convegno de le vecie costumanze de le parlate, de le cante violote, de le balate a la Pavana". Così si legge nel fogliaccio di carta paglia (carta da polenta), stampato per l'occasione da uno dei fondatori del complesso padovano, "Selipo Quagioto, dito Forcariolo de le Polegge, stampaore de smaraege", al secolo Edgardo Scudier, su testi forniti da un altro protagonista, "Gudebio Pigosso di Beolchi, dito Sgarbugio da Roncaglia", alias Antonio Rossi, che sarà il principale interprete e animatore della nuova compagine, formatasi con l'apporto di gruppi corali e mandolinistici preesistenti, come "La fedele pipa".

Il pieghevole recava, incollata sul frontespizio, la fotografia della "Ramà vecia pavana", seguita dall'elenco dei componenti, la "nomenagia del parentò": 46 nomi appuntati e cognomi, preceduti dalla loro identità rusticana: nome, cognome, soprannome e indicazione della località di provenienza tutto in pavano.

Questo "lùmaro unego", dedicato dal Rossi al "dott. cav. Guido Boldrin, mio maestro di lingua pavana", conteneva inoltre tre proclami, o "batùe", con gli elogi di Venezia e delle autorità, nonché la motivazione di quella partecipazione: "ca nualtri Pavani co sliagreza semo bio straolti chive, so la pi stopienda stanzaia di mondi ca xe piazza San Marco de Vignessia, par faserve scoltare, sentire co le recie, le nostre cante violote e balate a la pavana, la nostra saoriosa parlata in lengua snaturale, che par tante megliara de ani i nostri veci la ga favelà"⁴.

"Beneficentia in laetitia" era il motto (latino) del

Gruppo⁵, che evidentemente si era proposto fin dal suo sorgere di destinare a finalità filantropiche i proventi delle sue esibizioni, a partire dalla vendita di quel programma: "5 palanche nostrane indupia e an de pi, secondo la vuogia de far del ben". Da allora e per tutto il decennio successivo i "Ruzzantini pavani" non mancarono mai ai raduni nazionali, ottenendo anche lusinghieri riconoscimenti; inoltre si esibivano in numerose altre manifestazioni, specie a sostegno di iniziative umanitarie.

Negli anni successivi il Gruppo si andò via via rinnovando nei componenti. Al Rossi, allo Scudier, a Giovanni Tozzo e ai fratelli Fanton, che continuavano a restare fra i personaggi di maggior risalto, s'erano aggiunti Adolfo Borella (Dolfo Burela, mestego de Caicio), compositore delle "cante", Aristide Bernardi (Pico Tao, dito Graton da la Montà), maestro delle danze, Giulio Forin (Nano Paciugo, dito Campaneo dae Gramogne), autore di straordinarie poesie in vernacolo, e molti altri. In una pubblicazione successiva, stampata ancora dallo Scudier nel 1935, sempre su carta paglia, la "nomenagia" era salita a 49 membri, di cui 14 donne, ma solo nove sono gli stessi del 1928. Il quartino doppio reca in riquadro, sul frontespizio, una presentazione del gruppo, in italiano. Nell'interno si incontrano i testi delle varie cante, tutte musicate dal Borella, precedute da uno "spruologo" del Rossi, già

recitato nell'aprile del 1924 per lo scoprimento del busto di Ruzzante ai Giardini pubblici⁶. L'ultima pagina ospita un altro testo del Rossi "cavà da la coa del Lùmaro unego par el primo centenario del Caffé Sperdochi" (che risaliva quindi al giugno 1931).

L'attività folcloristica dei Ruzzantini continuava tuttavia a rimanere marginale rispetto alla valorizzazione dell'opera del Ruzzante. A spingerli verso una riscoperta teatrale dei suoi testi, timidamente intrapresa negli anni precedenti per gli stimoli del Lovarini, sarà determinante l'iniziativa di una giovane regista padovana, formatasi a Roma presso il Centro Sperimentale di Cinematografia e il Teatro di quella Università, che l'aveva vista debuttare nella regia: Lina Costacurta, in arte Lina Costa.

L'idea era maturata nell'ambiente del Teatro delle Arti, diretto da Anton Giulio Bragaglia, già da due anni in contatto col Lovarini per aver fatto rappresentare il *Reduce* nella sua traduzione, assieme a un'altra grande commedia cinquecentesca, la *Venexiana*, riscoperta da quello stesso studioso. Dietro l'operazione c'era dunque l'impulso del "patrono" degli studi su Ruzzante, e quanto a costui stesse a cuore quella rappresentazione, condotta finalmente nella lingua originale, lo prova il fatto che volle assistere alle ultime prove romane "intervenendo garbatamente con chiarimenti, consigli e suggerimenti"⁷. Vennero portate così

I Ruzzantini, attori, coi loro costumi tradizionali si esibiscono nelle danze durante la rappresentazione della Fiorina al Teatro delle Arti di Roma (dicembre 1942) con la regia di Lina Costa. La scena è di Enrico Prampolini.





La "ramà vecia" nella foto apposta sul frontespizio del "Lùmaro mego" del 1928.

sulla scena *Bilora e Fiorina*, la prima già rappresentata 15 anni prima al Comunale di Bologna dalla compagnia di Gianfranco Giachetti, introdotto al Ruzzante sempre dal Lovarini, che era stato suo insegnante a Cesena. Ma si trattava ora di una recita nel pavano del Ruzzante, come si volle ben evidenziare nella locandina dello spettacolo: "Sabato 5 dicembre 1942 - XXI, ore 21. I Ruzzantini di Padova reciteranno per la prima volta dopo il XVI secolo in parlata pavana rustica sotto la regia di Lina Costa due opere di Angelo Beolco detto il Ruzzante".

La Costa, ricordò più tardi il Bragaglia, "lavorò tutta l'estate a Padova coi Ruzzantini a far loro masticare il dialetto antico e a disciplinare la loro abitudine all'improvvisazione"⁸. Egli stesso, dopo aver verificato gli eccellenti risultati, invitò a Roma gli attori: Antonio Rossi, Eugenio Capuzzo, Gilberta Sottocchia, Bruno Pandini, Giovanni Zanon, Maria e Idia Rossi, accompagnati da Tullio Gasparin, suonatore di fisarmonica e da Giuseppe Cecchetto, suonatore di piffero.

Grazie ai Ruzzantini, il Ruzzante tornava così a riaffacciarsi sulla scena padovana, sollecitando al tempo stesso la cultura locale a riappropriarsi di una delle più significative espressioni della propria tradizione. La *Fiorina* fu infatti rappresentata a Padova nel marzo del 1947 dal Circolo vernacolista "Ruzzantini pavani" con due degli attori che avevano partecipato alla trasferta romana di cinque anni prima: Eugenio Capuzzo, questa volta nella veste di Ruzzante, e Giovanni Zanon.

Il gruppo dei "Ruzzantini pavani", ricostituitosi nel dopoguerra e molto rinnovato nei componenti, tornava intanto a esibirsi con successo nel suo tradizionale repertorio. Le sue uscite, a partire dal 1948, si fanno sempre più frequenti: nel 1952 partecipa a due raduni internazionali; tra il 1957 e il 1961 è presente a sette festival internazionali del folclore; nell'arco del 1967 si impegna in ben nove manifestazioni fuori sede.

Dalla "ramà vecia" s'era frattanto distaccata una nuova formazione, il "Gruppo folcloristico musicale pavano", conosciuto come "La Varia" per l'ecletticità del suo repertorio. I due raggruppamenti continuano tuttora a tenere alto il nome della nostra città e delle sue antiche tradizioni, riscuotendo calorosi consensi anche fra gli stranieri, come ricordava tempo addietro sul "Gazzettino" un cronista di rango, Enrico Scorzon, che a commento di una loro esibizione di fronte a degli ospiti inglesi scriveva il 23 giugno 1971: "Questi nostri originali ed eccezionali interpreti dell'umana

gioia del vivere d'un mondo scomparso - che per loro validamente rinasce - sanno suscitare in chi li ascolta un entusiasmo non facilmente descrivibile tanto da far perdere ai freddi e compassati britannici il proverbiale loro distacco (...) Il fatto incontrovertibile è quello d'aver noi assistito alla fine della esibizione 'pavana' a significativa manifestazione di affettuosa spontanea simpatia nei confronti dei ruzzantini".

Così, accanto al recupero teatrale del Ruzzante, che ha spinto molti attori del cosiddetto teatro amatoriale a indossare i panni dei villani del Cinquecento, il folclore pavano con le sue maschere, le danze, i costumi, soprattutto il suo sapido vernacolo continua a stupire e a conquistare anche chi pretende di essere immune da nostalgie per il buon tempo antico.



1) Mi riferisco al Dialogo di *Cecco di Ronchitti*. Il biografo Gherardini ricorda che Galileo "fu famigliarissimo d'un libro intitolato il Ruzzante", confondendo l'autore con il titolo. Il Sagredo poi, in una lettera del 1615 (l'anno della famosa 'ammonizione'), lo consigliava a continuarne la lettura, mettendo da parte Aristotele e Archimede.

2) Citiamo da una nota d'inizio del commento al *Dialogo dell'usura*, in cui lo Speroni introduce come interlocutore proprio Ruzzante: cfr. S. Speroni, *Opere*, a cura di Marco Forcellini e Natale Dalle Laste, I, Venezia 1740, p. 97.

3) E. Lovarini, *Per l'edizione critica del Ruzzante* (1953), in *Studi sul Ruzzante*, a cura di G. Folena, Padova 1965, p.133. Rievoca, tra cronaca e storia, le maschere dei Ruzzantini Guido Boldrin in *Angelo Beolco detto il Ruzzante*, Padova 1924.

4) Ho potuto consultare questo "manifesto" della nuova formazione nella copia posseduta da Mario Bernardi, figlio di Aristide e continuatore della tradizione paterna.

5) Il motto è molto simile a quello assai più antico del "Club Ignoranti" (si veda in proposito il n. 58 di questa rivista, p. 47).

6) Questa solenne commemorazione ebbe luogo il 28 aprile 1924. Alle parole di Bruno Brunelli fece seguito il discorso di Alfredo Mortier, il più illustre studioso e divulgatore del Ruzzante in Francia, donatore del busto, che fu realizzato dallo scultore russo Zelikson. Il testo del Mortier, dattilografato e firmato, si conserva al Museo civico di Padova.

7) Così riferiva Eugenio Capuzzo nella ricostruzione dell'episodio fatta da Giovanni Calendoli nel pregevole contributo *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, introdotto al catalogo della Mostra promossa dal Comune di Padova, curata dallo stesso Calendoli nel 1983.

8) Citiamo dal suo ricordo della regista, prematuramente scomparsa nel 1945: *Addio Lina Costa*, "Il Dramma", 1-15 febbraio 1946, p. 83.

Una recente immagine del complesso dei Ruzzantini pavani.



PAVAN, AN?

GIULIANO SCABIA

Come leggere Ruzzante alla luce di ricordi ed esperienze, per fare riemergere un linguaggio non solo teatrale

Pavan, an?
Ho cominciato a capire i molti sensi e suoni di questa interrogazione ritornellata dentro la *Prima oratione* ascoltando finalmente Quinto Rolma due anni fa, nella scuola Scarcerle a Brusegana. Ero venuto da lontano per ascoltarlo.

I fratelli Rolma, quelli sanno fare Ruzzante! Così un giorno mi aveva detto Toni Cibotto per strada, venti anni fa, dalle parti di Sanbruson. Immagini (in me) di contadini attori che in certe osterie dei colli recitano qualche Ruzzante selvaggissimo, infrascati e bravosi, o ruzzanteggiano verso Vò in feste dell'uva ricostruite nell'epoca epica dei coltivatori diretti – fra spari di archibugi e merde da uva – e ballerini e canterini. Tutti finti.

Stando lontani, si sa, il luogo natale diventa un po' mitico – e allora certe tracce viste e udite da bambini, adolescenti, ragazzi e giovanotti diventano grotte popolate, radure di teatri in fermentazione: isole del ritorno e anche Paradisi da visitare di nuovo.

Pavan, an?

Si vedeva sentiva qui in Padova il lavorio su Ruzzante: ne parlavamo fra coetanei (o quasi coetanei) – Pagina più del libro, Bèbo Sùcon Suchèa, Tetabianca da Conselve, Toni Tonéti Spaca panéti, Conte Bragheònte, Urbanéto Magnaòstie – di Lovarini lontano, e Brunelli Bonetti, e soprattutto Zorzi, De Bosio, Baratto. Baratto – camminando con lui qualche volta per Venezia – raccontava e mi rivelava le bestie ruzzantine, il filò dentro l'*Anconitana*, il mariazo dentro la *Betia*. Impresione che lui dentro le commedie di Ruzzante ci abitasse.

Un giorno (ero ancora al liceo) alla biblioteca del Museo Civico davanti a me c'era un uomo giovane, basso e tarchiato, di color rovigotto. Dopo un po' di sguardi abbiamo parlato. Che cosa fa? Traduco Ruzzante. Poi mi ha detto il suo cognome: Cibotto.

Tradurre Ruzzante: ma anche Machiavelli, Goldoni, come Shakespeare o chiunque stia dentro un altro tempo.

I Ruzzantini, quando ero bambino, erano nel detto popolare. C'era un loro modo di piegarsi per espettorare càncaro, pòta, vermocàn, con le gambe piegate, le spalle incurvate (penso che ci fosse fra loro anche Nano Paciugo dito Campaneo dae Gramògne, il grande Giulio Forin da Camin prefato da Antonio Daniele),

tutto diverso dal modo in cui si mettono in portamento gli attori che cominciavo a vedere in teatro – gli attori della tradizione in lingua.

Modo e suono del parlare – modo di atteggiare il corpo.

Se parlavo nel mio dialetto (padovano del centro città) il mio corpo stava in una certa posizione (moesin) – se parlavo italiano, in un altro (cicaréto, duréto). Ma se parlavo come in campagna (nel basso padovano, dove sono stato qualche anno, per dire el cao de eà ia, rénte, càncaro, piri, dovevo atteggiare bocca e muscoli in altro modo ancora (incanà). Per dire certe parole ci voleva più masticamento, più piegatura, un altro portamento (braòso). E più sberegamento. Così mi pareva.

Nel '74 abbiamo cominciato a trovare in alcuni paesi intorno a Reggio Emilia dei testi in rima che si recitavano nelle stalle alla fine dell'Ottocento e fino alla seconda guerra mondiale. Volevo interrogare quei testi artigiani/contadini, capire come si recitavano allora e come si potevano recitare oggi. Siamo andati a trovare gli ultimi che li avevano recitati – contadini e muratori – anziani ma ancora pieni di forza: quelli che avevano recitato *Il Gorilla Quadrumano*, quello che ricordava a mente tutto l'*Amleto* di stalla, e altri.

Recitavano in maniera molto simile a quella che avevo visto da qualche gramignaruolo veneto e dai Ruzzantini appena finita la guerra. (C'è stato un teatro contadino, selvatico. E capivo pian piano la raccomandazione di Bartok e Kodaly: bisogna conoscere la musica contadina). Con le gambe piegate, le braccia in avanti, la schiena curva, la voce potente e tesa, battente. Mi hanno fatto cominciare a capire la questione del tono.

Trovare il tono, trovare il suono giusto. C'è un tono personale e un tono collettivo. Passando da una lingua all'altra (da un dialetto all'altro) i toni cambiano. Un inglese che parla italiano è quasi sempre fuori tono – e diventa molo noioso l'ascolto, perché tutte le sospensioni (la *suspence*) sono perse. Viene mal di testa. Qual è il tono giusto per chi, come me, ha sotto le parole i toni del dialetto un po' svaniti dalla poca frequentazione, e nella normalità i toni dell'italiano? Il, secondo me, bellissimo italiano.

Mi sono trovato spesso con questi problemi di tono soprattutto quando ho cominciato a leggere o recitare i

miei testi e soprattutto in piccole riunioni di amici o conoscenti, nelle case di montanari, contadini, muratori, lontano dal Veneto.

Come portare i toni dell'epico dentro la scrittura? E il mio tono, qual era? Volevo entrare in sintonia con le parlate normali, non colte, soprattutto con le loro intonazioni.

E il Pavan, an?

Anni annorum c'erano nella mia testa alcune voci (non scritte) di poeti – loro suono che mi era arrivato per registrazione: Majakovskij, Dylan Thomas: e Ungaretti dal vivo. In quei fiati, pause, allungamenti, ritmi, accelerazioni, tono generale, sentivo che c'era l'anima (il fiato) della poesia, e anche di quei poeti. Dentro un violoncello sapete che c'è l'anima – e che se l'anima è fuori posto lo strumento non vibra giusto. Così, dentro la voce della poesia, l'anima intona la poesia. Ma chi era la voce?

In scrittura il problema sembra non porsi – ma appena si mette voce alla comunicazione la questione del tono prende tutto il campo. Anche se le nostre lingue e dialetti non sono (apparentemente) tonali, è il tono che regge l'oralità. Anche perché (un po' come nelle lingue tonali) certe parole cambiano significato a seconda di come vengono intonate.

È una questione di tono (secondo me) quella che riguarda il corpo più interno della scrittura (la voce della scrittura): quel cambiamento fra strato profondo (esisterà?) e strato più esterno della lingua, sintonia il cui raggiungimento costituisce, spesso, il problema di chi ha due lingue, ad esempio un dialetto e l'italiano. È noto come è stato (ed è) facile sentir recitare bene (intonati) in dialetto, e male (fuori tono) in italiano. È una questione che riguarda l'oralità ma anche, a mio parere, la scrittura. Il corpo della scrittura.

E che cos'è il corpo della scrittura?

C'era un andare molto di mente in cerca di lontani orizzonti inoltrandosi nelle rotture dei linguaggi di poesia, arti visive, teatro, cinema durante il fantasmagorico Novecento. Le scarpe senza requie del giovane Chlebnikov e le dissoluzioni di Kandinskij – le metriche di Pound e le strutture implacabili di Webern e dei puntillisti – l'ansia di spazi sempre nuovi di teatro e musica nei dialoghi con Luigi Nono per cercare una forma, un tono (o a-tono) per il nuovo teatro musicale – e la perdita del centro nei quadri gocciolati di Pollock, emblemi di un limite estremo sul senso del fare pittura poesia alcuni anni fa – e in parallelo entusiasmi e catastrofi di rivoluzioni che percorrevano quasi tutte le lingue della terra – internazionali dell'internazionale – e pian piano sono ammutolite o diventate fondamentalismi e verrocchi.

E il Pavano?

Pavan, an?

Confesso che in quegli anni di furore e cavalcate strambe, di ingenuità e ubris, visione e cecità, utopia e crimine, stramboti e becanoti – il Pavano per me c'era sempre, ma tenuto come un luogo segreto, un po' da ignorante (che ne so io di fronte a tanti che l'hanno ben studiato?) – a cui qualche volta affacciarsi senza entrar dentro – ma pur sempre avendolo dentro – inesorabilmente – come un giardino di parole giacente là – fuori dal presente.

C'è stato a un certo punto del mio lavoro un bisogno di cercar le voci, intonarmi e sintonizzarmi con loro. Ma come facevo se non ero sicuro della mia voce – del suo tono?

È per cercare la voce (un accordo interno fra sopra e sotto-presente e memoria) che ho cominciato ad ascoltare di più. Ascoltare le altre voci – e le reazioni alla mia voce.

Ho cominciato a camminare per su e per giù, dentro e fuori, fabbriche, manicomi, case, paesi, quartieri, bar, strade, terre perse e terre trovate, sentieri senza capo né coda, mutazioni e metamorfosi, università e particolarità – ascoltando di ogni luogo la lingua che si rivelava – dove anch'io potevo mettermi a parlare, confrontarmi. Quante corse, lacerazioni, perdite, gioie e trovamenti, rotolando (amorosamente) dentro il volgare e fatato eloquio.

Ma dov'erano “le biade, il miglio, il sorgo, la spelta, la segala, l'orzo, la scandella, l'avena, la vecchia? E gli erbaggi? Verze, verzotti...” dov'era tutto questo ben di dio con tutto il resto, mentre andavamo per mari e monti, erramenti e rivoluzioni (letterarie e militarpolitiche)? Dov'era questo – come lo chiama Ruzante – Paradiso terrestre? (“In conclusione io credo veramente che esso sia il Paradiso terrestre, e tanto più bello e migliore, perché lassù non si mangia, e quaggiù sì”). (*Prima oratione*).

Confesso che questo luogo Paradiso – paradossale (e irreal) – nella mia mente non ha mai cessato di agire. Anche perché nel suono in cui è detto è un po' vicino alla mia prima lingua e sta (idealmente) dentro il paesaggio in cui ho abitato e che mi ha formato – è un luogo della natura e della poesia. A volte penso sia lui la fonte del tanto cercato tono – della naturalezza e naturalità.

Lentamente ho sentito che il Pavano – ma piano piano – rigermogliaava dentro di me – quasi mio malgrado – e non in dialetto, ma in quell'italiano che tanto mi piace, mescolato ai suoni delle lingue che sotto e sopra borbottano e si fanno compagnia nel Pavano Antico e nella Pavante Foresta, luoghi di scorribande dove tutto è possibile, perché fatati, fatà: pieni di fati e fate, e di cagafati. Ma anche, fatalità, in certi Pioveghi e giardini a tutti conosciuti, di siringhe da cava sangue e cavamorte, rifornite da slanzomani e assassini. Invasioni di allora – invasioni di oggi.

Mentre ero là a scrivere il romanzo *Nane Oca* in tanti posti durante più di cinque anni, quando cadevo dentro l'immaginazione della città Pavessa e della Pavante Foresta senza confini estesa mi è sembrato di capire un po' meglio come dovevano sentirsi (beati: in Legrizia e Legrenza) Cervantes quando andava in immaginazione coi suoi due giannizzeri in giro per la Mancia; e Alcofribàs Nasier dentro e intorno ai poderi di casa sua, alla Diviniera, nel paese di Chinon sull'isolona della Loira serpenteggiante, gastroridente e pantagruelosa; e Meneghel dei Pomi nel teatrino di Malo; e Ruzante quando si sospendeva per scrivere le *Orationi* e la *Lettera* a Marco Alvarotto; e mi è sembrato anche di capire che si sentivano intonati col loro un po' reale e un po' sognato paesaggio ascoltando (mi piace pensare) superficie esterna e interna delle parole, lingua dal fiato per di fuori illuminata, e da dentro stralingua erbosa, radiciosa, terrosa, bestiosa e forestosa – incoattati (loro) cofà l'osèo in tel gnaro – e perciò in/tonati.

An?

□



PAROLE RUZZANTIANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

ABIRARE. Nella *Moscheta*: "no me partirè, s'a' me doesse abirare", p.635 e nell'*Anconitana*: "s'a' no sbato, a'rne pora' fuossi cossi abirare, che la no vegnirae ancuò", p.803. – Il significato è controverso: per Lovarini e, poi, Zorzi vale "spirare"; il Vidossi, invece, appoggiandosi su *imbrare* "intrizzirsi", *imbrà* "assiderato", ancora in uso, lega questo termine, proprio della letteratura pavana (anche *birò*, plurale *birè*, "intrizzito" è nelle rime rustiche di Braghin Caldiera, 1590; Bortolan,) in ultima analisi a *biro*, che è un malore (spavento) che viene ai cavalli (Patriarchi).

BANDA. Col senso di "ragazza" è inserita in una proposizione gergale: "besuogna che a' trucon tosto con le bande a un'altra banda", p.945. – La voce appartiene ai gerghi di aree e categorie diverse, ma nel Veneto è passata anche nel linguaggio familiare più basso nel senso di "bella ragazza" (Nardo), "natura" (Durante): in casi simili viene, però, seguito il percorso inverso. La testimonianza di Ruzante, che è l'unica che si conosca per la fase più antica, non aiuta a svelare il mistero della sua origine.

GUANO. "Quest'anno" nella *Seconda Orazione*: "Perché i l'ha pì vezù in àire che i n'ha vezù guano la fame", p.1211. – Come il toscano *uguano* che conosce pure la variante rustica *guanno*, parallela a quella pavana, dal latino *hocque anno* "questo anno". Molto diffuso anche nei dialetti meridionali, lo si trova nel XVI secolo nel bellunese di Bartolomeo Cavassico sotto la forma *aguàn*, *guan*.

MARCÒ. È aggettivo aggiunto a *vin* nel prologo per le recite in Venezia della *Betta*: "malvasia, rebuola, vin marcò, vin torbian, vin de Romania" p.149. – Sebbene non si abbia nessun riscontro su questo tipo di vino si potrebbe suggerire di leggere "vino marcato" nel senso del celebre "vino della Marca".

PIATA. È detto di una gatta in un proverbio menzionato nell'*Anconitana*: "I proverbii no falè mé: – Gata piata, fievera ve bata", p.865. – La presenza di un altro proverbio nelle *Dieci tavole dei proverbi*, p.74: "Gatta piata chi no la vede la grafa" fa ritenere applicabile all'aggettivo il senso di "appiattita", cioè "acquattata".

POLENTINA. S'incontra nel quarto atto dell'*Anconitana*: "E' voio portar pnoche robe: una vesta a la polentina che me meta, son spazao", p.877. – L'origine è sempre difficile da trovarsi, ma basta pensare a tante deformazioni scherzose del Ruzante per ricostruire una semplice "veste alla ponentina", alla maniera, cioè, delle popolazioni occidentali.

REÓRE. Lo Zorzi traduce "prurito" nel passo del *Bilora*, dove compare: "Adesso te vuò cavare el reore dal culo!", p.577. – Derivato dalla radice *rod-* del verbo latino *rodere*, secondo un modello molto produttivo anche in italiano e nei suoi dialetti (*scurore*, *slusore*, *tremore* e, soprattutto, il corrispondente aquilano *rotòrè*) con il suffisso *-ore* e dissimilazione di *o - o* in *e - o*.

ROMANÌA. Definire il "vin de Romania" incluso nell'elenco dei vini citato a proposito di *marcò*, una "qualità di vino di Cipro" sembra forzare il valore letterale dell'espressione, limitata a un tipo di "vino della Grecia", come la simile *romèca*, su cui si è intrattenuto Angelico Prati nella rivista "Lingua nostra" XIX, 1958, p.17. Notizie sulle *romanie* darà cinquant'anni dopo Torquato Tasso nel dialogo *Il padre di famiglia*: "mi par d'aver osservato ch'i vini che di Levante a noi sono recati sian di color bianco, come sono le malvagie e le romanie e altri sì fatti ch'io in Vinezia ho bevuti", aggiungendo che i vini *greci* si ottengono nel Regno di Napoli da vitigni importati dalla Grecia e che "le malvagie e i greci e le romanie, delle quali abbian fatta menzione, tutte hanno alquanto del dolce". – Da *Romania*, nome greco dell'Impero Romano d'Oriente, donde il vino proveniva.

STRALECA. "Verso buono" traduce, a senso, lo Zorzi questa parola isolata della *Prima Orazione*: "el ghe n'è taluna che con un omo solo la non pò ingravearse, com la n'arà quatro, gran fato che uno no ghe cate la straleca", p.1203. – Permane la difficoltà della distanza di significato dalla *straleca* veneta che significa "percossa" (dal verbo del latibno parlato *astellare*, denominale di *astella* "scheggia, ciocco": Pfister), ma anche "improvviso cambiamento (di tempo, che volge al brutto)" che potrebbe cautamente dare l'avvio ad un'interpretazione della voce pavana.

ZERBIGARA. Sia nella *Pastoral* ("Apresso la nogara / el me vene una zerbigara / ch'a' no ghe vego", p.89), sia *zarbegera* (da leggere *zarbegera*) nella *Betta* ("e si m'è vegnù un sturnimento, / una zarbegera e un spavento, / una duogia e un incendio", p.159) indica sicuramente un "giramento di testa", per cui appare appropriato il ricorso al latino parlato *cervicaria* (da *cervix*, genitivo *cervicis*, "nuca, collo") formalmente analogo al *cervicarium* che nelle glosse è dato come equivalente di *cervicalis*, conosciuto col senso di "guancia", dove posa la testa. Del resto verbi del tipo *zerbigare* e affini si rintracciano nei dialetti antichi e moderni, specialmente nel significato di "andare a precipizio" (Faré).

RINVII BIBLIOGRAFICI:

- D.Bortolan, *Vocabolario del dialetto antico vicentino (dal sec. XIV a tutto il sec. XVI)*, Vicenza 1893.
B. Cavassico, *Le rime* a cura di V.Cian e C.Salvioni, Bologna 1894.
Dieci (Le.-) tavole dei proverbi a cura di M.Cortelazzo, Vicenza 1995.
D.Durante, *Vocabolario delle parolacce, insulti, difetti, modi di dire volgari del Veneto*, Abano T. 1995.
P.A.Faré, *Postille italiane al "Romanisches etymologisches Wörterbuch" di W.Meyer-Lübke ...*, Milano 1972.
L.Nardo, *Dizionario portellato*, Padova 1993.
G.Patriarchi, *Vocabolario veneziano-padovano*, Padova 1821.
M.Pfister, *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, dal 1979.
Zorzi = Ruzante, *Teatro* a cura di L.Zorzi, Torino 1967 [Le citazioni dei testi ruzantiani rinviano alle pagine di questa edizione].

ITINERARI PADOVANI

Rubrica dell'Azienda di Promozione Turistica di Padova, a cura di Franco Benucci

ITINERARIO CARRARESE. I

Il quadrante Sud-Ovest della Provincia di Padova, cioè tutta la fascia di territorio che lambisce il bacino termale euganeo ed avvolge su tre lati l'omonimo gruppo collinare con i comprensori di Monselice ed Este, giungendo poi con il montagnanese agli estremi limiti del padovano, ai confini con le province di Verona, Vicenza e Rovigo, costituisce nel suo insieme uno dei territori più ricchi di storia e testimonianze artistiche del Veneto, ma anche uno dei meno noti e meno turisticamente frequentati.

Il territorio, che fu culla dei Da Carrara, signori di Padova nel XIV sec., e che tuttora conserva il maggior numero di vestigia dell'epoca d'oro della civiltà padovana medioevale, si articola oggi in tre comprensori ben individuati e differenziati nell'economia, nella vita amministrativa, nella varietà dialettale, introdotti da un'area ancora gravitante sul capoluogo provinciale.

Malgrado le differenze locali, le radici di tutta l'area affondano in un passato storico e preistorico fondamentale comune, che ebbe i suoi momenti salienti negli antichi insediamenti paleoveneti, nella successiva romanizzazione, nelle varie dominazioni barbariche, nelle signorie estense e carrarese, e infine nella valorizzazione territoriale ed economica apportata dalla Serenissima.

Un territorio variegato ma unitario, dunque - il cui baricentro si è spostato nei secoli tra Este, con il santuario paleoveneto, il municipium romano e il marchesato estense, Monselice, con la judicaria longobarda, il comitato franco e la camera federiciana, e Montagnana, centro di una sculdascia longobarda la cui remota eredità, nella toponomastica, nel senso di appartenenza collettiva, nella tradizione folkloristica, giunge fino ad oggi - che ha saputo conservare e trasmetterci quasi intatto l'enorme patrimonio artistico ed architettonico stratificatosi nel corso del tempo, che ne fa - con le specifiche tradizioni folkloristiche, culturali, artigianali ed agroalimentari - meta ideale e di profondo interesse per il turismo culturale e per le escursioni da Padova e delle stazioni termali euganee.

L'itinerario qui proposto, che abbiamo chiamato Carrarese in memoria degli antichi fasti della Padova medioevale, segue gli assi delle Statali 16 e 10, lasciando Padova verso Sud e virando poi decisamente verso Ovest e Monselice. Dopo Montagnana, ci addentreremo invece nel territorio della Scodosia fino a costeggiare il corso dell'Adige per entrare in autostrada a Boara Pisani e tornare così in città.

Albignasego

Usciti dalla città dal ponte del Bassanello, si inizia a costeggiare il Canale della Battaglia, fatto scavare nel 1189-1201 dal Comune di Padova per collegare la città al Frassine e al Bisatto, cioè alla laguna veneziana e al territorio a sud dei Colli Euganei.

Dopo pochi chilometri, in località Mandriola di Albignasego, si scorge sulla riva opposta del canale (in territorio padovano) il solenne pronao della villa Molin Kofler,

eretta dallo Scamozzi nel 1597 con struttura funzionale di ispirazione palladiana e circondata dal bel parco del XVI sec.: all'interno volte affrescate dall'inizio del XVIII sec.

Il comune di Albignasego, documentato già in un privilegio imperiale del 918, è costituito da una serie di agglomerati sparsi, sorti attorno a grandi corti dominicali o a ville padronali ben servite dalla rete fluviale. La Mandriola era in origine un ospizio per i pellegrini dedicato a San Giacomo: dal XVI sec. fu sotto il giuspatronato dei conti di Sanbonifacio, che vi costruirono il proprio complesso residenziale, comprensivo della chiesa e dell'antico ospitale, tuttora visibile nel suo aspetto settecentesco immerso in un verde parco con laghetto, ma assai degradato.

Nel capoluogo, alcuni chilometri ad Est della statale 16, l'ottocentesca parrocchiale di S. Tommaso ingloba la cappella quattrocentesca originariamente annessa a Palazzo Obizzi, che conserva un ciclo di affreschi probabilmente opera di Stefano dell'Arzere. La famiglia degli Obizzi, di origine lucchese, giunse qui sul finire del XIV sec. e vi si insediò stabilmente dando avvio alla tradizione che tuttora fa di Albignasego uno dei centri residenziali privilegiati della



Veduta dall'alto del Catajo, a Battaglia Terme.

cintura urbana di Padova: nelle numerose ville sparse sul territorio furono ospiti tra gli altri G.F. d'Acquapendente e i cardinali Rezzonico e Barbarigo; tra gli esponenti della famiglia Obizzi si annoverano Pio Enea I (1525-88), edificatore del castello del Catajo di Battaglia, e Pio Enea II (1592-1674), uomo d'arme, al servizio della Serenissima, e di cultura, mecenate dell'edificazione di teatri, strumenti e spazi musicali, baccini per combattimenti navali, a Padova come al Catajo. La villa Obizzi, rinascimentale ma alterata nell'800, è ora sede municipale di Albignasego: pregevoli il porticato con volta a crociera, l'elegante scalone ed i saloni con soffitto a capriate.

In località Lion, la secentesca Villa Salom conserva antichi

camini, un ampio giardino ottocentesco in stile romanico-neogotico e la barchessa, ora adibita a ristorante, con archi decorati da sculture in pietra di ispirazione mitologica.

Due Carrare

Proseguendo lungo la statale 16, a Mezzavia si entra in territorio di Due Carrare, comune di origine longobarda e di antica attestazione, ma recentemente ricostituito dall'unione di Carrara S. Giorgio e Carrara S. Stefano. Fu la culla dei Da Carrara, delegati imperiali nel XII sec. e signori di Padova dal 1318 al 1405, allora fiorenti ma lasciata decadere dai veneziani quando si impadronirono del territorio padovano tolto agli odiati carraresi.

In località S. Pelagio sorge l'omonimo castello, originariamente medioevale (restano le caratteristiche torri carraresi), ma ristrutturato nel '700 come villa della famiglia Zaborra, che ospita un notevole Museo dell'Aria: cimeli, documenti, modelli in scala e velivoli autentici da Leonardo da Vinci alle avventure spaziali. S. Pelagio fu sede durante la 1ª Guerra Mondiale della squadriglia Serenissima, comandata da D'Annunzio, che da qui spiccò il "volo su Vienna" del 9.8.1918.

La parrocchiale di S. Giorgio, moderna, ospita pregevoli sculture del Bonazza, recentemente restaurate, mentre merita una visita la località Pontemanco, un tempo zona di mulini, dove sorge il settecentesco Palazzo Grimani, con annesso oratorio affrescato e dotato di Via Crucis di stile popolare.

A S. Stefano sorge invece l'omonima chiesa, ora parrocchiale, ma un tempo annessa all'antica abbazia benedettina, fondata da Litolfo da Carrara nel 1027: il sagrato della chiesa ricalca lo spazio dell'antico chiostro abbaziale. Il monastero era molto potente grazie alla protezione dei carraresi, che lo resero autonomo dal vescovo di Padova: Marsilio da Carrara lo scelse come sua ultima dimora e vi fu sepolto nel 1338. Il mausoleo, sorretto da due leoni di marmo e recante sculture (Annunciazione e Madonna con Bambino e Santi) di Andriolo de Santi, è tutt'ora visibile nella chiesa, che conserva anche una Pietà in terracotta policroma attribuita al Briosco (1470-1532), un sigillo di Francesco il Vecchio da Carrara e resti di un pavimento a mosaico del X sec. La sistemazione attuale della facciata è ottocentesca (Camillo Boito), ma il campanile è autentico romanico, con ceramiche policrome sulle fasce della torre, bifore e cuspede del XIII sec. Al termine della signoria carrarese i veneziani soppressero e distrussero il monastero, cedendo la chiesa e tutti i beni alla famiglia Erizzo, che la conservò fino alla fine del '700, quando fu rilevata dall'abate Ceoldo.

Di Ca' Erizzo, risalente al XVI sec. rimane il corpo centrale e una delle due ali laterali.

La chiesa di Cornegliana, riedificata nel 1900 sulla precedente cinquecentesca, conserva una bella Via Crucis in marmo, del Bonazza, e una cappella laterale affrescata.

In località Riva sorge un interessante ponte medievale romanico, ormai in disuso ma importante nell'antico sistema viario.

Battaglia Terme

Proseguendo ancora per la Statale Adriatica, si giunge a Battaglia T., borgo medievale sorto alla confluenza di vari corsi d'acqua naturali ed artificiali collegati da chiuse, sostegni e botti di navigazione, e sviluppatosi in centro artigianale, industriale e commerciale grazie alle stesse acque che muovevano segherie, ferriere, mulini e cartiere, permettevano la navigazione fino a Padova, al Veronese ed alla Laguna veneziana, fornivano la prima energia elettrica. Altre acque, quelle termali della Stupa conosciute ed utilizzate fin dal 1145, hanno permesso fino ad anni recenti lo sviluppo turistico della cittadina, ora un po' decaduta per l'eccessiva concorrenza della vicinissima ma più moderna e meglio attrezzata Galzignano Terme.

Il centro, caratterizzato da eleganti ponti di stile veneziano sul canale della Battaglia e raccolto attorno alla vecchia parrocchiale di S. Giacomo costruita nel 1332, riedificata nel 1703 ed ora chiusa al culto, è delimitato a Nord e a Sud da due insigni monumenti.

A Nord il Castello del Catajo, residenza cinquecentesca della famiglia Obizzi, voluta da Beatrice, edificata nel 1570 da Pio Enea I su di una preesistente villa di campagna, ed arricchita di teatro, spazio musicale e bacino per naumachie da Pio Enea II. Alcune delle 305 sale del castello furono affrescate dallo Zelotti, nel 1571-72, con storie della famiglia Obizzi. Tommaso Obizzi vi raccolse nel '700 una pregevole collezione archeologica ed antiquaria. Estinta la famiglia nel 1803, la residenza andò agli Estensi quale villeggiatura, poi agli Asburgo che ne fecero una tenuta di caccia, quindi fu confiscata dal demanio sabaudo quale rifusione per i danni della Grande Guerra. In anni recenti è tornata di proprietà privata ed è nuovamente visitabile. Nel parco vagano liberi i cervi.

A Sud, sul colle termale di S. Elena, la Villa Selvatico-Emo

del XVI sec. con cupolino, scalinata scolpita a mano, giardino ridisegnato nel 1818 da Jappelli, affreschi di Luca Ferrari e Lorenzo Bedogni da Reggio (1650) sul tema della leggenda Antenorea. Nel parco della villa, fin dalle origini residenza del proprietario dei bagni termali sottostanti, ha sede lo stabilimento termale ex-INPS, ora rilevato da una società privata.

Lo stretto rapporto tra Battaglia e le sue acque, perpetuato dall'esistenza della botte di navigazione del Pigozzo e dalle complesse opere idrauliche presenti in vari punti del paese, è ora testimoniato dall'interessante Museo della Navigazione interna, in fase di allestimento con contributi della Regione e della Provincia.

Arquà Petrarca

Da Battaglia, una diramazione della SS 16 porta ad Arquà Petrarca, che conserva intatta l'atmosfera medievale di quando il poeta la scelse come ultimo rifugio. È oggi sede dell'Ente Parco dei Colli. Il sito, in una fortunata posizione microclimatica e strategica alla confluenza di alcune vallette, fu abitato fin dall'età del bronzo, come testimoniano i resti di palafitte scoperti a fine '800 sulle rive del laghetto di Costa, i cui reperti sono ora nei musei di Padova e di Este. Dopo il I sec. a.C. i romani potenziarono l'insediamento, e in età barbarica e altomedievale il villaggio si sviluppò all'interno della valle, nascosto dalla pianura e protetto dalle fortificazioni normanne del Monte Castello, in nuclei distinti su vari livelli e raccolti attorno alle chiese di S. Maria e della Trinità, ancora

riconoscibili nei due Borghi di Sopra e di Sotto. Nel 1213 passò dagli Estensi al Comune, poi Signoria, di Padova e fu vicaria. Nel 1322, nella guerra tra Carraresi e Scaligeri, il castello fu incendiato e distrutto.

Dopo il 1370 Arquà ospitò il Petrarca nei suoi ultimi anni di vita, custodendone poi le spoglie. La presenza e la fama del poeta scatenarono una vera e propria moda, che resistette alla sua morte (1374), spingendo fino al XVI sec. molte nobili famiglie padovane e veneziane a stabilirsi ad Arquà in sontuose residenze distribuite nei due Borghi. Dopo il '500 la crescita edilizia del paese rallentò molto, preservando così il caratteristico aspetto.

done così il caratteristico aspetto.

La piazza di Arquà Bassa, circondata da nobili dimore gotiche del XIV e XV sec., è dominata dall'arcipretale di S. Maria Assunta, fondata poco dopo il 1000 e più volte ingrandita, che conserva numerose opere d'arte tra cui dei pregevoli affreschi dell'XI, XIII e XIV sec. (questi ultimi di scuola giottesca). Al centro del sagrato, già area cimiteriale, si eleva la tomba del Petrarca, in marmo rosso di Verona: le spoglie vi furono traslate nel 1380 dalla parrocchiale per volere del genero. Nel 1547 P.P. Valdezocco fece apporre all'arca il bronzo che ricorda il volto del poeta.

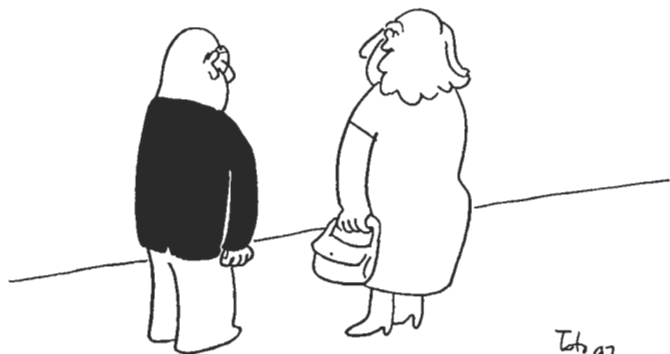
Appartata, verso la parte alta del paese, sorge la Casa del Petrarca, piccolo edificio donatogli dai Carraresi, di cui curò personalmente la ristrutturazione ed in cui abitò dal 1370 al 1374, assieme alla figlia Francesca con la famiglia. Dopo la sua morte la casa passò spesso di mano, subendo varie modifiche e aggiunte, tra cui nel XVI sec. la loggetta quadrata a due archi e gli affreschi petrarcheschi delle stanze. Nel 1875 la casa, per donazione del card. Silvestri, tornò al Comune di Padova che nel 1906, 1923 e 1985 la restaurò nel suo aspetto originario. Essa ospita ora una permanente di opere e cimeli petrarcheschi, mentre una mostra fotografica di itinerari petrarcheschi è visitabile nella bella stagione nella secentesca Cà Callegari, attribuita al Longhena.

In Borgo di Sopra sorgono inoltre l'oratorio della SS. Trinità (XII-XIV sec.), con una pala del 1626 di Palma il Giovane, e la duecentesca Loggia dei Vicari.



Arquà alta: archi medioevali d'accesso alla chiesetta della Trinità.

PADOVA, CARA SIGNORA...



Ma questo contadino della bassa è passato alla storia per le quote latte, per qualche scalata di campanile, o per qualcos'altro?



**GIOVANNI SILVANO
PADOVA DEMOCRATICA
(1797). FINANZA PUBBLICA
E RIVOLUZIONE**

Marsilio, Venezia 1996.

Il secondo centenario dell'istituzione a Padova di una municipalità democratica (28 aprile 1797) rende quanto mai attuale il recente volume di Giovanni Silvano. L'ampio e documentato studio s'incentra in un aspetto di grande importanza, ossia le modalità e procedure dell'imposizione fiscale, profondamente rinnovata, in circostanze particolarmente drammatiche, quali il crollo della Repubblica Veneta e l'occupazione dell'armata francese al comando del Bonaparte. Utilizzando con metodo rigoroso le fonti archivistiche, il Silvano con analisi attenta e approfondita del gettito di imposte, tributi, prestiti, offre una precisa ricostruzione della complicata questione finanziaria e fiscale

nei pochi mesi (dall'aprile 1797 al gennaio 1798) della Municipalità democratica.

Secondo il Silvano, il passaggio dal dominio veneziano al nuovo regime democratico, dal privilegio oligarchico-nobiliare all'eguaglianza dei diritti, è segnato in modo evidente e in misura maggiore nel settore della finanza pubblica, che diviene la pietra di paragone del nuovo ordinamento democratico e il campo in cui si trovò maggiormente impegnata la nuova élite dirigente. Le principali innovazioni ispirate ai principi rivoluzionari, furono l'eguaglianza dei cittadini con l'abolizione di ogni privilegio fiscale, specialmente dei proprietari veneziani; il criterio della progressività dell'imposta; la revisione e formazione di un nuovo estimo per una aggiornata e corretta ricognizione della ricchezza fondiaria, al fine di ottenere una più equa ripartizione del peso fiscale. Inoltre vennero soppressi alcuni impedimenti al pieno possesso e al libero commercio della terra (manomorta, fidecommesso primogenitura); la vendita dei beni ecclesiastici, invero limitata a pochi conventi e monasteri, ricostruita dal Silvano con esattezza, competenza e abbondanza di dati elaborati e ordinati in numerose e chiare

tabelle, fu eseguita più per la necessità di ridurre il deficit di bilancio che con l'intenzione di espropriare la Chiesa.

Quest'opera di rinnovamento nel settore delicatissimo e complesso della finanza pubblica, che si aggiunge a tutta una serie d'interventi innovativi in altri campi dell'amministrazione, rende visibile ed effettivo l'intento riformatore dei democratici padovani, a cui il Silvano attribuisce capacità d'iniziativa e decisione che, in realtà, appare condizionata dall'occupante francese. L'esperienza democratica del 1797 non fu — come sostiene il Silvano (p. 17) — “la storia di una società intera”, ma proprio quella di una élite politica e intellettuale, composta dal ceto nobile (a cui si aggiunse qualche elemento della borghesia agiata), che nelle conversazioni dei salotti aristocratici e nelle riunioni massoniche aveva condiviso i nuovi principi e soprattutto manifestato il malcontento verso l'esclusivismo della Dominante: rimaneva estraneo (indifferente e inerte quando non ostile) il ceto popolare e piccolo borghese. Pertanto, non si può condividere il concetto che l'esperienza democratica si sviluppò e si impose “grazie a una spinta dal basso” (p. 43), se con questa espressione s'intende una pressione esercitata dal ceto popolare per una svolta radicale autenticamente giacobina; anzi l'atteggiamento prevalente fu di ostilità verso quei mutamenti che non arrecavano al popolo alcun beneficio economico, mentre il caos derivante dall'occupazione francese aggravava le già precarie condizioni di vita.

Del resto, quella élite non prese alcuna iniziativa per istituire una municipalità: questa, come le altre nel Veneto, fu insediata dai generali francesi in esecuzione degli ordini impartiti dal Bonaparte il 9 aprile dal suo quartier generale di Judenburg nella Stiria: scrivendo al generale Kilmaines, Bonaparte comandava: “A Bergamo, à Brescia, à Vérone, à Padoue, à Trévisé, à Bassano vous organiserez une municipalité choisie parmi les principaux citoyens”. La controprova è offerta dal caso di Verona, dove la municipalità eletta dai Corpi della città durò soltanto due giorni: fu soppressa e sostituita da un'altra insediata dal generale Augerau, *longa manus* del Bonaparte. Ogni atto pubblico, decreto, proclama della Municipalità padovana è



redatto in francese e in italiano e reca il visto di approvazione del generale francese di volta in volta al comando delle truppe stanziato nel Padovano (Massena Victor, Menard). Il piano per la formazione del Governo Centrale del Padovano e del Polesine, in un primo momento affidato al conte Girolamo Polcastro, municipalista, e ad altri due colleghi fu abbandonato in seguito agli ordini del Bonaparte, che impose un'organizzazione da lui elaborata e affidata, come al solito, al controllo dei suoi generali.

La progressività delle imposte ripeté quanto era prescritto nella costituzione francese dell'anno III (1795), titolo XI, articolo 306, e a quel testo si adeguano i municipalisti.

In apparenza tutto sembra derivare dalla comune e unanime volontà riformatrice dei democratici padovani; in realtà, essi eseguono ordini applicano disposizioni, ripetono norme costituzionali francesi. E più che probabile che tra gli stessi municipalisti sorgesse qualche dissenso, se uno di essi, tra i più autorevoli, il conte Polcastro, ebbe a definire la progressività dell'imposta “misura rivoluzionaria tendente a depauperare gli aristocratici (...), impiegata con triste effetto nella passata democrazia”. Così, furono divisi i pareri in una circostanza analoga (la tassa dell'8% nel 1801), durante la seconda occupazione francese, per la quale si fece riferimento al nuovo estimo del 1797 — molto attentamente studiato dal Silvano — ma “compilato irregolarmente ed a precipizio (...) che non può in alcun modo servir di piano ad una tassa che debba essere come la giustizia il comanda come e uguale per tutti”. Questo è il parere competente di Giacomo Capitanio, segretario dell'intendenza di finanza, espresso nella sua “Storia dell'occupazione francese del 1801”, pubblicata dallo scrivente.

Sul criterio della progressività, che potrebbe apparire introdotto spontaneamente dai democratici padovani, la testimonianza del Polcastro ne rivela l'autentico ispiratore. Inviato col cugino Lazara presso Bonaparte per la questione delle argenterie trafugate, il Polcastro annota nelle sue *Memorie*: il commissario ordinario in capo dell'Armata d'Italia, Rudolph Emanuel Haller, "figlio del grande anatomico, e grande anatomico anch'esso della finanza", "fu l'inventore della tassa progressiva nel pagamento delle imposte dirette e d'ogni altra maniera di espropriazione e balzello, che tanto afflisse la povera nostra provincia" (*Memorie*, pp. 23-24).

Queste poche precisazioni, senza togliere nulla all'importanza e validità storiografica dello studio del Silvano, mirano soltanto a evitare che il lettore giunga a una visione appiattita dell'intera vicenda democratica, molto complessa e articolata, in cui un'esigua minoranza di riformatori moderati fu coinvolta, più che esserne promotrice, trovandosi in una condizione di sovranità limitata, anzi controllata, indotta a eseguire più che a guidare. Né tale esperienza durò a lungo, né fu tanto incisiva nel breve periodo, né estesa a un'ampia partecipazione popolare, in modo da influenzare "radicalmente ogni aspetto della vita politica sociale, culturale, giuridica religiosa ed economica del Padovano", come afferma il Silvano (p. 14). Cancellata dalla successiva dominazione austriaca, di essa sopravvisse soltanto il seme di un futuro mutamento, che alla fine dell'età napoleonica si evidenziò nel blocco nobiliare-borghese che nel possesso della terra e nell'aspirazione a diventare classe egemone in un sistema politico liberale trovò il dominatore comune degli interessi economici e politici.

GIULIO MONTELEONE

GIORGIO ROVERATO
**L'INDUSTRIA
NEL VENETO: STORIA
ECONOMICA DI UN
"CASO" REGIONALE**

Esedra editrice, Padova 1996, pag. 400.

L'economia del Nord-est viene spesso associata al fenomeno della piccola e media impresa, prevalentemente a proprietà, controllo e direzione familiare. Tale realtà è da alcuni anni oggetto di studi e rilevazioni empiriche. Il fio-

rente dibattito in essere può essere ricondotto all'interno di due direttrici.

Nella prima, si trovano le riflessioni degli economisti d'impresa. Essi indagano le caratteristiche distintive di quel processo di sviluppo iniziato negli anni Settanta, sintetizzabile nella capacità degli imprenditori veneti di mettere in contatto con specifici prodotti o processi le aree evolute con quelle periferiche (ed arretrate), utilizzando il differenziale di costo del lavoro come volano. Il *focus* di questi studi è costituito non solo dai meccanismi operativi che governano il funzionamento delle imprese, ma anche dalle reti (*networks*) attraverso le quali circolano informazioni, competenze, valori.

La seconda direttrice di dibattito comprende una serie di contributi afferenti a discipline diverse. Essi sono accomunati dalla priorità che viene attribuita alle *condizioni istituzionali* esterne, sulle quali si gioca la capacità del fenomeno delle piccole e medie imprese di sostenere le sfide e la complessità della crescente globalizzazione. All'interno di questo filone, tra gli argomenti più attuali si annoverano le proposte tendenti a superare l'arretratezza della struttura finanziaria, che rischia di non essere in grado di sostenere l'apertura internazionale delle imprese, e le ipotesi di soluzione del *problema viabilità*, che rende impraticabile la razionalizzazione del sistema logistico-distributivo (creando alle imprese costi sempre più elevati e sempre meno sostenibili).

Il contributo di Giorgio Roverato non si può rigidamente inserire in questo schema. Esso, piuttosto, integra ed arricchisce lo scenario appena tracciato.

Innanzitutto, cambia la prospettiva di analisi. Il lavoro di uno storico economico inizia da una corretta definizione dell'oggetto di studio. Per Roverato ha senso parlare di un *caso veneto*, solo a condizione che l'area considerata costituisca un "unicum socio-culturale, e non sia solo una semplice aggregazione amministrativa". La dominazione della Serenissima, in questo senso, giocò un ruolo centrale. Essa favorì la sedimentazione di un *codice genetico* (accumulo di conoscenze tecniche, saper fare, vocazione all'interscambio, propensione al rischio d'impresa), che si materializza in una forte spinta imprenditoriale e che costituisce, tra l'altro, il substrato su cui poggia la costruzione

di quelle *reti* tanto studiate dagli economisti d'impresa.

Un secondo aspetto di interesse è il valore attribuito al *mix di arretratezza ed innovazione* che ha accompagnato lo sviluppo economico del Veneto. L'Autore individua diversi casi, in cui la compresenza di queste due opposte realtà è stata superata in modo originale ed efficace. Particolarmente significativo è il fenomeno finanziario (per gli evidenti legami con il dibattito odierno su questo tema). L'economia delle regioni del Nord-Est si è spesso trovata ai margini dei robusti circuiti della finanza nazionale. Per reperire i capitali necessari allo sviluppo sono state individuati approcci diversi. La Grande Imprenditoria ha colmato la distanza attraverso l'*integrazione* e la ricerca di un organico rapporto (o intreccio) con il potere politico e con i centri finanziari. Persone come il vicentino Rossi, il padovano Breda, il veneziano Volpi svolsero un vero e proprio ruolo di *patronage industriale* favorendo la spvincializzazione dei capitalisti e dei *rentiers* veneti. I Grandi Imprenditori, però, usando le parole di Roverato, non seppero "proporre alcunché di originale e di diverso da quanto stava accadendo in sede nazionale". Nello stesso periodo, in Veneto, si andavano formando due scuole di pensiero *permeate dalle specificità* del contesto socio-economico. Ci si riferisce al movimento delle Banche mutue popolari, guidate da L. Luzzatti, e a quello delle Casse rurali, inizialmente ispirato dal padovano L. Wollemborg. Pur con alcune differenze di impostazione, tali iniziative bancarie hanno favorito la costruzione del tessuto connettivo su cui è emersa la piccola e media impresa.

Un terzo elemento che caratterizza il lavoro di Roverato è l'attenta analisi (quantitativa e qualitativa) delle *differenze*. Il Veneto non è una realtà omogenea: accanto al ricco vicentino, dove nell'Ottocento si sviluppò uno dei principali poli lanieri italiani, c'era l'arretratezza di Belluno, Rovigo e Padova. Intorno agli anni '20, l'area padovana era terz'ultima in Veneto per consistenza dell'apparato industriale. La forte tradizione agricola, infatti, aveva favorito solo le industrie "legate con la produzione del suolo" e quelle che rispondevano "ai bisogni del mercato interno provinciale". La situazione cominciò lentamente a mutare dopo gli anni '30. L'evolu-

zione, però, non riguardò solo il comparto industriale: Padova divenne una importante piazza per l'intermediazione commerciale e finanziaria, che le fece assumere un ruolo di "servizio" per tutta l'economia regionale.

PAOLO GUBITTA

RAFFAELE BARTOLOMEO
**IL DIFENSORE CIVICO
DEL COMUNE
DI PADOVA**

Tip. Valentini, Cadoneghe, 1997.

Questo nuovo istituto di partecipazione, previsto dalla Legge 8 giugno 1990 n. 142 sulle autonomie locali, è stato attivato a Padova dal novembre 1995, dopo un'approfondita ricerca tra circa un centinaio di concorrenti con adeguato titolo di ammissione. Fu nominato dal Consiglio comunale, su una ristretta prescelta rosa, l'Autore di questo libretto di 68 pagine, già segretario comunale.

La figura dell'"Ombudsman" nacque in Svezia nel 1809, ma il Difensore Civico come figura giuridica è istituzione molto recente, con diverse nominazioni nei vari Paesi: "Avvocato del popolo" in Austria, "defensor de pueblo" in Spagna, "mediateur" in Francia.

Nel testo si analizzano le modalità di elezione, le attività peculiari e le funzioni di questo singolare funzionario "che sta dalla parte dei cittadini" con il compito di collaborare con alcuni organi dell'amministrazione comunale, di comporre conflitti, di tutelare i diritti umani. E, come avverte nella prefazione Teresa Ravazzolo, caposettore Norme Regolamentari del Comune, nel libro viene spiegato chi è il Difensore Civico, che cosa fa, dove, come e quando è possibile rivolgersi a lui.

Ma in realtà, secondo l'Autore, il Difensore Civico è ancora alla ricerca di una vera e definitiva identità, e quindi sarebbe opportuno che nell'ambito delle Istituzioni pubbliche si costituisse una decisa Autorità amministrativa sulla base di precedenti esperienze di altri Paesi. In definitiva, se il Difensore Civico del Comune di Padova ha la funzione di "garante dell'imparzialità e del buon andamento della Amministrazione comunale" (art. 23 dello Statuto), non può esercitare funzioni di controllo, giurisdizionali e di indirizzo politico-amministrativo.

Un'attenta considerazione delle competenze oggi attribuite non sono però tanto limitate, se l'art. 1 del Regolamento affida al Difensore Civico la tutela dei cittadini per garantire il rispetto dei principii di legalità, buon andamento, imparzialità e trasparenza dell'azione amministrativa sia del Comune che delle sue istituzioni.

Il libro è un'agevole guida per il cittadino padovano, adeguata ad una conoscenza pratica delle possibilità a lui offerte da questo singolare strumento di raccordo con il suo Comune.

I cittadini di Padova, anche se non residenti, "potranno dunque rivolgersi con speranza e fiducia al Difensore Civico ogni volta che qualche pratica sia aperta presso il Comune, al fine di segnalare eventuali disfunzioni di organizzazione o di servizi, ritardi, omissioni, negligenze o abusi degli uffici comunali": parola del sindaco Flavio Zanonato e di Giovanni Santone Assessore ai Diritti del Cittadino, nella presentazione.

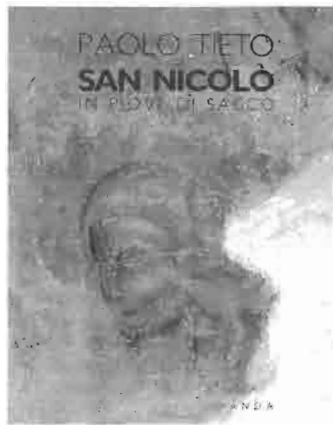
GIULIANO LENCI

PAOLO TIETO
**SAN NICOLÒ
IN PIOVE DI SACCO**
Storie Arte Religiosità

Panda edizioni, Padova 1996

Il bel volume, dedicato alla quasi millenaria chiesa in onore del santo vescovo di Mira (Asia Minore) – le cui reliquie sono conservate a Bari nella basilica di San Nicola –, è curato da Paolo Tieto, uno specialista della storia, dell'arte e della cultura venete. Tieto aveva già dedicato un volume al Duomo di Piove di Sacco e uno ai "casoni" veneti, dei quali, dopo la bonifica, fortemente voluta dal regime fascista negli anni Trenta, si tenta ora di salvaguardare gli ultimi esemplari. Dall'eshaustiva bibliografia che chiude il volume, si apprende che la lunga fedeltà di Tieto a San Nicolò di Piove risale a un intervento pubblicato nel 1971!

La ricostruzione delle vicende storiche dell'edificio occupa la prima parte, con largo ricorso alle fonti documentarie, dal primo cenno del 1165 ai resoconti delle visite pastorali dei vescovi di Padova, ai dati conservati nell'archivio arcipetrato di Piove. L'antichissimo luogo di culto – "Ecclesia campestris S. Nicolai extra moenia oppidi" la definisce un reso-



conto del 1584 – pur non essendo mai stato il perno di una parrocchia, fu sempre oggetto di devozione da parte degli abitanti del rione e venne affidato a un canonico, e in seguito a un curato. A partire dagli anni Cinquanta di questo secolo, anche per interessamento dell'arciprete Enrico Migliorin, l'esigenza di restaurare la chiesetta, nel frattempo barocchizzata, portò alla scoperta dei tesori artistici che le pareti imbiancate conservavano: a questi è dedicata la seconda parte dell'opera.

Nel catino dell'abside l'affresco con il Cristo *pantokrator* e la teoria di santi richiama un'iconografia abituale al mondo cristiano tardoantico e medievale; quanto alla paternità dei notevoli dipinti, essa è stata aggiudicata da Francesca Flores d'Arcais a un pittore giottesco riminese, sulla base di stilemi comuni a un ciclo di Bagnacavallo. Verso la fine del XIV secolo la pietà dei fedeli aveva ricoperto tutte le pareti di affreschi, dei quali rimangono splendidi e consistenti squarci che comprendono numerose Madonne, tra le quali una Madonna del parto (la maternità *in fieri* di Maria fu soggetto abituale fino al Quattrocento, come ci ricorda l'affresco di Piero della Francesca a Monterchi). A molti di questi affreschi se ne aggiunsero altri in funzione di *ex voto*, nel secolo seguente, così che nella fascia sottostante gli oranti di una confraternita trecentesca spicca la snella figura alata dell'Arcangelo Michele in veste di guerriero crociato, all'interno di un riquadro lungo il quale scorre la data 1426.

Tra i tesori d'arte di questa minuscola chiesa (lunga circa 20 metri, larga 10), assieme a una tela settecentesca di Giambattista Tiepolo (*San Francesco di Paola*), è tornato da poco un polittico trecentesco di Guglielmo Veneziano, commissionato nel

1364 dalla "fraglia" dei barcaioli: una Madonna con il Bambino attornata dai santi Martino (santo titolare del Duomo), Giovanni Battista, Nicolò e Francesco, tutti variamente legati al territorio della Saccisica. Restaurato nel 1946, esso fu collocato, per motivi di sicurezza, nella sacrestia del Duomo di Piove; da qui venne rubato nel 1979, ma fortunatamente ritrovato in Germania, nel mercato antiquario, nel 1984; nel 1993 è stato ricollocato nella chiesa per la quale fu dipinto: una rara storia del nostro patrimonio a lieto fine!

Degli ultimi restauri dal 1985 al 1993 si trova un riassunto nel capitolo conclusivo. Parte integrante del volume è il ricco corredo di foto a piena pagina in bianco e nero e a colori, con particolari a grandezza naturale, che è completato da rilievi grafici della struttura architettonica.

L'opera è dunque strumento di conoscenza e testimonianza di *pietas* nei confronti di un luogo, ma anche degli uomini e donne che per secoli hanno vissuto nella pianura tra Padova e la laguna e si sono riconosciuti nel culto delle immagini dolci e terribili della madre e del guerriero.

LUCIANO MORBIATO

LAUDI D'AMORE
Madrigali a cinque voci de
diversi eccellenti musici di
Padova

Cleup Editrice, Padova, 1995, pp. XXXII, 115.

Nel 1598 fu pubblicata a Venezia, da Ricciardo Amadino e a cura di Girolamo Boni, l'antologia musicale intitolata *Laudi d'amore*, che riunisce 15 madrigali a cinque voci e un dialogo a sette voci di musicisti nati a Padova o attivi presso le maggiori istituzioni musicali padovane del tempo: la cappella musicale del Santo e quella della cattedrale. Di questa stampa è oggi rimasto un unico esemplare, conservato presso la *Musikbibliothek der Stadt* di Lipsia, esemplare che ha consentito di produrre questa moderna edizione critica, curata nella revisione dei testi e delle musiche da Andrea Bombi e corredata di un'ampia introduzione storico-critica di Alessandra Andreotti, A. Bombi e Paola Del Piero e di brevi "profili biografici" dei musicisti (completati dalla bibliografia), redatti da Franco Colussi.

Si rende così nuovamente accessibile a studiosi e appas-

sionati di musica una raccolta di brani del repertorio polifonico del tardo Cinquecento che avrebbe potuto altrimenti andare irrimediabilmente perduta. I musicisti presenti in quest'antologia non furono forse così "eccellenti" come si vuol fare apparire dal titolo e, fatta eccezione per Costanzo Porta, Claudio Monteverdi e Lodovico Viadana, erano piuttosto personaggi di una certa rilevanza proprio per il ruolo da loro svolto nelle sedi patavine. "L'unico titolo di eccellenza che essi avrebbero potuto vantare sarebbe l'appartenenza alle due istituzioni musicali padovane più prestigiose, le cappelle musicali del Santo e della cattedrale". Così Alessandra Andreotti intende forse giustificare la presenza di Tomaso Boldon (Baldon), Rinaldo Coronetta, Bartolomeo Favaretto, Francesco Sole, Bartolomeo Sorte ed altri musicisti qui presenti, la cui attività fu circoscritta quasi esclusivamente a Padova. Diventa allora più importante il loro rapporto con il destinatario dell'opera, uno studente tedesco di Giurisprudenza, citato nella lettera dedicatoria come Guglielmo Adorne Borusso (e nei documenti come Guglielmo da Dorn o Gulielmus a Dorne Borussus). "L'eccellenza dei musicisti non è data a priori, ma viene in certo qual modo attestata dal patrono, dal suo prestigio sociale e culturale, dalla sua competenza musicale".

Ricordato nella dedica per la sua nobiltà di sangue, egli si rivela nei documenti come persona non realmente di alto lignaggio ma di alta nobiltà culturale, appartenendo probabilmente agli ambienti accademici del tempo. Lo stesso curatore della raccolta cinquecentesca, il musicista Girolamo Boni (del quale, unico nelle *Laudi*, sono presenti due composizioni), appartenne all'accademia dei Ricovrati, erede dei Costanti, degli Elevati e dei Rinascenti nell'occuparsi di letteratura e musica in ambiente padovano.

È recentemente apparso nella rivista "Musica e storia" (Fondazione Ugo e Olga Levi, Società editrice il Mulino, vol. IV, 1966) un ulteriore approfondimento di Alessandrina Andreotti su "*Laudi d'amore*". *Cabala ed ermetismo in una miscellanea madrigalistica padovana*. L'analisi dei testi ha permesso all'autrice di delineare la raccolta come una miscellanea a soggetto nella quale essi sono ordinati secondo un preciso

disegno, probabilmente definito dal dedicatario, che diviene quindi anche committente. La loro disposizione ed il tema centrale, genericamente identificabile come "lode dell'amore", rivela l'adesione di Guglielmo Adorne alla dottrina neoplatonica esposta nel trattato *De Amore* di Marsilio Ficino e seguita da numerosi letterati e filosofi dello Studio patavino, quali Pietro Pomponazzi, Francesco Piccolomini, Francesco Zorzi, Sperone Speroni. Lo studio della Andreotti dimostra come le *Laudi d'amore* siano disposte secondo uno schema triadico corrispondente al trattato ficiniano e ai suoi riferimenti allegorici, creando un sistema molto evidente per i primi nove testi, più complesso ma verificabile per estensione anche nei testi successivi.

Si dimostra così non solo la presenza a Padova, ancora sul finire del Cinquecento, di dottrine neoplatoniche, ma anche la loro commistione con elementi ermetici e cabalistici che portarono talora ad esposizioni sospette di eresia: la struttura dell'antologia padovana è rappresentabile con il simbolo cabalistico dell'albero delle Sephiroth, le divine emanazioni del neoplatonico mondo delle Idee da cui derivano i mondi inferiori. Anche l'analisi delle musiche, la loro suddivisione in sezioni, i rapporti modalitici e gli elementi mensurali rispondono alle teorie filosofiche dei testi di questi madrigali. Resta da chiedersi fino a che punto la ricerca, la scelta e la disposizione dei brani sia stata determinata dall'Adorne Borusso o affidata alla cultura e alle conoscenze del repertorio musicale disponibile da parte del suo maestro di musica Girolamo Boni.

La nuova edizione delle *Laudi d'amore* riapre quindi un capitolo di storia musicale e di pensiero filosofico cinquecentesco dell'ambiente patavino. L'iniziativa editoriale è dell'Associazione veneta per la ricerca delle fonti musicali, appoggiata dalla Regione Veneto e dall'Assessorato alla cultura del Comune di Padova, e si presenta come primo volume della collana "Musica Veneta", aperta a "testimonianze testuali connesse con la storia musicale locale, senza distinzione di genere o epoca" che l'Associazione intende affiancare alla già avviata attività di pubblicazioni di carattere catalografico-musicale.

MARIA NEVILLA MASSARO

VITTORIA AGANOR
LETTERE A GIACOMO ZANELLA (1876-1888)

A cura di Adriana Chemello, editrice Eidos, Mirano/Venezia 1996.

Le *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)* di Vittoria Aganor, curate in maniera esemplare, seppure con discrezione, da Adriana Chemello, documentano il rapporto dell'allieva con il maestro, ma anche l'evoluzione espressiva di una poetessa, poco più che ventenne all'inizio del carteggio (era nata a Padova nel 1855), e offrono un ritratto di grande interesse psicologico della scrivente. Il piccolo mondo provinciale, benché alto borghese, al quale la giovane appartiene, compare in ognuna delle 150 lettere, dai riferimenti alle dimore tra Veneto e Campania alle notizie di frequentazioni aristocratiche, ma vi traspare anche la decisa personalità di Vittoria, l'ansia di padroneggiare le tecniche letterarie ampiamente collaudate dal corrispondente e la capacità, quantunque *in nuce*, di superarle, per arrivare a una maniera espressiva originale.

Tra le conoscenze comuni ad entrambi i corrispondenti ricorre il nome dell'anziano poeta Andrea Maffei, già istitutore delle quattro sorelle Aganor prima di Zanella, per due volte evocato maliziosamente per le platoniche frequentazioni femminili: "Saluti per noi affettuosamente Maffei; lo immagino attorniato ed accarezzato da uno stuolo d'amabili signore che gli faranno dimenticare le povere Aganor" (p. 23); "E Maffei che continua a girare colle Signorine americane! Che Dio lo tenga sano!" (p. 64). Anche l'attività di Maffei come traduttore è argomento di corrispondenza: "Mi fa meraviglia che il *Mezeppa* non sia ancora stampato; in fondo è lavoro breve e già da tanto tempo il Maffei mi scrisse d'averlo finito" (p. 116; la stessa Aganor si cimentò nella traduzione dell'*incipit* del poemetto di Byron in una lettera inviata allo Zanella nel 1882).

All'attenta lettrice non sfuggono i "prestiti" del giovane D'Annunzio, che vengono denunciati, sottolineandone la scorrettezza: "Ho letto poco fa certi versi del D'Annunzio che mi sembrano belli; sono intitolati *Il fuoco della pace* ma mi richiamarono subito alla memoria una lirica del Baudelaire, *Le calumet de paix imité de Longfellow*.

Andai a cercarla e la rilessi; Le assicuro che il D'Annunzio non l'ha solo imitata, ma in qualche punto *tradotta alla lettera*, e pure non parlò d'imitazione né di traduzione (come almeno fece il Baudelaire) e diede la cosa per propria. Ci vuole della sfacciataggine, non Le pare?" (p. 141).

Lo "scambio diseguale" tra i due corrispondenti (che possiamo solo ricostruire indirettamente, per l'assenza delle lettere di Zanella) si concreta nell'ammirazione sconfinata riservata da Vittoria Aganor alla poesia classicamente composta del maestro e rinnovata a ogni lettura dei sonetti dell'*Astichello* ("In questo Suo sonetto sulle Rogazioni è un così *visibile* crescendo di luce, un così *sensibile* levarsi dello spirito da rimanerne incantati", p. 140) o della traduzione degli *Idilli* di Teocrito.

Parallelamente, nel continuo sottoporre i tentativi di creazione poetica dell'allieva al giudizio del maestro, le lettere ostentano dapprima una costante autosvalutazione e una domanda di severità, ma con il passare del tempo – ed è questo uno dei dati più interessanti che emergono alla lettura del volume – si nota un più chiaro e deciso senso delle proprie intenzioni e capacità in colei che continua a firmarsi "scolaria Vittoria Aganor". In fondo a una lettera del 1881, nelle strofe di *Riposo*, è innegabile la presenza di un pessimismo che per essere indefinito non è tuttavia meno palpabile e condizionante, mentre in un sonetto inviato nel 1884, *Salotto*, dopo aver descritto le *dame* e i *cavalieri* un po' fatui, la terzina finale scopre l'affinità tra una giovane donna in disparte e un fiore che appassisce: "Una fanciulla tace, ascolta, pensa; / E a lei daccanto, in cesellato vaso

/ Una dracena, il ciel sognando, muore" (p. 166).

A volte è invece la prosa epistolare a documentare stati d'animo, improvvisi o prolungati, originati da delusioni nei rapporti umani, anche amorosi, dalla vicinanza di spasimanti velleitari o, peggio, ricattatori, come nel caso dello scrittore Domenico Ciampoli, che si può ripercorrere dai primi approcci del 1882 ("si messe in mente un bel giorno di essere innamorato di me e me lo fece intendere", p. 121) all'epilogo del 1883, commentato da una massima sapienziale: "l'ingegno ha fascini traditori e diventa arma terribile in mano ai tristi" (p. 123).

Negli anni che seguiranno, la strada imboccata dalla poesia di Vittoria Aganor, più che della lezione di compostezza zanelliana classicamente atteggiata, sembra tener conto della spontaneità della confessione epistolare e della vivacità del dialogo a distanza, traducendo effusioni e reticenze nei modi di un'espressione lirica soffusa di ironia e di malinconia.

LUCIANO MORBIATO

CONCETTO MARCHESI
BATTAGLIE

Venilia Editrice, Padova 1996, pp. 71

In altre occasioni l'Università di Padova ha rievocato la figura e l'opera di Concetto Marchesi, latinista e uomo politico, cui i padovani devono il rettorato del proprio Ateneo negli anni tormentati dell'ultimo conflitto mondiale.

Con la rappresentazione di questo libretto di *juvenilia*, a distanza di cento anni dalla sua prima pubblicazione catanese, si è inteso rinnovare un omaggio non proprio sul versante accademico della sua produzione, quanto all'ideale politico e civile che ispirò questa poesia "sulle barricate", la Musa più impegnata ed arrabbiata del Marchesi.

Queste liriche propongono la voce di un autore diciottenne, matricola della Facoltà di Lettere di Catania, ancora debitore ai modelli lirici di Rapisardi e Carducci, ma proteso soprattutto all'esternazione di un giovanile e rabbioso rancore per i soprusi perpetrati a danno del popolo.

Il contatto con i contadini siciliani spinse fin dalla giovane età il Marchesi agli ideali socialisti e al precoce ingresso nel 1893 nel Partito socialista e nel 1921, nell'ap-





pena costituito Partito comunista. Rigoroso antifascista, fu indotto dal Partito a mantenere il proprio posto d'insegnamento e dalla cattedra dell'Ateneo patavino tuonò nel 1943 la celebre prolusione, con la quale, in piena occupazione nazista, incitò gli studenti alla lotta armata contro il fascismo.

Anche se Marchesi sconfessò successivamente questi versi, espressione di una vena poetica che riconosceva non sua l'intento di una lirica impulsiva, giambica, per così dire, sul modello degli antichi, frutto delle "allucinazioni" di questi anni, è determinante per la ricostruzione della sua genesi spirituale e politica e della cultura catanese di quel tempo.

Significativo, a proposito della vena prevalentemente prosastica del Marchesi, è che di questa raccolta poetica, che ruota attorno ai due poli della passione civile e di una più assorta e meditativa disposizione d'animo, rimanga a lungo impressa la breve prefazione, incunabolo della sua scrittura: "Queste pagine scritte con la rabbia di chi ha una vendetta da compiere e con la fede di chi ha un ideale da raggiungere, composte tra una bestemmia e una preghiera, io le dedico a te, o santa generosa sublime canaglia de i campi e de le officine".

FRANCESCA LUNARDI

**EZIO RIONDATO
METAFISICA
DELL'ESSERE,
METAFISICA
DELL'UOMO INDIVIDUO**

Antenore, Padova 1995, pp. XXXIX-436.

Dalla sua prima laurea in lettere classiche Riondato ha mantenuto una propensione per la filologia e ha sempre preso sul serio il significato

originale e letterale delle parole. Di formazione e convinzioni cattoliche (per molti anni è stato esponente di rilievo dell'establishment cattolico italiano), ha costantemente cercato di cautelarsi dall'inavvertita trasposizione di affermazioni e di significati religiosi nell'indagine filosofica, privilegiando anzi come oggetto di studio autori non cristiani (per es. Aristotele) e magari irreligiosi (per es. Sartre, Gênet).

I caratteri appena detti si ritrovano quasi completamente nel contenuto del presente cospicuo volume, che raccoglie 27 suoi articoli già pubblicati o in corso di stampa, accompagnati da una considerevole Introduzione.

Infatti i saggi incominciano quasi sempre esaminando i significati delle parole che sono cruciali per un dato argomento, cercando di recuperare la pregnanza originaria di esse, per evitare soluzioni insoddisfacenti o per porre più genuinamente i problemi.

Inoltre è ricorrente la cautela o la polemica nei confronti di quelli che all'autore paiono cortocircuiti fra fede e filosofia, e che non sono solamente appannaggio di posizioni dichiaratamente fideistiche, ma contrassegnano anche posizioni solitamente al riparo da simili accuse. Basti dire che vi sono coinvolti pressoché tutti i filosofi che hanno ritenuto razionalmente dimostrabile l'esistenza di Dio. Su questo punto Riondato picchia duro (nella sostanza, non nella forma). Egli ritiene impossibile dimostrare e addirittura propriamente significare l'esistenza dell'assoluto/Dio, sulla base della tesi che esistente può venir detto solamente ciò che è fisico e storico (*Introduzione*, pp. XXII-XXVII). La cosa non manca di sorprendere. Escludendo nell'autore un convinto "ateismo semantico" del tipo affermato nel nostro secolo da alcuni filosofi neoempiristi (secondo cui di Dio non si può parlare non perché egli non esista, ma semplicemente perché gli enunciati su di lui sono dei non-sensi), non resta da pensare che egli usi una tale impossibilità per sostenere una sorta di teologia razionale "negativa", in base alla quale di Dio si può dire solamente ciò che egli non è: non è una persona (ovvero, è totalmente diverso dalle persone della nostra esperienza), non ha esistenza (ovvero, ce l'ha in maniera totalmente diversa dalle esistenze della nostra esperienza) e così via.

I filosofi con cui in questi

saggi egli si rapporta più ampiamente sono Aristotele e Giovanni Gentile (a parte gli indirizzi del neotomismo e della metafisica classica, il confronto serrato con i quali gli è servito per marcare più decisamente la propria identità e, nel corso degli anni, la propria distanza).

La presente raccolta copre quarant'anni di meditazione sull'ambito di problemi stringatamente espresso dal titolo, ossia sul rapporto, molteplice e difficoltoso, fra metafisica dell'essere e metafisica dell'uomo individuo. Ma il titolo può venir interpretato anche come espressione della tesi di fondo che percorre buona parte di queste pagine, ossia che la metafisica dell'essere ha come suo presupposto originario la metafisica dell'uomo individuo.

Quel che colpisce di più, a ben vedere, è la tensione problematica, forse anche la drammaticità, che percorre il pensiero dell'autore, non immediatamente avvertibile nello stile accademico (e alquanto irto) del discorso. Il motore di questa tensione è l'acuto avvertimento tanto dei limiti quanto dell'irrinunciabilità del linguaggio. Questo duplice avvertimento di per sé non è una novità, però può venir declinato in molti modi.

La particolarità del modo in cui lo declina Riondato emerge dai fronti della sua polemica, la quale si volge sia contro l'astrattezza della metafisica ontologica, tipica (ma non esclusiva) del pensiero antico e medievale, sia contro il riduzionismo e l'impoverimento tipici (ma non esclusivi) del pensiero moderno e contemporaneo, perlomeno quello di impronta empiristica ed esistenzialistica. Da un lato, cioè, l'autore polemizza contro la sopravvalutazione del discorrere-teorizzare-concettualizzare (infatti esso non coglie l'esistente, che è individuo); dall'altro polemizza contro la sottovalutazione (infatti esso è imprescindibile per afferrare *in qualche modo* l'esistente). Se la sopravvalutazione porta a comporre romanzi metafisici, la sottovalutazione porta a ignorare la dimensione metafisica di ogni dire umano.

L'autore sostiene infatti che ogni sapere, anche ogni sapere empirico, in quanto si esprime nel dire, è metafisico, giacché il dire fa uso di universali e quindi oltrepassa la fisicità, la spazio-temporalità di ciò che viene esperito (cfr. pp. XXI, XXXII-XXXV; ma cfr. anche i capitoli *Aristotele e il valore filosofico della*

crisi e Metafisica classica e pensiero moderno).

Tuttavia, mentre le scienze naturali o fisiche hanno sempre come prova di quel che dicono i fenomeni individuali, la metafisica non ha un oggetto empirico proprio su cui cimentarsi. Da ciò deriva – ed è una delle cose più interessanti del libro – la tensione critica nei confronti della metafisica classica, sviluppata da chi fu uno dei suoi esponenti o che passò per uno dei suoi esponenti. E la sorpresa maggiore, almeno a tutta prima, è scoprire come gli elementi di tale critica fossero messi sul tappeto non solo attorno al 1986 (anno in cui si consumò il distacco di Riondato da quella pur apprezzabile prospettiva), bensì già vent'anni prima (vedi *Aristotele e il valore filosofico della crisi*, 1963, e *I fondamenti ontico ontologici (sic) del linguaggio in una prospettiva classica*, 1965); anche se, ovviamente, quegli elementi non erano allora organizzati con la consapevolezza critica successiva.

Son vari i motivi per cui Riondato non accetta più la metafisica classica: il più importante è la sua astrattezza, in quanto essa trascurerebbe il concreto uomo individuo (v. soprattutto p. XXXII). Invece dallo iato fra il dire, che è inevitabilmente astrante-universalizzante, e l'individuo, che opera tale dire, consegue che l'uomo-individuo, soggetto del dire e condizione di ogni teorizzare, diventa il problema principale della filosofia e della metafisica, e che il sapere su tale uomo-individuo ("antropologia esistente") diviene condizione imprescindibile di ogni sapere e filosofare (p. XXXV). Per dirla nei termini di Aristotele, l'"antropologia esistente" diviene la filosofia prima, cioè la filosofia dei fondamenti.

È vero che anche tale "antropologia esistente" deve necessariamente esprimersi per concetti, ossia deve necessariamente esprimersi per universali, tuttavia il "guadagno fatto" è la consapevolezza che quando si parla dell'uomo si implica necessariamente l'individuo, io-uomo-individuo (ivi).

I saggi raccolti puntano in direzione d'una filosofia ovvero d'una metafisica mirata sull'uomo-individuo, alla quale l'autore spera di dare presto ulteriori fondamenti e sviluppi (p. XXXVIII).

E invero resta la curiosità di conoscere soprattutto gli sviluppi d'una tale filosofia,

giacché non riesce facile, per lo meno a chi scrive, immaginare quali essi possano essere. Per un verso, infatti, con la sua insistenza sul fatto che le categorie, mediante le quali parliamo di Dio sono inevitabilmente umane, troppo umane (ad essere più precisi, sono antropomorfe), Riondato sembrerebbe relegare nella miticità ogni discorso su Dio, preso come oggetto supremo della metafisica intesa nel senso più tradizionale; e allora differenza potrebbe esserci unicamente fra un discorso consapevolmente e uno inconsapevolmente mitico. Per un altro verso, con la sua insistenza sull'indicibilità di ciò che è individuale, egli sembra aver marcato un'insuperabile *impasse* anche per ogni discorso sull'uomo. Un' "antropologia esistente", com'egli l'intende, può effettivamente andare più in là della consapevolezza critica di simile *impasse*?

PAOLO ZECCHINATO

MARIO ANDREA RIGONI
**IL PENSIERO
DI LEOPARDI**

prefazione di E. M. Cioran,
Bompiani, Milano 1997, pp. 242.

Confrontandosi con la poesia e il pensiero di Leopardi non può che essere una vera e propria sfida intellettuale non solo per l'imponenza della letteratura critica a cui dover fare riferimento, ma, ancor di più, per la profondità e la radicalità della riflessione che emerge dalle opere del poeta di Recanati. A questa sfida non si sottrae Mario Andrea Rigoni, docente presso l'Università di Padova, che in *Il pensiero di Leopardi* raccoglie le sue ricerche frutto, per dirla con una espressione che Contini aveva rivolto a Montale, di una ormai ventennale "lunga fedeltà". E non è certo un caso se a Rigoni, nel ricostruire l'affascinante ritratto che del poeta italiano fece già nel 1844 in Francia Sainte-Beuve, sfugge in conclusione, a metà tra valutazione complessiva e ammissione personale, che "Leopardi era per lui (il Sainte-Beuve) quello che effettivamente è per molti di noi: non semplicemente un grande poeta e un grande pensatore, ma anche una presenza familiare e amica, un nune benigno e solidale nella sofferenza, non meno che un patrono nella meditazione".

Alcuni dei saggi qui raccolti risalgono alla fine degli anni Settanta e, pubblicati una

prima volta in volume nel 1982 presso la CLEUP di Padova e successivamente da Liguori di Napoli, vengono ora riproposti con poche varianti che riguardano essenzialmente le note, più ricche e aggiornate. L'importanza di quei lavori può essere valutata se si pensa alle letture critiche leopardiane che in quegli anni sembravano le più feconde, se non le definitive. Infatti la formula coniata dal fortunato saggio (che risale al 1947) di Cesare Luporini "Leopardi progressivo" sembrava aver trovato finalmente la via per dare ragione e in qualche modo sciogliere il pessimismo leopardiano, vero macigno da superare: l'autore dello *Zibaldone*, a cui si negava la statura del filosofo per considerarlo piuttosto un moralista, nella sua denuncia dell'infelicità umana, avrebbe espresso un anelito di riscatto che, secondo Luporini, era rimasto però inattuato a causa della condizione storica in cui il poeta era vissuto. In fondo anche De Sanctis, in uno scritto per più di un aspetto originale in cui confrontava il pensiero di Leopardi col pessimismo di Schopenhauer, aveva detto che "Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare: non crede alla libertà, e te la fa amare".

Rigoni vuole, invece, restituire a Leopardi la grandezza del filosofo a pieno titolo e accogliere fino in fondo la forza e la coerenza del suo pessimismo. In questa direzione Rigoni è confortato da un grande compagno di viaggio, E. M. Cioran, che nella Prefazione del volume si paragona al "pastore errante" di Leopardi, "colpito dalla vastità e dall'universalità del non senso" e dominato dall'esperienza della *noia*.

Quella forma con cui Leopardi espresse il proprio pensiero, che per questo apparve a molti lettori a-sistematico e quindi non filosofico, è invece il segno della sua grande modernità: per il suo affidare le riflessioni più profonde alla magia irresistibile del canto poetico o alla bruciante brevità dell'apofisma, Leopardi, secondo Rigoni, va accostato a figure come Friedrich Schlegel, l'Hoerderlin letto da Heidegger o, ancor di più, Nietzsche. Rigoni, nel ripercorrere la cultura, la posizione filosofica, la riflessione estetica di Leopardi, si libera pertanto di formule critiche più sensibili agli scarti di un pensiero sempre in movimen-

to piuttosto che alla sua fondamentale unità.

I motivi di fondo che caratterizzano l'intera opera leopardiana, mai veramente messi in discussione dall'inevitabile maturazione filosofica, sono secondo Rigoni essenzialmente due, peraltro fra loro intrecciati: il fascino degli antichi, la cui irrecuperabile grandezza denuncia la miseria dell'età moderna, e l'inferiorità e la debolezza della ragione rispetto alla natura. Nel primo ampio saggio, che risale al 1976, Rigoni mostra come Leopardi, in consonanza con parallele riflessioni di Friedrich Schlegel e di Hegel, senza peraltro conoscere la cultura tedesca, poggiasse la grandezza degli antichi, già a partire dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818, sulla naturalezza del loro sentire, sulla forza della loro immaginazione estranea a qualsiasi verità positiva. La poesia degli antichi non rappresenta la natura, ma è natura: se la parola non è una veste esteriore del contenuto, ma è il contenuto stesso, la letteratura antica altro non sarebbe stata che un fenomeno di stile, un fatto estetico, per noi moderni non più traducibile. Leopardi, differenziandosi dai suoi contemporanei e in profetico anticipo sui tempi, considera pertanto la classicità come assolutamente irripetibile. Le verità positive della ragione su cui si basa il pensiero moderno rivelano tutta la loro fragilità di fronte alla potente forza dell'immaginazione, dell'istinto, dell'azione degli antichi. Alla ragione Leopardi assegna solo una funzione negativa: essa ha il compito di denunciare la parzialità sostanziale di ogni sistema che creda di conquistare verità assodate senza arretrare di fronte alla fondamentale esperienza del Nulla. Convincente e affascinante l'accostamento, da parte di Rigoni, di pagine leopardiane con quelle di rappresentanti dell'illuminismo negativo settecentesco, La Mettrie e Sade, quasi a indicare un retroterra filosofico.

Ma, per quanto si possano indicare delle radici culturali, rimane sconvolgente la novità della solitaria avventura intellettuale di Leopardi, anche quando il poeta viene posto a confronto col romanticismo italiano, di cui condivide ben poche cose, e con quello europeo, a cui è legato da una specie di "inconsapevole affinità", come dice Rigoni nel saggio *Romanticismo leopardiano*.

Lo sguardo critico di Rigoni si concentra soprattutto sullo *Zibaldone*, documento inecusabile della profondità del pensiero leopardiano, mentre meno sistematico, mi pare, è il ricorso ai *Canti*. Ma anche nella parola poetica può e deve essere lumeggiata la ricchezza della filosofia di Leopardi, come Rigoni ha indicato nella lettura di *Alla sua donna* in questo libro e nel suo commento ai *Canti* per l'edizione Mondadori.

MIRCO ZAGO

ARMIN WEGNER E GLI
ARMENI IN ANATOLIA,
1915. IMMAGINI E
TESTIMONIANZE

Guerini e Associati, 1996.

Ci sono voluti cinquant'anni perché le fotografie di Armin T. Wegner, tragiche nella loro dirompente umanità, venissero fatte conoscere al mondo intero. Immagini esposte in una mostra e quindi pubblicate in questo volume che è quasi sacro per il dolore e la sofferenza che documenta.

La mostra è stata allestita a Milano in occasione dell'ottantesimo anniversario dello sterminio e presentata a Padova, Firenze, Bari, Vicenza, Venezia, Perugia, Rovereto, Feltr.

Sarà quindi riproposta nel 1997 a Trieste e in altre località della provincia di Padova prima di varcare l'Oceano ed essere esposta negli Stati Uniti.

La documentazione fotografica dell'ufficiale tedesco Armin Wegner, che fu testimone oculare del massacro degli armeni, suscita grande emozione perché il dramma del popolo armeno diventa emblema di ogni popolo ingiustamente perseguitato, di ogni minoranza cui si vorrebbe togliere la possibilità di esistere, parlare, contare.



Il catalogo della mostra è una altrettanto incisiva testimonianza del genocidio degli armeni ad opera dei giovani turchi nel 1915. Sterminio che il Tribunale permanente dei popoli avrebbe riconosciuto solo nel 1984. Ma Wegner comprese subito che non si poteva ignorare questa tragedia e con coraggio e amore per l'uomo decise di diventare paladino della causa armena, rischiando lui stesso la vita: "Negli ultimi tempi - scrive Wegner - ho scattato molte fotografie. Mi hanno raccontato che Gemal Pascià, il carnefice siriano, ha proibito, pena la morte, di scattare fotografie nei campi profughi. Io conservo le immagini di terrore e di accusa legate sotto la mia cintura... So di commettere in questo modo un atto di alto tradimento, e tuttavia la consapevolezza di aver contribuito per una piccola parte ad aiutare questi poveretti mi riempie di gioia più di qualsiasi altra cosa che abbia fatto". Wegner riuscì a far pervenire parte del materiale fotografico in Germania e negli Stati Uniti. Pagò di persona il suo impegno umanitario: dopo l'invio nel 1933 di una lettera a Hitler in cui protestava contro i comportamenti antiebraici venne arrestato dalla Gestapo, picchiato e detenuto per cinque mesi nei campi di concentramento. Tra il 1936 e il 1937 si trasferì in Italia e per tutto il resto della sua vita si adoperò con appelli e un'attività di scrittore e militante dei diritti civili. Dal 1941 al 1943 ebbe un incarico di insegnamento di lingua e letteratura presso l'Accademia germanica di Padova. Sarebbe rimasto per sempre in Italia, tra Positano, Stromboli e Roma, dove morì nel 1978. Non avrebbe più potuto dimenticare gli orrori di cui era stato testimone, non avrebbe mai potuto allontanare il ricordo di tante vite innocenti sopresse, che riaffioravano in incubi dolorosi come ferite. Ma Wegner, uomo giusto, aveva scelto di gridare agli uomini il suo sdegno. Quanti oggi saprebbero fare altrettanto?

LAURA PISANELLO

GIOVANNI LUGARESÌ
**LE LAMPADE
E LA LUCE**

Guareschi: fede e umanità, Rizzoli, Milano 1996, pp. 169.

Questo libro di Lugaresi nasce come omaggio alla figura di Giovanni Guareschi (1908-1968) e come estinzio-

ne di un debito di riconoscenza nei confronti dello scrittore della Bassa. Al di là della felicità narrativa dello scrittore e della godibilità delle sue pagine, Lugaresi è attratto da quello che considera il cuore dell'attività di Guareschi, la fede religiosa che illumina la sua opera. Il titolo del libro è guareschiano e deriva da un racconto di *Don Camillo e il suo gregge* del 1953: al confuso don Camillo l'effigie del Cristo crocifisso spiega che ogni uomo possiede una lampada, ma la luce che accende tutte queste diverse fiammelle è una sola, è la luce della Rivelazione. Questa immagine, che solo apparentemente vuole essere semplice e adatta a don Camillo, "povero prete di campagna", e invece ha alle sue spalle una nobilissima storia filosofica a partire dal mito platonico della caverna, guida Lugaresi lungo la partecipata lettura del "suo" Guareschi.

I temi della narrativa dello scrittore padano sono per Lugaresi il riflesso delle sue esperienze e delle sue passioni di uomo, della sua coscienza alla ricerca, a partire dal terribile internamento in un lager nazista sopportato grazie alla fede, del rapporto con Dio e del rapporto con gli uomini. Ne esce così un ritratto di Guareschi che è tanto letterario quanto, e ancor di più, umano, a cui l'autore guarda con esplicita simpatia.

Buona parte de *Le lampade e la luce* è inevitabilmente dedicata alla saga famosa in tutto il mondo, grazie a svariate traduzioni e una fortissima serie cinematografica, di don Camillo e del suo antagonista "rosso" Peppone. La contrapposizione tra i due, con le dirette conseguenze politiche, così pungenti nell'atmosfera sociale di quell'Italia uscita da una guerra devastante e percorsa da profonde divisioni ideologiche che investivano anche la sfera personale, è tanto nota che non occorre qui ripercorrerla. Lugaresi, tuttavia, vi ritrova un significato che va al di là di quella, pur indimenticabile, contingenza storica: se da parte di don Camillo e di Peppone, oltre il sanguigno duello fatto anche di beffe e sganassoni, è possibile la condivisione di valori di fondo, questo avviene non in nome di un compromesso politico o dottrinale, ma sulla base di una fede sentita come sostegno per la convivenza tra gli uomini, con la coscienza da parte del credente della distinzione tra errante (Peppone) e errore (l'ideologia marxista).



Il compito che si assegna Lugaresi è quello di richiamare alla memoria, talora senza un preciso ordine critico ma seguendo il filo dei ricordi e la somiglianza dei casi come si fa con una persona in carne e ossa, le pagine di Guareschi più intrise di questa partecipazione religiosa. Il "Mondo piccolo" di Guareschi, il mondo della Bassa con i suoi umori e i suoi personaggi, è così rievocato per i valori di cui lo scrittore ha voluto impregnarlo.

Così, anche quando, alla fine del libro, Lugaresi affronta lo strano destino di Guareschi, amatissimo dai lettori e strapazzato dai critici, oggi in parte pentiti di quei giudizi, l'interesse cade ancora una volta sulla umanità dei personaggi guareschiani e non sulla loro consistenza letteraria.

MIRCO ZAGO



ALESSANDRA ARISTO
**POPOLAMENTO E
TENDENZE
DEMOGRAFICHE
NEL TERRITORIO
PADOVANO
DEL DUECENTO
con l'edizione del rilevamento
dei fuochi del 1281**

Relatore prof. Silvana Collodo, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1995-1996.

La dissertazione è aperta da una bibliografia comprendente brevi elenchi di abbreviazioni e di fonti inedite (una) ed edite (cinque) e un amplissimo elenco di studi moderni,

fra i quali l'A. dà giusto rilievo all'opera di K.J. Beloch su *Die Bevölkerungsgeschichte Italiens*, uscita postuma in tre volumi dal 1937 al 1965 e utilizzata dall'A. nella traduzione italiana *Storia della popolazione d'Italia* pubblicata nel 1994. Ella la definisce un "fondamentale lavoro", tuttavia oggi non più accettabile nel suo piuttosto "rigido determinismo che legava in maniera inscindibile situazione demografica e condizione economica", come si legge a p. 26 della chiara introduzione, dove sono anche esposti succintamente i contenuti delle fonti usate e il metodo seguito nella loro utilizzazione.

Che un'indagine in ambito demografico debba tenere conto di situazioni territoriali generali è dimostrato dal primo capitolo. Un aspetto importante è la condizione idrografica particolarmente delicata per l'area padovana, per lo più costituita da una pianura alluvionale solcata da numerosi corsi d'acqua, che in età medioevale provocavano inondazioni minaccianti la stessa città, il che obbligò il Comune a compiere lavori di arginatura e a scavare canali di scolo, con maggiore intensità nelle zone più basse, p. es. nel Piovese, dove il capoluogo è a soli due metri sul livello del mare. Va poi considerata l'organizzazione sociale, caratterizzata nel sec. XIII da un fenomeno di assorbimento di tutte le signorie locali agresti da parte del Comune, con resistenze iniziali di famiglie più potenti, come quella degli Estensi, costretti infine a cedere il campo e a ricostruire la loro potenza a Ferrara. Anche i piccoli comuni, come quello di Pernumia, vennero assorbiti dal grande comune padovano. Terzo elemento da non trascurare è l'economia, che nel secolo in questione era soprattutto su base agricola, giacché Padova non aveva ancora raggiunto quel grado di floridezza artigianale e commerciale di cui godevano altri ricchi comuni italiani. Si aggiunga che era quello il periodo dell'affermazione politica della famiglia dei da Romano, impegnati ad allargare il loro dominio dal Trevigiano su altri territori, con pesanti contraccolpi sulla stessa Padova, com'è ben noto.

Tutte queste considerazioni costituiscono utile premessa al secondo capitolo, che concerne la distribuzione geografica degli insediamenti, sulla quale influì molto l'opera di

bonifica e di disboscamento iniziata già nel sec. XI, con il conseguente aumento dei terreni coltivabili, cui conseguì a sua volta un accrescimento di popolazione, che provocò una maggiore urbanizzazione e la nascita di nuovi insediamenti, come si può ricavare dallo statuto sui *plaustra* (carrì) del 1236. La città vi appare divisa in quartieri: Duomo, Torreselle, Ponte Molino, Ponte Altinate; e da ciascuno di essi dipendono cinque *centenarii* (aree minori) e le *villae* distrettuali, con tassazione a base di carrì (*boateria*) e con determinazione dei rispettivi numeri di insediamenti. Altri documenti consentono precisazioni sulla densità di tali insediamenti, sui possibili passaggi di dipendenza dall'uno all'altro quartiere, sugli obblighi comunitari dei rispettivi abitanti. Una tabella toponomastica offre un nutrito elenco degli insediamenti in varie date: 1236, 1260, 1265, 1281. Interessanti pagine riguardano la loro tipologia: *villa* e *vicus*, *castrum*, *burgus*, *domus* ("piccola entità demica, ma estremamente diffusa nel territorio": p. 90), *ronchi*, *vadum*, isola, casale, campo.

Indagini quantitative sono oggetto del terzo capitolo. Richiamate le conclusioni di vari studiosi sia per la sola città sia per l'intero territorio padovano in diverse date nel corso dei secoli XIII e XIV, l'A. studia in dettaglio l'inedito *Liber statutorum communis Padue*, ossia il cosiddetto Codice Carrarese, del 1281 (Podestà Enrico Dauro), conservato come manoscritto BP 1237 nella Biblioteca civica di Padova, con particolare attenzione ai fogli 241 v(erso) - 258 r(ecto); e ne ricava che i fuochi (cioè le singole unità familiari con residenza stabile e obbligo di pagamento di un'imposta personale o focatico) erano ben più dei 12660 risultanti da precedenti calcoli, in quanto ammontavano in realtà a 13471. Redige una tabella classificante tutti i villaggi secondo il numero dei fuochi e aggiunge osservazioni chiarificatrici; esamina la locazione dei fuochi a nord e a sud della città; opera confronti con i dati forniti da documenti già noti del 1260 e del 1236; e conclude che i microinsediamenti prevalevano di gran lunga sui centri medi e grandi (individuabili, questi, nelle aree a sud di Padova e del basso corso di Brenta e Bacchiglione).

Un quarto capitolo contiene una serie di calcoli finalizzati a ottenere una probabile stima

della popolazione del territorio padovano nel sec. XIII, per la quale l'A. propone, con ogni cautela, i seguenti numeri di abitanti: nel 1236 fra 42850 e 47135, nel 1260 fra 54534 e 59993, nel 1281 fra 67355 e 74090.

Nel breve quinto capitolo l'A. presenta il quadro insediativo e, avvalendosi anche di quattro cartine allegate alla dissertazione, distingue il territorio per aree: la meridionale (Bassa padovana e colli del Pedevenda), con costante presenza di abitati di consistenza medio-alta; la Saccisica, con aumento graduale di insediamenti e con crescente numero di *domus*; l'occidentale, con diradamento di insediamenti per cause non bene determinabili; l'Ultra Brenta, con sostanziale stabilità e numerose entità demiche di piccole dimensioni, a parte il grande *castrum* cittadellense, la cui fondazione "risulta essere l'atto più importante nel genere attuato dalle autorità comunali" (p. 147) a difesa dalle mire espansionistiche dei da Romano, il che però "provocò l'immediata rovina del vicino castello di Onara, da sempre possesso dei da Romano" (p. 42).

In un succinto paragrafo conclusivo sono richiamati i punti principali della dissertazione, che reca in appendice il testo latino del già ricordato Codice Carrarese, qui per la prima volta posto a comoda disposizione degli studiosi. Anche di questa fatica bisogna essere grati all'A., cui si raccomanda, nel caso di pubblicazione totale o parziale del suo lavoro, di evitare i purtroppo non rari errori di dattiloscrittura.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

INCONTRI

NOVECENTO LETTERARIO ITALIANO

Nell'Aula Magna dell'Università di Padova, decisamente gremita di studenti e docenti, si è tenuto nel pomeriggio dell'11 marzo 1997 un incontro centrato sulla letteratura italiana nel secolo che volge al termine; ne era occasione la conclusione dell'impresa einaudiana, alla *Lette-*

ratura italiana appunto dedicata. Il curatore Alberto Asor Rosa è stato il principale ospite e "imputato" dell'iniziativa patrocinata dall'Università patavina, cui partecipavano anche l'italianista Armando Balduino, lo storico della lingua italiana Pier Vincenzo Mengaldo e il poeta Andrea Zanzotto (assente un altro poeta, Mario Luzi). Nell'aprire l'incontro, il moderatore Giorgio Tinazzi, titolare dell'insegnamento di storia del cinema, ha sintetizzato la crisi che contraddistingue la fine del secolo della tensione di uno scrittore, Italo Calvino, e nello sguardo di un regista, Michelangelo Antonioni.

Balduino ha fornito un utile regesto dell'imponente opera, arrivata a 20 volumi e a un totale di oltre 17.000 pagine: le dimensioni e la diversità degli apporti, dovuti ai numerosi collaboratori specialisti, ne spiegano gli indubitabili pregi e le manchevolezze inevitabili, soggettivamente diverse per tipo ed esigenze del lettore, secondo Balduino, che si è soffermato infine sui due conclusivi volumi dedicati alle opere del Novecento, rispettivamente 20 nel I tomo (*L'età della crisi*), con preponderanza per le opere poetiche, e 27 nel II (*La ricerca letteraria*), di cui 17 di narrativa.

Mengaldo, riprendendo lo spoglio di Balduino, ha continuato nell'analisi della scelta operata da Asor Rosa per un secolo di letteratura, aperto con *L'estetica* di Croce e chiuso con le *Lezioni americane* di Calvino, opera "chiusa" la prima e "aperta" la seconda, anche per l'incompletezza dovuta alla morte del suo autore. Pur dichiarandosi contrario alle facili accuse per presenze indebite o colpevoli assenze cui ogni scelta si espone (ricordando la sua esperienza del 1978, come antologizzatore della poesia italiana del Novecento), Mengaldo ha notato la mancanza tra i saggisti di Giacomo Debenedetti, maestro non solo di raffinate e accerchiati analisi letterarie, mentre ha dichiarato di preferire, tra le raccolte poetiche di Ungaretti la più compatta *Allegria* rispetto alla tarda silloge della *Vita di un uomo*, che compare nel volume di Einaudi. Quanto agli autori contemporanei, secondo Mengaldo l'opera di Calvino, uno sperimentatore fin troppo dentro nel suo tempo, è stata forse sopravvalutata. Mengaldo ha pure lucidamente rivendicato la necessità che le periodizzazioni siano interne all'argomento

studiato, evitando per la letteratura di rifarsi sistematicamente ad avvenimenti storico-politici, concedendo tuttavia che il primo dopoguerra è l'unico periodo in cui letteratura e contesto storico-sociale coincidono con l'allineamento su restaurazione, ritorno all'ordine, neoclassicismo, in Italia come nel resto d'Europa.

Apparentemente divagando rispetto al tema dell'incontro, Zanzotto ha individuato nella subalternità della letteratura una caratteristica del mondo contemporaneo, dedicandosi poi a tracciare il ritratto di un abitante del Veneto, come "nordestino di fine secolo", che in famiglia parla un dialetto bastardo associandolo, per esigenze di produzione ed esportazione, ad un inglese bastardo, e per il quale la poesia, ridotta al rango di povera cosa non necessaria, è un *optional*.

Per rientrare nel solco dei precedenti puntuali interventi, Asor Rosa ha rievocato le linee-guida, i principi che l'hanno accompagnato fin dai primi volumi dell'opera e che hanno determinato infine le scelte degli autori e dei testi più significativi di un secolo. Se per le *Opere* del passato (nei tre volumi precedenti) egli ha fatto ricorso alla concezione di canone in letteratura come vivo repertorio condiviso di valori estetici di riferimento, ha ammesso che l'istituzione di una categoria di classici contemporanei appare più problematica, perché più soggettiva, rivendicando tuttavia la necessità di una "mappatura" del Novecento letterario italiano e individuandovi alcune linee, del saggismo di Croce e Gramsci a quello di Longhi, Contini e, infine, Calvino, dalla narrativa legata alla memoria (da Slataper a Primo Levi) all'emergere delle scritture femminili (da Sibilla Aleramo a Elsa Morante).

Apertura problematica, valutazione oggettiva e franco dibattito tra i diversi interlocutori hanno contribuito al successo di un incontro vivo e non rituale, che non ha visto diminuire, nonostante la durata, l'interesse di ascoltatori e partecipanti.

LUCIANO MORBIATO

THE THREE GALILEOS

Il Convegno "The Three Galileos" tenuto a Padova lo scorso Gennaio ha rappresentato un'importante opportunità di incontro dei principali

esperti di Giove e del suo sistema di satelliti e allo stesso tempo ha consentito di discutere di alcune interessanti informazioni sulla vita dell'uomo Galileo e del Telescopio nazionale Galileo. Questa manifestazione ha voluto celebrare uno dei più famosi astronomi della storia, che proprio a Padova tra il 7 e il 14 Gennaio 1610 ha scoperto i 4 satelliti di Giove (Io, Europa, Ganimede e Callisto).

La maggior parte degli interventi orali sono stati dedicati ai primi risultati scientifici che la sonda spaziale Galileo, della NASA, ci ha inviato dal 7 Dicembre 1995. Inoltre si è cercato di fornire a tutti i partecipanti un quadro più generale possibile sullo stato della nostra conoscenza del sistema gioviano prima di quest'ultima esplorazione spaziale.

Una comunicazione interessante riportata al Convegno ha riguardato la mancanza di acqua negli strati più alti dell'atmosfera di Giove, contrariamente ai modelli finora adottati. Questa caratteristica è stata confermata dalla scarsa concentrazione di nubi e di "temporali", che indicano un'atmosfera secca. Inoltre la densità di molecole complesse di natura organica (con diversi atomi di carbonio) è molto bassa, inferiore alle previsioni dei modelli, anche se l'abbondanza degli atomi di carbonio e di zolfo, rispetto all'idrogeno, è più alta di quella solare. Questi risultati rappresentano dei punti chiave per la comprensione dell'evoluzione e della formazione di Giove e dei suoi satelliti, che apparentemente sono in aperto contrasto con quello che è stato postulato finora.

Sicuramente il risultato più affascinante per tutti coloro che hanno seguito il Convegno, e in generale i risultati della sonda Galileo, riguarda "Europa", il secondo satellite galileiano in ordine di distanza da Giove. Infatti sembra ormai molto probabile che sotto la superficie del satellite sia presente un oceano di acqua liquida; le immagini ad alta risoluzione fornite finora indicano una superficie in rapida evoluzione con un numero di crateri a volte molto ridotto: solamente uno strato liquido sottostante con frequenti fuoriuscite sulla superficie possono modificare in questo modo pianure, colline e crateri.

Considerando il ghiaccio d'acqua, che già era stato osservato da Terra e dalle

sonde Voyager alla fine degli anni '70, l'acqua sembra essere il liquido più probabile.

La NASA ha già previsto un'estensione della missione Galileo dedicata a uno studio più approfondito di "Europa", considerando anche il notevole interesse dal punto di vista esobiologico.

GABRIELE CREMONESE

DELL'IMPERFEZIONE 2 Secondo ciclo di incontri sull'estetica contemporanea (febbraio-marzo 1997)

Lo straordinario successo di pubblico, che ha accolto gli appuntamenti del nuovo ciclo *Dell'imperfezione*, ha messo in luce, oltre l'attesa per le occasioni di cultura legate alla fama dei conferenzieri, anche l'assoluta mancanza di spazi per conferenze di cui soffre la nostra città. La sala Rossini, al Piano nobile del Caffè Pedrocchi, parte integrante di un monumento unico nel suo genere, è stata sottoposta all'assalto di volenterosi ed entusiasti neofiti o superciliosi ed ipercritici addetti ai lavori; e costretta a sopportare un carico almeno doppio rispetto alla capienza massima (100 persone) ammessa dai regolamenti, esponendo gli organizzatori (l'Assessorato alla Cultura) all'illegalità evidente. Lo stesso assessore, nell'aprire gli incontri, scusandosi con la parte del pubblico, in piedi o seduta sul pavimento, ha declinato ogni responsabilità per il disagio derivante dall'insufficienza della struttura, come se anch'egli fosse stato un ospite e non l'anfitrione della serata.

La tragica situazione si riassume proprio in questa carenza, o assenza, di luoghi d'incontro pubblici, se si escludono strutture plurisecolari, come il Piano nobile del Pedrocchi, appunto, o il Salone del Palazzo della Ragione, monumenti insigni che mal sopportano di essere usati come contenitori. Questo secolo non lascia a Padova tracce visibili di edifici e spazi, se si eccettua il cantiere ancora aperto del Museo agli Eremitani, con le recenti amputazioni mal cicatrizzate.

La mancanza era dunque ben presente nella sala Rossini, e specularmente a quella analizzata dal semiologo Omar Calabrese nel primo incontro del ciclo, *Il mancato. Amori disillusi nella*

pittura italiana dell'Ottocento, centrato sul motivo della figura femminile in interni. Il luogo dell'intimità domestica che inquadra la donna è, oltre che conquista della *privacy* borghese, simbolo della sua reclusione od esclusione, di un desiderio inespresso o represso, a partire dalle sognanti letterici di Vermeer, passando per le romantiche figure di Friedrich, per finire con i pittori italiani dell'Ottocento, dai macchiaioli toscani ai divisionisti lombardi.

Del secondo, incontro è stato protagonista Renato Barilli, critico letterario e d'arte, scrittore prolifico e militante. In *Quando nasce il post-moderno*, dopo avere puntigliosamente delimitato cronologicamente le epoche storico-culturali e chiarito i concetti di modernità e post-modernità (associandola alla contemporaneità, in sintonia con il suo recente saggio *L'alba del contemporaneo*), egli ha tracciato uno spartiacque tra gli artisti moderni e post-moderni, con sintesi ed intersezioni talvolta vertiginose. Sconvolgendo la vulgata, diffusa a partire dagli anni Settanta, da autori come il francese Lyotard e l'americano Jameson (teorico della "logica culturale del tardo capitalismo"), Barilli ha individuato la nascita del post-moderno, ben prima della fine della modernità (cioè attorno alla metà del Novecento), in artisti della fine del Settecento, come Johann Heinrich Füssli e William Blake, negatori del realismo e attenti all'emergere dell'inconscio, ed ha, per contro, relegato gli impressionisti ad epigoni del realismo caravaggesco.

Sulla scia delle teorie della comunicazione di Marshall McLuhan, Barilli ha giustamente individuato nella stampa a caratteri mobili la nascita del moderno, sanzionato dall'ascesa della borghesia e concluso dalla rivoluzione francese, mentre ha collocato il post-moderno all'insegna dell'elettricità e dell'inconscio. La costruzione teorica che ne deriva è stimolante, anche se non priva di contraddizioni, soprattutto per l'ambizione di chiudere in un unico schema fatti della cultura materiale collettiva e della creazione artistica individuale, processi della struttura sociale e dell'analisi scientifica.

In *Artisti tra talento e strategie*, Angela Vettese, docente e specialista di storia dell'arte moderna, ha iniziato il suo

excursus con la autoaffermazione dell'artista, sanzionata nell'autoritratto di Raffaello, per passare al disagio che traspare in quello di Van Gogh. La studiosa ha seguito l'artista come "macchina di comunicazione" fino alle rotture dell'avanguardia e alle provocazioni più recenti, tra concettualismo e *performance*, ribadendo il ruolo di mediatore del critico nel difficile rapporto tra l'artista e il pubblico.

Flavio Caroli, docente e critico d'arte, rifacendosi a un suo recente volume, *Trentasette. Il mistero del genio adolescente*, ha seguito la conclusione delle straordinarie parabole creative di alcuni artisti moderni e contemporanei, accomunati non solo dalla morte in giovane età, ma dalla coincidenza dell'età anagrafica (trentasette anni, appunto), da Raffaello a Van Gogh, da Parmigianino ad Antonio Gnoli. Ognuno di essi sembra esaurire la propria esperienza grazie a una accelerazione che consente una "uscita di scena" non in anticipo, ma alla scadenza di un tempo interno alla propria personalità. L'"imperfezione" risiederebbe, in questo caso, nella privazione, nel vuoto che un artista lascia, compensato tuttavia dall'opera che rimane.



Provocatoria quanto ci si poteva aspettare dal titolo, la conferenza del semiologo Paolo Fabbri, *La presa estetica: ritmo rap e sensi funky*, è iniziata sotto il segno di Greimas, alla cui opera *Dell'imperfezione* l'intero ciclo si collega come una serie di corollari. Il panorama brillante di un nuovo paradigma culturale è stato tracciato a partire da una disanima puntigliosa e da un ribaltamento delle accuse rivolte alla musica popolare che nel 1954 ha la sua data aurorale e in *Rock Around the Clock* il suo incunabolo. Secondo Fabbri, le caratteristiche di coinvolgimento e partecipazione del pubblico giovanile legate alle più recenti espres-

sioni della musica afro-americana sono tali da neutralizzare la violenza che ne contraddistingue i testi; e ancora, se esiste una produzione artistica postmoderna, *rap* e *funk*, che ricorrono alla citazione e all'assemblaggio sistematici, ne fanno parte integrante.

Adesione e perplessità si sono spartite il pubblico, affascinato da un affabulatore che applica sofisticate categorie, come quella del «sublime», al rock dei «Sex Pistol» o al *fusion* dei «Rage Against the Machine», capovolgendo affermate analisi della società dello spettacolo nella quale credevamo di vivere.

Il ciclo è stato concluso da Pier Giovanni Castagnoli, docente di storia dell'arte contemporanea a Padova, che ha inizialmente riproposto la dicotomia lessinghiana tra arti del tempo e arti dello spazio, per superarla nella lettura della solitaria rivoluzione compiuta da Cézanne alla svolta del secolo e arrivare, per sintesi successive, alle avanguardie e neoavanguardie che hanno percorso il nostro secolo, attente alla temporalità della storia e alla poetica dell'oggetto tra quotidianità e sua trasfigurazione.

Dato il successo della manifestazione curata dal critico d'arte Enrico Gusella, dell'Ufficio per le attività culturali del Comune di Padova, è allo studio la pubblicazione di un quaderno che raccolga i vari interventi e ne permetta una più attenta valutazione all'interno delle nuove tendenze dell'estetica.

LUCIANO MORBIATO

L'EDITORIA FEMMINILE

«Uno sguardo all'editoria delle donne e per le donne» è stato il tema del convegno organizzato alla Gran Guardia dalla Commissione Pari Opportunità del Comune di Padova, dove sono intervenute la presidente Francesca Pasin, Monica Lanfranco, direttrice di «Marea», Stefania Rossotti, del settimanale «Grazia», Macri Puricelli del quotidiano «La nuova Venezia». L'incontro, coordinato da Ermenegilda Uccelli Gravone, ha fatto il punto sulla situazione. Sono una ventina in Italia le riviste scritte, dirette da donne. La loro tiratura media è di 1000/1500 copie, tranne «Noi Donne» che arriva a 35000. Si trovano nelle librerie e si possono prenotare in abbonamento

(fonte principale del loro sostentamento). Sono fortemente motivate politicamente a diffondere e rielaborare linguaggi e culture, dei vari femminismi. Hanno una bella veste grafica e coprono una svariata gamma di argomenti e di interessi: hanno un taglio teorico «DWF» e «Memoria»; informativo «Noi donne» (presente anche in edicola); letterario «Leggere donna», «Legendaria», «Tutto storie» e il raffinato «Lapis»; regionale «Marea» e «Mezzogiorno». Lanciato nello spazio telematico sono «Infoperla» (ex «Madreperla») e «Istar»; attenta ai problemi del Mediterraneo «Scirocco», stravaganti e sperimentali sono «La gatta Buia», «Manifesta», «Gatta da pelare». Peculiarità italiana sono inoltre «Il paese delle donne», un foglio settimanale che pubblica tutti gli annunci delle iniziative delle donne, e «DWpress», una sorta di ANSA femminista. Entrambe hanno un sito in internet e diffusione per abbonamento. Le riviste femminili costituiscono un'autentica miniera per gli editori: raccolgono 400 miliardi l'anno di pubblicità, pari al 40% di tutta la stampa periodica. Sono state le prime a lanciare la moda dei gadget e profumi in omaggio con il periodico. Se in passato, pur considerate contenitori di lamenti e sentimenti, frivolezze e profumi, hanno avuto un ruolo formativo e informativo (soprattutto su temi come l'aborto, gli anticongiuntivi...), oggi rivendicano anche la libertà di poter dire che alle donne il divorzio non piace, l'aborto fa schifo, e che qualcuna, magari, al lavoro preferisce la dipendenza dal marito! Con questo taglio che va dentro alle cose, il linguaggio aperto, problematico, la stampa femminile ha inventato un modo che oggi l'editoria maschile sta rivalutando e la sta copiando. In un universo dominato da modelli maschili le donne cercano figure femminili con cui potersi identificare. Una maggior libertà sembra essere oggi offerta alle donne dalle nuove tecnologie. Esse consentono un facile accesso all'informazione, costituiscono un patrimonio di memoria prezioso, ma soprattutto, favorendo l'interazione, permettendo una comunicazione non gerarchizzata, dove il linguaggio femminile si evidenzia come disponibilità all'ascolto, alla relazione, mentre quello maschile denota ancora una certa aggressività.

MARIA LUISA BIANCOTTO

MOSTRE

INCONTRARSI A EMMAUS

La «Missione Cittadina», che si è svolta a Padova nel marzo scorso, ha avuto un prolungamento e un approfondimento particolari nelle sale del Palazzo del Monte di Pietà (12 aprile - 18 maggio), dove sono state esposte una sessantina di opere d'arte figurativa ispirate all'episodio narrato dall'evangelista Luca (cap. XXIV, vv. 13-35): due discepoli, in cammino da Gerusalemme a Emmaus, incontrano Gesù, dopo la sua morte, ma non lo riconoscono; fermatisi in una locanda del villaggio, riconoscono il viandante quando spezza il pane con loro e lo benedice.

Attorno ai due momenti del racconto, quello dei viandanti in cammino e quello della cena, nel corso dei secoli si è sviluppata una doppia serie di visualizzazioni che si ritrovano sulle pareti e nelle pagine del bel catalogo, edito dalla Diocesi di Padova e dal Messaggero di Sant'Antonio, privilegiando opere di area veneta eseguite tra XV e XVIII secolo.

In una tavoletta di Lazzaro Bastiani, proveniente dalle Gallerie veneziane dell'Accademia, probabile resto di un disperso politico quattrocentesco, l'episodio è sintetizzato in una sequenza in due tempi di luminosità ed eleganza tra belliniane e mantegnesche. La maggioranza degli artisti selezionati privilegia tuttavia la rappresentazione della cena, arricchendola di personaggi di contorno e presenza iconograficamente significative, mentre la rivelazione del viandante su cui è concentrato il fuoco prospettico si stempera nella descrizione d'interni, dalla tavola imbandita all'architettura della sala o della pergola.

L'emblematica icona della mostra è un arioso dipinto su tela di Jacopo Bassano, dal Duomo di Cittadella, del quale Giuliana Ericani fornisce in catalogo una ricca scheda, legata in particolare al valore religioso-dottrinale, alla storia del dipinto, da collocare nel pieno della lotta del XVI secolo contro il luteranesimo in terra veneta, che negava, tra l'altro, la reale presenza di Cristo nell'ostia consacrata.

Diretta filiazione di questa è la tela, di artista ignoto, proveniente dall'arcipretale di Arquà Petrarca: quasi sovrapponibile lo schema compositivo, con la piramide dei tre personaggi principali, la presenza in disparte dell'oste dalla vistosa borsa alla cintura; uniche varianti l'apertura dell'arco sul vuoto, piuttosto che sul paesaggio, e la «frasca» appesa al palo come insegna commerciale, un inequivocabile segno fino a pochi decenni fa.

Di un altro dipinto bassanese con lo stesso soggetto, oggi perduto, si può seguire lo straordinario successo di repliche a partire dall'incisione del fiammingo Raphael Sadeler (1593) a quella, in controparte (cioè invertita rispetto alla precedente), del senese Matteo Florimi, al dipinto del bavarese Rottenhammer e del fiammingo Paul Brill: relegata la cena in un angolo, lo spazio è occupato per due terzi da scene di genere (la fastosa cucina con la distesa dei rami), da nature morte e dal paesaggio.

Da Dresda (dalla prestigiosa Gemäldegalerie) proviene l'eccezionale tela dipinta da Paolo Veronese che coniuga l'assoluta fedeltà al soggetto con l'invenzione più sfrenata, sintetizzata nella caraffa di vino in equilibrio su uno sgabello assieme a un elegante bicchiere di vetro soffiato. Non mancano, tra gli spettatori, il servo negro e la bimba in primissimo piano con lo «sguardo in macchina», mentre sulla sinistra una pergola veneta sfonda verso il paesaggio.

L'Andata in Emmaus del dalmata Andrea Schiavone, dal colorismo tizianesco, presenta i due discepoli stretti attorno al Cristo, raffigurato con i contrassegni del pellegrino: bastone, «sanrocchino» (il mantello che rimanda all'iconografia del santo protettore contro la peste) e conchiglia di San Giacomo (*capa santa*); questi attributi contraddistinguono invece i complimentosi viandanti di un inedito *Incontro sulla via di Emmaus* di Domenico Tintoretto, figlio di Jacopo. Poco più che una



nicchia riserva all'episodio evangelico la *Natura morta con l'andata a Emmaus* del fiammingo Joachim Beuckelaer, che doveva essere vista come una mortificazione dei sensi e che a noi pare esaltare invece il loro trionfo.

Il tema dell'incontro e del riconoscimento dell'altro, dai mosaici siciliani del XII secolo alle tele di Georges Roualt dei primi anni del Novecento, è stato una costante iconografica dell'arte sacra, ma giustamente i saggi esegetici del catalogo sottolineano l'attualità del messaggio ecumenico contenuto nel racconto. Resterebbe da raccomandare una laica, umanistica attualizzazione dell'incontro tra pellegrini mentre intorno "si fa sera" e molti sono in cammino, anche sulle nostre strade...

LUCIANO MORBIATO

DA PADOVANINO A TIEPOLO

Una visita alla Mostra "Da Padovanino a Tiepolo", allestita presso il Museo Civico degli Eremitani, è un'ottima occasione per apprezzare le costanti attenzioni di cui il nostro Museo cittadino è finalmente oggetto, e motivo per conoscere numerose opere che per ragioni di spazio erano state esposte finora solo sporadicamente.

Senza molti clamori, ma con costruttiva gradualità il Museo Civico di Padova sta assumendo sotto vari aspetti quella decorosità che le sue tradizioni e l'importanza della città gli conferiscono. Oggi, anche nelle sale meno imponenti, il museo offre ai visitatori una struttura esemplare sia dal punto di vista funzionale che estetico. Basterà ancora rettificare in qualche parte l'illuminazione e avremo finalmente uno dei più gradevoli e interessanti musei italiani di questo tipo.

Molto si è fatto anche nel settore, sempre deficitario nei nostri musei, dell'accoglienza. Non parliamo soltanto della scelta libraria che finalmente esiste anche se affidata a monopoli che non potremmo sempre definire esemplari. Alludiamo soprattutto al senso di ospitalità di cui il personale dà prova.

La mostra ha uno scopo pratico, quello di far conoscere opere finora non visibili per i normali visitatori. Ci potrà essere tra questi anche chi resta disorientato nell'avvicinare artisti di cui forse conosce appena ora il nome. Vorremmo ricordargli tuttavia

che questa è un'occasione preziosa per approfondire le sue conoscenze su di un'arte magari di più limitato interesse locale, ma che fa comunque parte della nostra storia e che merita la nostra attenzione perché tutte le opere esposte sono di buon livello.

Nello scoprimento e nell'analisi di questo settore ci è di grande aiuto l'impegnativo catalogo curato da tre specialisti, il direttore del Museo Davide Banzato e i professori Adriano Mariuz e Giuseppe Pavanello. Alle loro circostanziate analisi rimandiamo la ricca problematica filologica che accompagna la mostra.

CAMILLO SEMENZATO

UTRILLO

Ottimo inizio quello dell'attività della galleria di Palazzo Zabarella con una mostra di Utrillo. Era un mostra non facile, data la notorietà e l'importanza del pittore. Siamo stati in questi ultimi anni abituati in altre città a mostre di ripiego nelle quali il nome, sempre altisonante, dell'artista, serviva semplicemente come richiamo per i visitatori, dato che generalmente solo alcune opere sue, quasi sempre relativamente poche e secondarie, erano presenti, e il resto dello spazio era riempito con pitture secondarie, di altri, aventi solo qualche nesso, e spesso anche capzioso, col tema centrale della mostra.

Si trattava di esposizioni aventi un carattere prevalentemente commerciale, e questo potrebbe anche non essere un male in assoluto, ma ciò che era irritante è che la manifestazione veniva ammannita con grande risalto pubblicitario, con manifesti, cataloghi, tendenti a farla passare, per il pubblico meno preparato, come una grande manifestazione.

Pensiamo che tutto ciò non sia stato di giovamento alla nostra cultura critica e quasi sempre siamo usciti dalla mostra profondamente delusi. Pur essendo solo limitatamente affidata ad alcuni suoi capolavori, questa mostra di Utrillo si è presentata ben diversamente; con una scelta antologica di notevole finezza, dato che il pittore ha sempre mantenuto uno standard elevato nella sua produzione, e con sobrietà e decorosità esemplare di allestimento.

In questo senso ha perfettamente raggiunto lo scopo di farci compiere un'esperienza non facile e comunque molto



costruttiva per il nostro ambiente. Inutile cercare di raggiungere da Padova le grandi occasioni: siamo molto grati a chi ci permette esperienze non trascendentali ma ciò non di meno importanti.

Riguardo all'arte di Utrillo essa è ben nota, al punto che soltanto un impegno molto circostanziato, non riducibile allo spazio di una recensione, ci permetterebbe di aggiungere qualcosa di nuovo. In ogni caso le sue strade così solitarie, ma altrettanto vive, il suo esistenzialismo quasi occasionale, i suoi colori che hanno ancora il riverbero della grande stagione impressionistica, resteranno lungamente nei nostri occhi e nel novero delle nostre più intime emozioni.

CAMILLO SEMENZATO

TRIPLANI: SOGLIE PARALLELE

Opere del gruppo di cinque giovani pittori veneti che si denominano Triplani, nome che mi pare sottolinei al tempo stesso il desiderio di librarsi in un volo metaforico e la molteplicità della loro ricerca artistica, sono state esposte (13 aprile - 25 maggio) nelle belle sale di Villa Breda a Ponte di Brenta grazie all'Assessorato alla Cultura del Comune di Padova. Il titolo della rassegna *Soglie parallele* indica la funzione di limite e di passaggio concettuali e stilistici di queste opere e insieme il loro situarsi parallelamente le une rispetto alle altre. Eppure, al di là del senso letterale del titolo, c'è anche la volontà, come nota Enrico Gusella nel

saggio introduttivo del catalogo della mostra, di cercare degli "intrecci narrativi" tra i percorsi degli artisti del gruppo. La stessa disposizione delle opere è finalizzata a suggerire la possibilità di una verifica simultanea dei diversi linguaggi. Seguiamo anche noi questo percorso.

Roberto Fontanella utilizza e mescola materiali diversi (legno, metallo, iuta) non per rappresentare una realtà esterna colta nella sua concretezza, ma enigmatiche vibrazioni interiori, evocate attraverso figure che provengono dal lontano oriente, dalla Grecia dei misteri più che della solarità o ancora dai disegni pompeiani.

In Guerrino Pain ricompare questa volontà di rappresentazione dell'enigmatico con una intonazione sacra: è il caso di lingue perdute, considerate morte o comunque "altre" come il latino, che, riportate sulla superficie della tela, riacquistano vitalità e vogliono comunicare in un modo segreto e profondo.

Gli affascinanti paesaggi di Franco Cimitan si richiamano alla tradizione della pittura rinascimentale anche veneta, ma il denso velo di cera che li ricopre dà loro, ancora una volta, il mistero di una distanza minima eppure non colmabile. In queste atmosfere sospese compaiono strane presenze di esseri indecifrabili (insetti appena antropomorfizzati per esempio), che talora rinviano a simboli cristologici come il pesce.

Nelle opere di Tobia Ravà, brillanti di colori, gli oggetti e i detriti della modernità (lattine, bottigliette di vetro, televisori) vengono rivitalizzati in racconti nuovi e ironici, in cui compaiono insistentemente i numeri a indicare forse un sapere esoterico.

Infine Cesare Vignato dà corpo al desiderio di altezza, che è una costante di tutto il gruppo Triplani, attraverso immagini che fondono l'impalpabilità dei soggetti fantascientifici e la precisione di tratto desunta dalla sintassi figurativa dei fumetti e dei cartoni animati giapponesi.

MIRCO ZAGO



LE FOTO DI DANESIN

Si chiuderà ai primi di maggio, a Villa Bettanini di Peraga, la splendida *Antologica* del fotografo padovano *Francesco Danesin*. L'iniziativa, promossa dal Comune di Vigonza, è il meritato omaggio a un concittadino (Danesin vi è residente da oltre 20 anni), che con il mezzo fotografico ha raggiunto vertici d'usitata bellezza e bravura, offrendo in più di un trentennio di attività, un prezioso contributo d'arte e di cultura alla collettività.

La passione per la fotografia, Danesin l'ha respirata in famiglia: il nonno era fotografo ed editore, lo zio, il famoso Menotti Danesin, era fotografo tra i migliori a Padova negli anni '50; e Francesco l'ha trasmessa al figlio Matteo, che collabora con lui, la condivide con la sorella Lucia. Infaticabile nella sperimentazione, nello studio, nell'elaborazione, padrone come pochi della tecnica fotografica, Francesco Danesin unisce nella sua ricerca una mentalità scienti-



fica, una forte sensibilità artistica e una vena creativa, che lo portano a esaltare dell'oggetto privilegiato la struttura complessiva; a valorizzare nel dettaglio gli elementi formali e funzionali peculiari, ma a farne al tempo stesso paradigma, chiave di lettura di un contesto più vasto di relazioni; a farci percepire, attraverso il particolare, la bellezza, il respiro dell'armonia universale.

In questo senso la fotografia di Danesin è classica e moderna insieme: sia essa foto di documentazione, ricerca del surreale o dell'astrazione, sempre la sua immagine è ricca di suggestione, di poetica evocazione; è solenne anche nella più semplice rappresentazione: viva, vibrante d'emozione, capace d'infiniti spunti di meditazione.

Valorizza i contrasti, le ambivalenze, le opposizioni, cogliendo assieme alla forza la leggerezza, la fragilità, assieme all'asprezza la tenerezza, la complessità del reale.

Mai calligrafica o mero virtuosismo estetico, la fotografia è per Danesin innanzitutto ricerca di verità, di ciò che più profondamente costituisce il senso, il valore della vita: un'alta, straordinaria testimonianza d'umanità. Di questo danno documentazione le 200 foto presenti nella mostra, che vanno dalle stupende, ormai famose immagini dell'Orto Botanico di Padova (raccolte nel volume *Hortus Simplicium*), alle foto dell'acqua, delle terre, agli sconfinati silenzi della Sardegna (pubblicate nel libro *Bagliori di ossidiana*), a quelle più bismerre, sulla danza, sulla gente comune, rubate alla spiaggia, alle tradizioni, ai giochi e ancora le architetture, il carnevale...

Immagini che hanno fatto il giro del mondo con le numerose esposizioni, nelle molteplici, prestigiose pubblicazioni, riportate in importanti riviste. Non manca la sequenza dedicata al Colognello: ritratti intensi e sereni, a ricordarci che la sofferenza è parte integrante della nostra vita, come l'amore, la generosità, la condivisione.

MARIA LUIGIA BIANCOTTO

BRUNA SCARPATI MERLINI ALLA "CITTÀ DI PADOVA"

Bruna Scarpati Merlini è una pittrice domestica, familiare, diremmo "casalinga", perché è una di quelle artiste che hanno saputo conservare la loro vocazione sotto la veste della loro attività quotidiana dappinna di madri e più avanti persino di nonne. Non c'è quindi nella sua pittura l'ambizione di dar fondo ai grandi problemi dell'esistenza, di inseguire le tentazioni della teoria, ma solo il desiderio di adeguarsi, in pace, alle cose semplici, al conforto che tra mille obblighi d'altro genere può dare l'assoluto disinteresse dell'arte. Ha fatto molto da sola, o con buoni maestri che hanno rispettato la sua identità dosando i colori nella ricetta più adatta a tradurre le proprie personali esigenze e di chi le stava vicino, con pacatezza, serenamente, con un sorriso sempre pronto ad essere partecipato.

CAMILLO SEMENZATO

LA MOSTRA DI ARTURO CASCADAN AL "SIGILLO"

Un lusinghiero successo è arrivato alla mostra del pittore giornalista padovano Arturo Cascadan, scomparso un anno



fa, allestita nella galleria "Il Sigillo" dell'Università Popolare e inaugurata dal vice-sindaco dott. Vincenzo Drago.

È seguito un intervento del giornalista padre Antonio Covi, del Collegio universitario Antonianum, che ha indicato nell'amore della luce il vero segreto creativo di Cascadan evidenziato dai trenta dipinti in mostra, sottolineando il passaggio dell'artista da una prima maniera di stile classico ad una seconda fase più moderna sulla scia dei post-impressionisti Gauguin e Van Gogh dei quali Cascadan è stato un appassionato studioso tanto da scrivere un saggio critico pubblicato nel 1992 dall'editore Piovani. Particolarmente ammirati in mostra i dipinti "Il ponte ferrato", "Arlecchino", "Campo di grano", "Il violinista" e "Ricordo della mamma".

Giornalista professionista, Arturo Cascadan aveva collaborato ai quotidiani padovani prima e dopo il secondo conflitto mondiale. Espletato il servizio militare aveva curato una rubrica a Radio Padova e nel 1951 si era laureato in Scienze economiche e commerciali a Ca' Foscari a Venezia. Appassionato d'arte (il padre, ottimo violinista, aveva suonato nell'orchestra del Teatro Verdi), si cimentò da autodidatta nella pittura cogliendo lusinghiere affermazioni in mostre nazionali riservate ai giornalisti pittori. Vinse a San Remo nel 1957 e a Napoli nel 1958 ottenendo la medaglia d'oro del Presidente della Camera dei Deputati.

Arturo Cascadan predilesse sempre una pittura incisiva ed allegorica dai colori vivaci e amò particolarmente l'Ottocento francese. Gentile e generoso, coltivò larghe amicizie nel campo giornalistico ed artistico e fu legato all'ambiente religioso dell'Antonianum.

L.M.

L'ANTOLOGIA DI ATTILIO POLATO ALLA GALLERIA CIVICA

Sulla pittura di Attilio Polato si sono intrecciati i motivi di una vicenda artistica quanto mai complessa, quella che ha caratterizzato il nostro secolo. Se non tutti, troviamo una gran parte di questi motivi nei suoi quadri, ancora legati all'inizio da un impegnato naturalismo imbevuto di spunti impressionistici, per finire più avanti in un discorso che continua ad essere prego di interessi verso il "reale", ma ormai declinato verso le proposte dell'"espressionismo", particolarmente verso quello più tipico, cioè di derivazione tedesca. In mezzo restava spazio per altre divagazioni, sorrette sempre da un vivo senso decorativo, capace di imbrigliare gli istinti e di sorvegliarne gli eccessi, e di tener lontano persino quel senso di ironia provocatoria che fu spesso la maggiore ispirazione nelle contestazioni degli artisti del nostro secolo.

Attilio Polato era un artista serio, anche se non gli dispiaceva alzare la voce ed unirsi al coro dei trasgressori. Ma lo faceva senza lasciarsi andare a sproloqui, anche quando sentiva il valore delle abbreviature, delle sintesi cerebrali e gli impeti delle sensazioni. Ritornava sempre, nonostante tutto, all'ovile. Fosse vissuto in altri tempi, sarebbe stato un artista lineare, coerente, capace di progredire sulla linea di una tecnica sempre meglio assimilata, di forme sempre più espressive. Toccandogli di vivere in tempi così inquieti come i nostri, ne accettò le esigenze, si mise di buon grado al loro passo, ne fece un'occasione per nuove esperienze. Ma quegli occhi di bimbi e di ragazze che continuano ad affacciarsi in tutti i suoi quadri denotano una scelta, una propensione, un amore mai tradito per sensazioni domestiche, per le meraviglie quotidiane e senza pretese dell'esistenza.

La bomba si disinnescava, prima ancora che nelle sue



mani, nel suo cuore, e l'aggressività si assopiva, o diventava gesto, scherzo, rifuggiva sostanzialmente dalla violenza e dal dramma. La sua pittura è una lieta compagnia perchè non è mai imbarazzante, non è mai astiosa, non è mai presuppone, anche se qualche volta ritorna nel suo pennello la voglia di rifinire, di cimentarsi ancora in quel mestiere che tanto lo aveva suggestionato nei sapienti maestri della sua giovinezza e che la successiva alienazione non aveva mai cancellato del tutto.

La sua arte è lo specchio di un'epoca, ma anche quello di un'anima, con le sue contraddizioni, i suoi compromessi e con quell'eterno struggente amore per la gioia e per la bellezza che i veri artisti conservano sempre, magari con esitante pudore, nel loro intimo.

CAMILLO SEMENZATO

GELINDO BARON ALLE PADOVANELLE

Gelindo Baron ha un nome che sa di fantasia, quasi di leggenda o comunque di originalità estrosa, uno di quei nomi che sembrano inventati per sfatare la monotonia della vita o di un paesaggio. Ma in fondo egli è semplice come la sua pittura, che sa di fiori freschi, di venti primaverili, di calli dove per quanto l'ombra possa indugiare non possono mancare il sole e l'allegria. Di lui piace questo tratto spavaldo, la sfida verso ciò che è



complicato, di un artista che pure potrebbe esserlo perchè è molto dotato, ma rifiuta il difficile, l'arzigogolato, il sottinteso, in nome di una sincerità che potrebbe anche essere sfacciata se non fosse sempre contenuta in un pudore pieno di naturale saggezza.

Gelindo Baron non cessa di meravigliarsi di fronte alla vita che può essere sempre nuova anche se infinitamente ripetuta, e non cessa di meravigliare noi con i suoi giochi, le sue proposte, la sua amicizia, che potrebbe essere esplosiva, ma che ama essere discreta, ammiccante, gentile e generosamente aristocratica.

Gli piace spezzare i cieli, frantumare le luci, e soccorrere i suoi abbandoni panici con i ricostituenti infallibili del colore. E ciò che stava per essere lacerato si ricompone, e ciò che stava per volatizzarsi nell'astratto si aggancia nuovamente alla realtà, ai sentimenti, alla sorpresa di vivere.

CAMILLO SEMENZATO

A PARIGI I LETTI DI MAURO BORDIN

Mauro Bordin, giovane artista padovano (classe 1970), ha esposto per la terza volta in un anno a Parigi: alla Bastille nell'ambito del programma di scambi internazionali Progetto Giovani, alla galleria Observateur e infine alla Maison de l'Italie nella Cité Universitaire, con il patronato, e la presenza all'inaugurazione, del Console Generale.

È un successo meritato per la serietà professionale che Bordin già fa valere e per la qualità del suo discorso, qualità tecnica e qualità di contenuto, che pare cogliere e ben interpretare un diffuso sentimento di perplessità, di insicurezza, di fervente attesa da parte dei giovani.

L'emblema di questa condizione psicologica diventa il letto, la camera e il letto sfatto, che diventano luoghi di una scrittura di luce-colore di particolare suggestione senso-



riale. La serie di letti assume infatti il significato di un'antologia di impronte del corpo, di condizioni del 'sentirsi' e del proprio rapporto con la vita, con il mondo esterno, il quale entra dalla finestra in una fitta trama di raggi luminosi.

Il sentimento dell'ignoto in attesa e un senso di impotenza in rapporto alle possibilità di modificare il reale trattenono più a lungo nel letto, specialmente nelle mattinate di festa, in un dialogo di gesti, di segni, di impronte che traspare dai movimenti della materia-luce e che trasforma lo spazio del letto in replica del ventre materno, in rifugio e luogo di verifica di identità, di ripresa di confidenza con le membra e con le forze fisiche e morali, di ricarica delle energie, oltre che del sogno, della prefigurazione che dichiara le attese e prepara alle delusioni.

Naturalmente i contenuti sono espressi in 'pittura' e va detto che i modi di Bordin hanno una maturità e una sapienza antiche e attuali allo stesso tempo, poiché egli sa convocare gli sfaldamenti di luce del Guardi e di Tintoretto in una tavolozza che ha il vigore di un neoespressionismo vibratile, mai 'urlato', ricco di pieghe e di emergenze, di indugi gioiosi e di mai troppo dense inquietudini e malinconie: la luce-colore scioglie i nodi esistenziali in succose modulazioni d'atmosfera.

GIORGIO SEGATO

I LETTORI CI SCRIVONO

Il "Ruzante" abbandonato

Sono un "antico" abbonato alla rivista, ancora dalla prima serie del 1955, e mi sento quasi obbligato a sottoporvi un problema che da anni mi sta a cuore.

Ricordo quando questa rivista, molti anni fa, chiese ai suoi lettori di indicare il nome di due eminenti cittadini di Padova dei quali porre una statua sui due pilastri vuoti del ponte nord del nostro Prato. Uscirono i nomi del Ruzante e dell'allora beato Gregorio Barbarigo, ora santo. Il Lyons di Padova offrì la statua del Ruzante, che venne eseguita da Amleto Sartori. Ma, se ricordo bene, ne sortì una polemica: se si potesse porre o no una statua moderna in mezzo alle moltissime del passato. Il Nostro, pertanto, venne esiliato nello slargo che era sorto dov'era la stazione della "Veneta": uno spazio con molto verde e un'ampia zona di rispetto, ma molto lontano dal centro della città. Da lì la statua di Ruzante emigrò, alcuni anni fa, in Piazza Capitaniato, tra baracche e banchi di venditori, umiliata dalle automobili che il Comune sembrò quasi invitare ad affiancarsi attorno al non grande piedistallo della scultura segnando il terreno con strisce bianche per delimitare i posti del parcheggio.

Indignato per questo spettacolo, nel novembre del 1990 scrissi al "Gazzettino", ma senza alcun risultato.

Nel novembre del 1994, dal momento che nulla era cambiato, scrissi al Sindaco, esponendo sempre il medesimo problema e insistendo in particolare sul fatto che il Ruzante era stato attorniato da automobili in sosta in spazi segnati dal Comune, evidentemente col permesso dello stesso Sindaco. Mi rispose l'allora Assessore alla cultura Iles Braghetto nel febbraio 1995 con belle parole: "solo una bonifica dell'assetto urbano conferirà a tutta la Piazza e quindi al complesso scultoreo del Ruzante quel giusto decoro", etc. etc.

Scrissi all'Assessore che, in attesa della "bonifica", facesse almeno cancellare quelle famigerate strisce bianche. Ma niente da fare. Scrissi pure al Lyons donatore del momento, ma col medesimo risultato.

Concludo sperando che la rivista sposi la mia tesi ed eserciti la sua autorevolezza per correggere il misfatto.

Ma dove mettere la statua di Ruzante? Io la collocherei nella cerchia del Prato, magari con una copia della bella scultura raffigurante san Gregorio Barbarigo che sta nella cappella del Duomo a lui dedicata (sarebbe oltretutto un degno compimento delle celebrazioni in corso!), oppure nella bella piazzetta davanti al Liviano.

ROBERTO FAVERO

