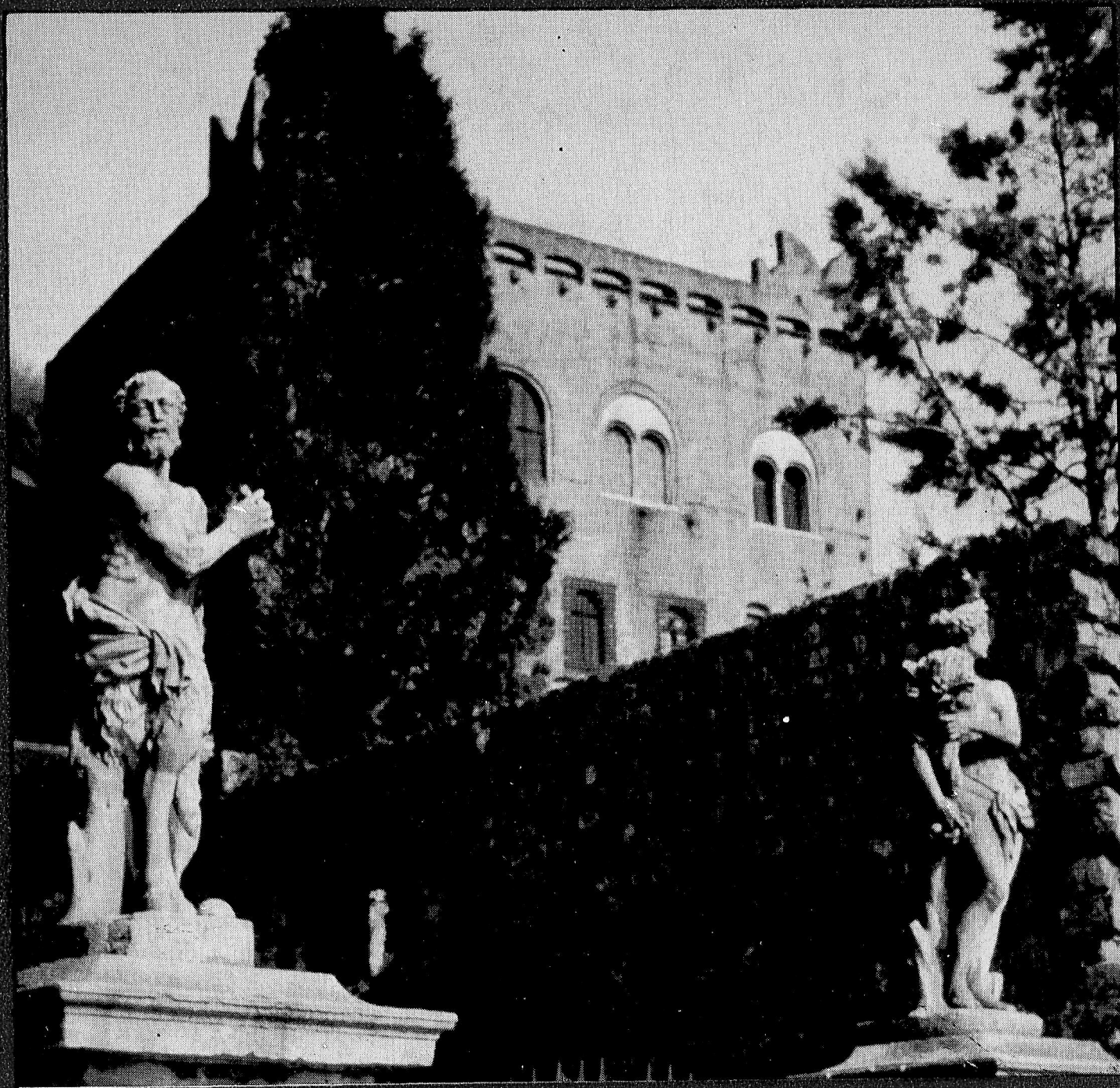


# PADOVA

*e la sua provincia*



RASSEGNA MENSILE A CURA DELLA «PRO PADOVA»

4

*aprile 1968 - un fascicolo L. 500*

spedizione in abbonamento postale gruppo 3°

n. 4

CASSA  
DI  
RISPARMIO  
DI  
PADOVA  
E  
ROVIGO

sede centrale e direzione generale in Padova  
74 dipendenze nelle due provincie

PATRIMONIO E DEPOSITI  
188 MILIARDI

tutte le operazioni

di banca

borsa

commercio estero

credito

agrario

fondario

artigiano

alberghiero

a medio termine alle

imprese industriali

e commerciali

servizi di esattoria e tesoreria



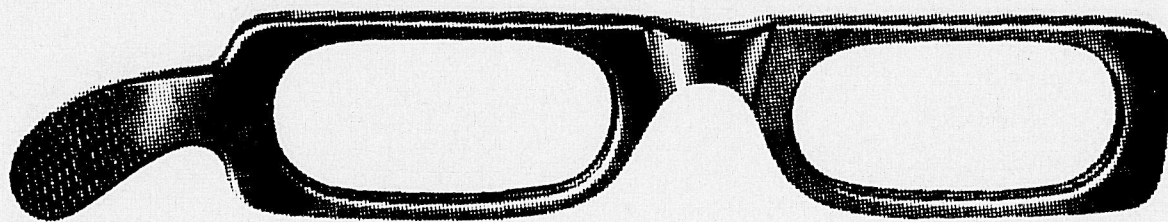
A BASE DI CHINA  
RABARBARO  
E GENZIANA

**APEROL**

APERITIVO POCO ALCOLICO

BARBIERI - PADOVA

OCCHIALI  
**ALDO  
GIORDANI**



- Specialista in occhiali da vista per **BAMBINI**
- **OCCHIALI** di gran moda per **DONNA**
- **OCCHIALE MASCHILE** in un vasto assortimento

**35100 PADOVA - Via S. Francesco, 20 - Tel. 26.786**

*Per inserzioni su questa rivista rivolgersi alla*

**A. MANZONI & C.**

**S. P. A.**

*Milano*

*via Agnello, 12*

*telefoni: 873.186 - 877.803 - 877.804 - 877.805*

*Filiale di Padova Riviera Tito Livio, 2 telefono 24.146*

# PADOVA

*e la sua provincia*

---

RASSEGNA MENSILE A CURA DELLA «PRO PADOVA»

---

ANNO XIV (nuova serie)

APRILE 1968

NUMERO 4

**Direttore :**

Luigi Gaudenzio

**Redazione :**

Francesco Cessi  
Enrico Scorzon  
Giuseppe Toffanin jr.

**Direzione e Amministrazione :**

Padova - Via Roma, 6 - Telefono 31.271  
c/c postale 9/24815

**Pubblicità :**

Si riceve esclusivamente presso la Società  
A. MANZONI & C. - Riviera Tito Livio, 2  
(telefono 24.146), presso la Sede Cen-  
trale di Milano e filiali dipendenti.

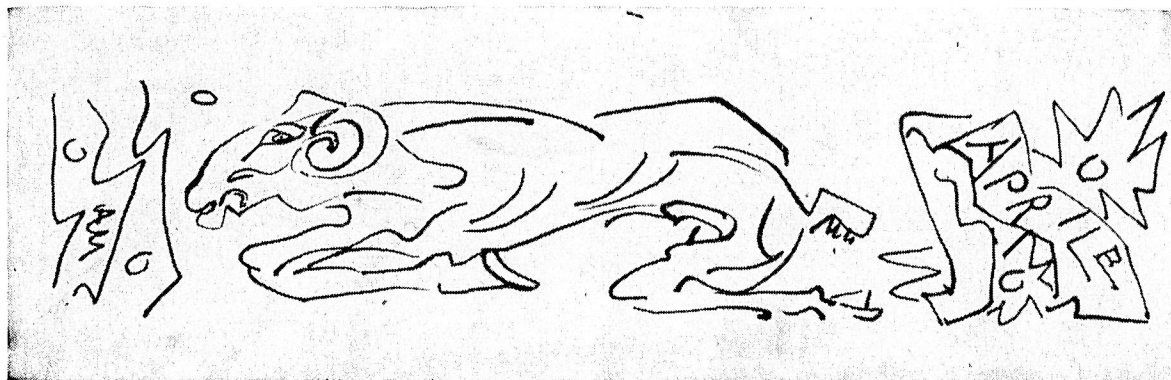
Abbonamento annuo . . . L. 5.000  
Abbonamento estero . . . L. 10.000  
Abbonamento sostenitore . L. 10.000  
Un fascicolo . . . . . L. 500  
Arretrato . . . . . L. 1.000

In vendita presso le edicole  
e le principali librerie.

**Collaboratori :**

S. S. Acquaviva, G. Alessi, G. Ali-  
prandi, E. Balmas, G. Barioli, G.  
Beltrame, C. Bertinelli, G. Biasuz,  
G. Brunetta, S. Cella, F. Cessi, M.  
Checchi, M. Cortelazzo, C. Cre-  
sciente, E. Ferrato, G. Ferro, G.  
Fiocco, N. Gallimberti, C. Gaspa-  
rotto, A. Garbelotto, M. Gorini,  
R. Grandesso, M. Grego, L. Gros-  
sato, M. Guiotto, L. Lazzarini, C.  
Lorenzoni, G. Maggioni, L. Mainar-  
di, C. Malagoli, G. Meneghini, G.  
Miotto, G. Montobbio, M. Olivi, N.  
Papafava, L. Puppi, R. Rizzetto, F.  
T. Roffarè, S. Romanin Jacur, G.  
Romano, O. Sartori, E. Scorzon, C.  
Semenzato, G. Soranzo, G. Toffan-  
in, G. Toffanin jr., U. Trivellato,  
D. Valeri, F. Zambon, V. Zambon,  
S. Zanutto, E. Zorzi ed altri.

(Reg. Canc. Trib. di Padova N. 95 - 28-10-1954)



*aprile 1968*

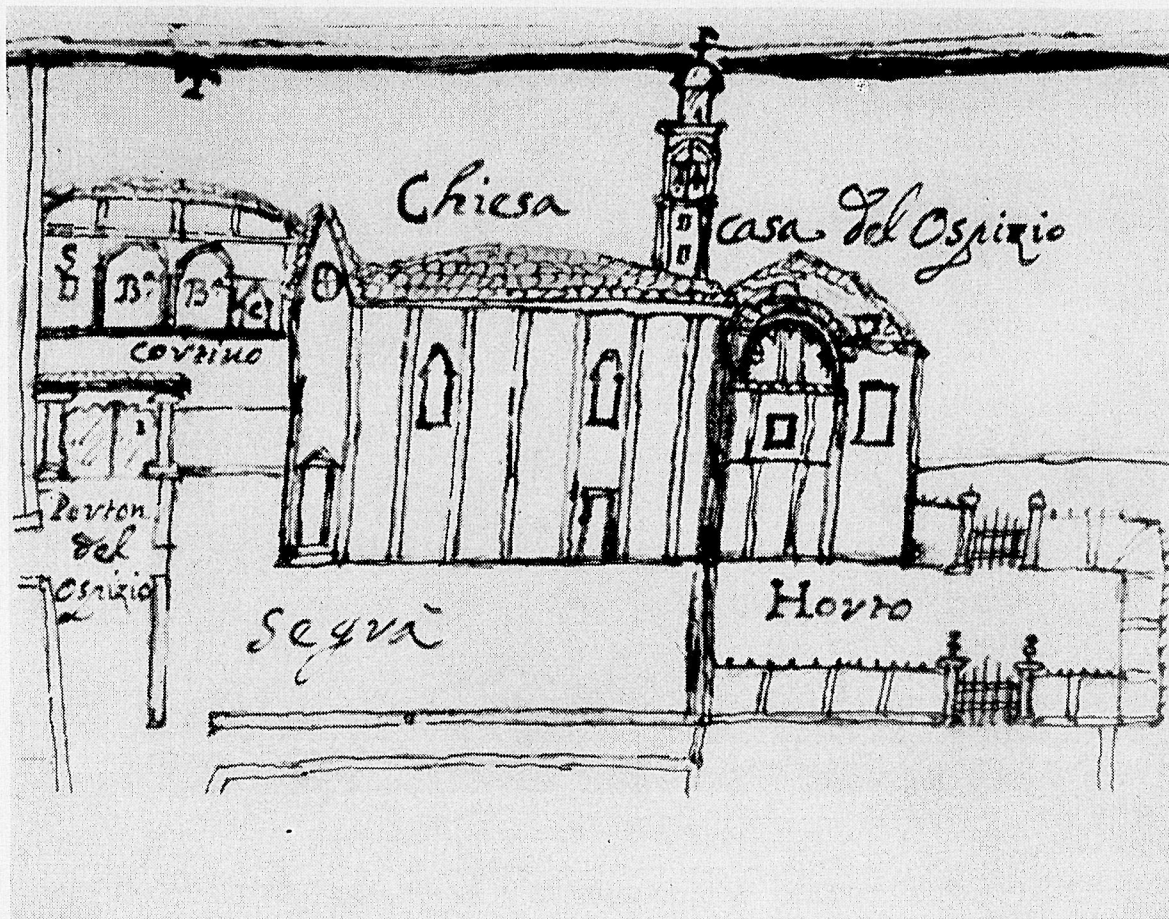
**sommario**

GINO PAVAN - Per il restauro della Chiesa di S. Francesco di Curtarolo	pag. 3
SANDRO ZANOTTO - La Padova di Alberto Savino . . . . .	» 11
MANLIO DAZZI - Gli anni dell'Università . . . . .	» 16
Briciole . . . . .	» 18
GIULIO ALESSI - Antonio Fasan, come Rousseau e Viviani . . . . .	» 21
NINO GALLIMBERTI - Nel centenario del Borromini . . . . .	» 23
Posta . . . . .	» 30
ORIO CALDIRCN - Cinematografo . . . . .	» 31
CORRADO CONCINI - Arte del mangiar di gusto . . . . .	» 33
G. M. - Da artigiano a industriale . . . . .	» 35
Vetrinetta . . . . .	» 37
Pro Padova - Notiziario . . . . .	» 41

IN COPERTINA: Monselice - *Villa Cini*.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

# PER IL RESTAURO DELLA CHIESA DI S. FRANCESCO DI CURTAROLO



Curtarolo - Chiesa e Convento di San Francesco, da un disegno del 1735.

L'occasionale conoscenza di un disegno settecentesco pubblicato da P. Antonio Sartori (1) ci riportò di attualità una passata ricerca fatta sul convento di San Francesco di Curtarolo.

Il problema del restauro dei resti di quella chiesa e delle interessanti pitture murali che in essa si trovano è ancor oggi vivo e, nell'intento di riproporlo all'attenzione degli studiosi ed a chi spetta la conservazione di questa preziosa testimonianza, ci siamo decisi a divulgare queste brevi notizie.

Nel 1953 M. Guiotto aveva dedicato un primo studio all'edificio (2). Proprio in quegli anni col Direttore della Capitolare di Padova avemmo occasione di parlare dell'argomento, quando stavamo curando il restauro della chiesa di S. Martino di Este, alla quale quella di Curtarolo è legata, assieme al Battistero del Duomo di Padova, da comuni caratteri stilistici.

Il disegno settecentesco del convento di Curtarolo si rivela un documento diretto di grande interesse al fine del restauro della chiesa ed eventuali, necessarie, indagini sulla struttura potrebbero chiarire alcuni problemi di questa singolare architettura medioevale.

Il volume della chiesa, col fianco scandito da otto lesene, si delinea netto nel segno dell'anonimo autore e corrisponde a quello che oggi è una casa di abitazione a due piani con cantina e granaio; due finestre ad arco ed una porta architravata si aprono su questo fianco rivolto a sud. L'elementare prospettiva ci mostra la facciata principale a capanna, col rosone e due lesene, mentre in loco si leggono chiaramente le tracce di questa apertura circolare e di ben sei paraste.

L'interessante motivo architettonico della cappellina è disegnato ad est; esso risulta piuttosto confuso nel segno di una mano poco esperta, ma si pos-



**Curtarolo - Chiesa di San Francesco - Particolare dell'abside con la porta settecentesca ed il campaniletto a vela.**

sono distinguere le lesene e le archeggiature che impreziosiscono la costruzione.

A nord, prossimo all'abside, si innalza il campanile a pianta quadrata con lesene sugli spigoli che, stando allo schema, potrebbe risalire agli ultimi anni del '500, o ai primi del '600. Infatti il motivo della fabbrica è simile, con le dovute proporzioni, a quello del campanile della chiesa di S. Giustina di Padova. Sulla cella campanaria ad unico arco, si alza un dado, non è chiaro se a pianta quadrata o poligonale, a sostegno di una cuspide emisferica. Con andamento nord-sud appare il conventino, indicato come « Casa del ospizio », davanti a questo si estendeva un cortile (« cortivo ») chiuso nel lato nord da un'altra fabbrica di un piano con portico ad archi.

L'accesso al convento avveniva attraverso un portone di legno fiancheggiato da due pilastri che sostenevano un tettuccio coperto da tegole, esso era posto davanti al cortile, sul lato sud. Un sagrato si apriva davanti e sul fianco della chiesa ed era circondato da un basso muretto. Accanto a questo, l'orto del

convento, in corrispondenza dell'abside, chiuso da un muro di notevole altezza, a protezione dei prodotti dei campi, che, come vedremo in seguito, erano spesso oggetto di saccheggio da parte di occasionali ladroncoli.

I documenti scritti sul convento di Curtarolo sono sufficienti a tratteggiarne la lunga storia.

E' tradizione che la prima fabbrica sia stata eseguita ai tempi di S. Francesco. Una notizia certa risale al 1238 ed è comune ad altri conventi francescani del nostro Veneto. In quell'anno il padovano Buffono Bertolotto lasciava a quei frati alcuni legati (3).

Prima di tale data nella zona erano insediate altre comunità. Quella dei monaci Portuensi, osservanti la regola di S. Benedetto, fondata dal conte Tebaldo di Caldonazzo nel 1146, attiva nel convento di S. Andrea. Una seconda raccoglieva, accanto alla chiesa di S. Giuliana Vergine Martire, le « Sorores de Curtarolo » anch'esse monache benedettine.

Fra questi due conventi si inserì la nuova comunità francescana.





**Curtarolo - La cupola della Chiesa di San Francesco con le decorazioni murali di Scuola del Menabuoi.**

Prossimo al convento di Curtarolo sorgeva allora un castello (4), eretto presso il corso del Brenta, sentinella a difesa del territorio Patavino, sulla strada per Cittadella e Bassano. Qualcuno ha avanzato l'ipotesi che Nicolò di Curtarolo, parente dei Carraresi (5) signore di codesto castello, per contrastare il passo agli eretici Patareni, avesse chiamato i Minori, offrendo loro una casa e i mezzi di sostentamento. E' sicuro che i francescani occuparono, a circa 500 metri dal castello, un terreno sopraelevato, lambito come un'isola, dalle acque del Brenta.

Frequenti sono gli atti di donazione che, oltre a quello ricordato, segnano il fluire lento della vita francescana.

Nel 1287 Severina, sorella di Anselmo di Tremignon (6), dettava il suo testamento a favore degli stessi frati, mentre Sagunza de Pindaro, nel 1264 legava al convento soldi 100. Nell'aprile del 1300 era la volta di Beatrice, figlia del fu Jacopo Tolomeo (7) che offriva soldi 10 e, nel luglio dello stesso anno da Fontana Boschetti venivano donati 11 campi (8).

Per merito di questi provvidenziali aiuti, nel 1508, la proprietà raggiungeva i 46 campi ed aumentava ancora i benefici grazie ai copiosi lasciti del medico Francesco Bellini, nel 1514 (9).

Dopo la scissione dei Francescani, la Casa di Curtarolo passava ai conventuali di Padova il cui Provinciale riceveva dalle mani del preposito padre Galeazzo Bailo, tutti quei beni (10).

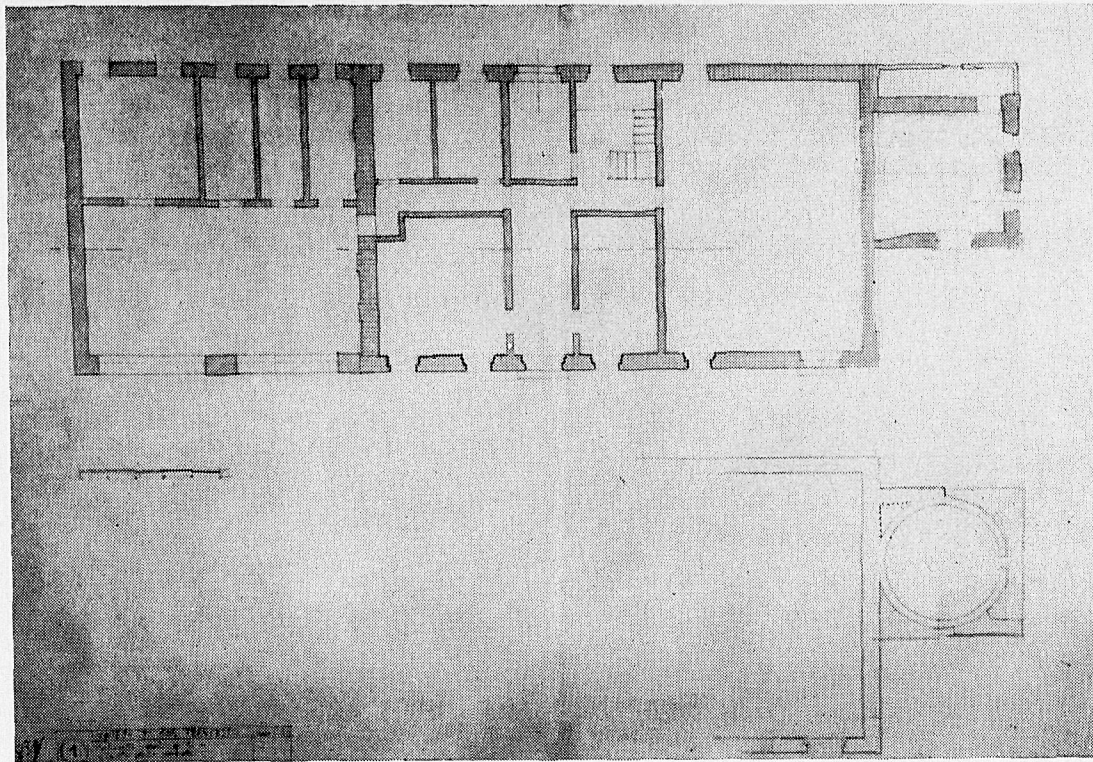
Secondo il Tergolina la chiesa originaria era a tre absidi e nel 1575 veniva ridotta ad una sola (11).

Nella visita del cardinale Valier, delegato pontificio per la diocesi di Padova, fatta nel 1584 (12), l'edificio era ricordato « ampio con tre altari: il maggiore dedicato a S. Francesco, alla Beata Vergine e a S. Rocco gli altri due ».

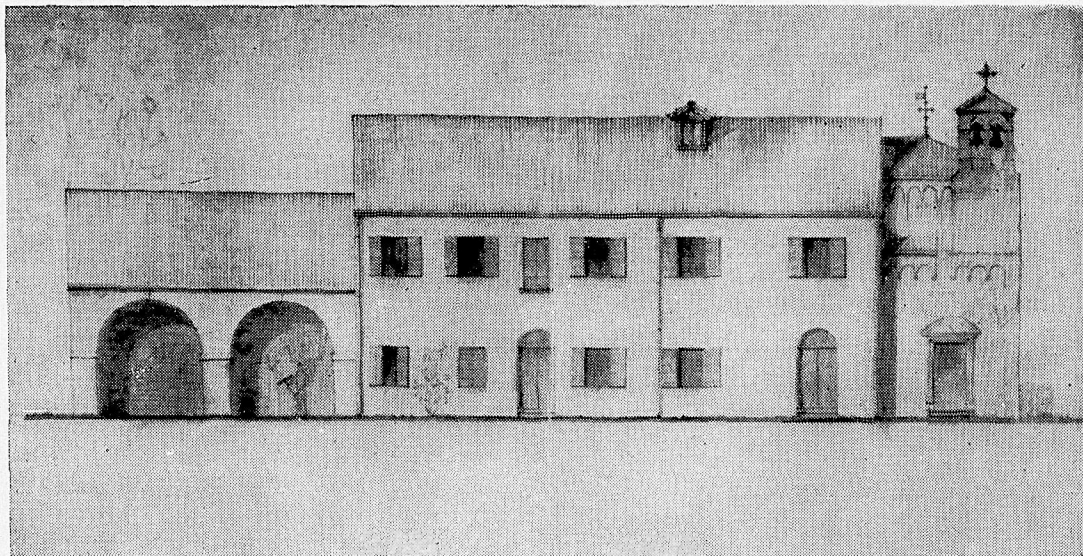
Dal manoscritto del Cittadella (13) apprendiamo ancora che la chiesa era « selegiata e tavellata, lunga piedi 44, larga piedi 24, con tre altari ed una arca bella e sepoltura sita fuori di essa ».

Come abbiamo visto l'edificio ha subito, nel corso dei secoli, manomissioni di varia natura ed eventi storici hanno mutato profondamente l'aspetto della località in cui esso sorge.

Can Grande della Scala, vittorioso sui padovani, nel 1312 entrava in possesso di quelle terre e proprio da Curtarolo era costretto a ritirarsi, cacciato da Pagano della Torre e da Gualpertino Mussato, abate di S. Giustina, vassalli del Vescovo di Padova. Nel 1372, Francesco I di Carrara, faceva distruggere il



**Curtarolo - Chiesa di San Francesco - Pianta dello stato attuale.**



**Curtarolo - Chiesa di San Francesco, fronte sud - La Chiesa trasformata in abitazione, il rustico annesso e l'abside.**

ponte di pietra, colà eretto nel 1217 dalla Repubblica Padovana, nell'intento di ostacolare le milizie veneziane. In seguito il transito venne ripristinato su di un ponte volante (14).

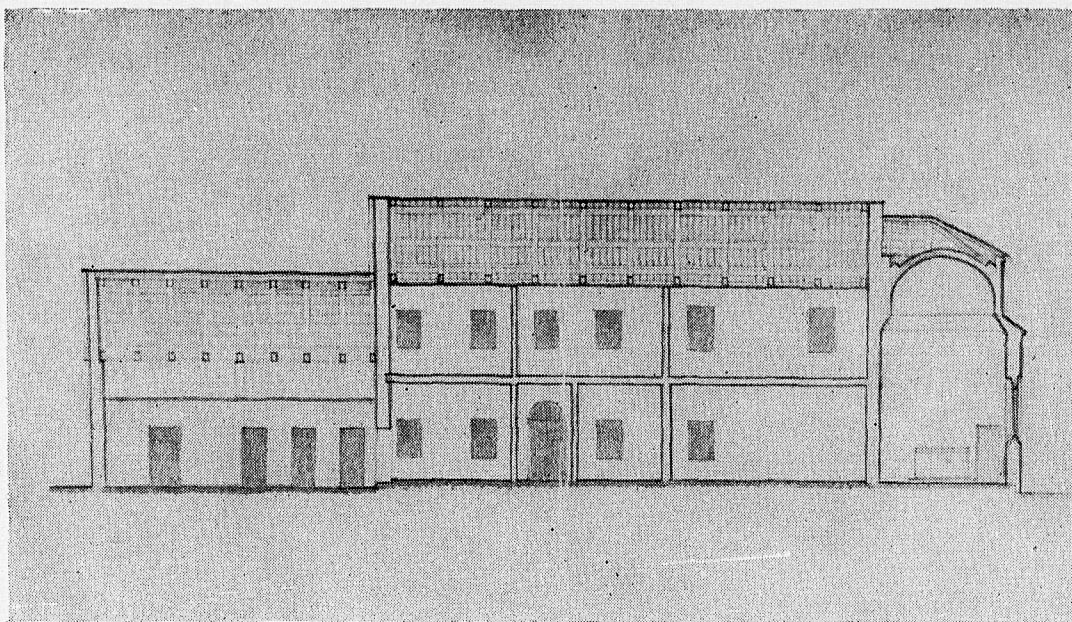
Poco distante dal convento esisteva un ormeggio per le barche che transitavano lungo il fiume, un vero e proprio scalo di merci. Il pesce abbondava nelle acque del Brenta e gli abitanti della zona sostavano sulla riva di proprietà dei frati per pescare e per fare qualche illecita provvista dei prodotti dei campi che si trovavano a portata di mano. Fu così che, nel 1607, stanchi di codeste ruberie, i francescani ricor-

sero all'Autorità che emanò un «proclama» rinnovato nel 1743, per cui era fatto divieto ai barcaroli di approdare alla riva di loro proprietà (15).

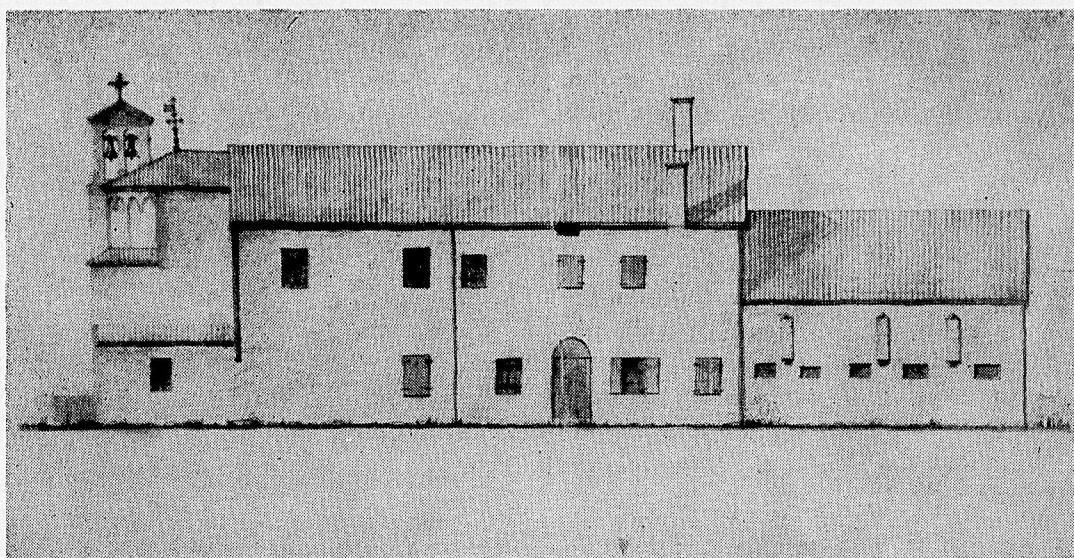
Un sostanziale rimaneggiamento dovette subire la chiesa verso la fine del '600, se le notizie di archivio ricordano la sua riconsacrazione avvenuta ad opera del vescovo di Pola, P. Giuseppe Bottari, nel 1698 (16).

Una iscrizione su pietra infissa sopra la porta settecentesca della esistente cappellina ci informa che il convento di S. Antonio di Padova restaurava l'edificio a proprie spese nel 1790 (17).

Soppresso nel 1806 il convento veniva affittato alla



**Curtarolo - Chiesa di San Francesco - Stato attuale - Sezione longitudinale.**



**Curtarolo - Chiesa di San Francesco - Rilievo dello stato attuale del fianco nord.**

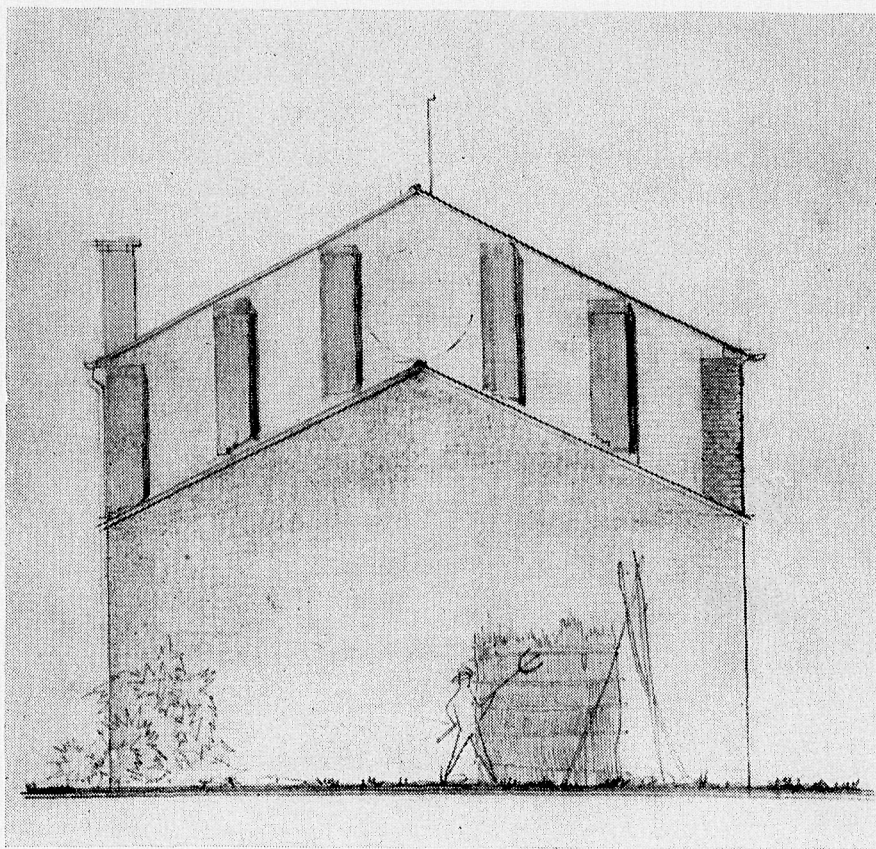
famiglia Battistella e poi venduto ai Dal Sole.

Verso i primi anni dell'Ottocento Caterina Dal Sole demoliva parzialmente la chiesa riducendola ad abitazione (18). Restava quasi intatta l'abside che veniva adattata ad oratorio privato.

Attorno al 1816 gli immobili e i campi venivano acquistati dalla famiglia Moschini (19) e nel 1953 ne risultava proprietario don Antonio Dalle Carbonare che trasmetteva in seguito il possesso dell'Oratorio alla Curia Vescovile di Padova.

La costruzione più interessante sia per l'architettura che per la decorazione interna è questa cappellina. Essa è costruita su pianta quasi quadrata (m. 5,00x5,60) con muratura esterna di mattoni a faccia vista, libera su tre lati, legata a ponente al corpo della chiesa. Sui pennacchi che nascono dagli angoli

interni del quadrato s'imposta il tiburio circolare chiuso da una calotta emisferica e coperto con tetto. L'aspetto esterno è quanto mai suggestivo, le pareti della cappella e del tiburio sono ritmate da lesene che bloccano la fuga degli archetti su cui s'imposta la semplice cornice del tetto. L'esecuzione degli elementi architettonici è meno raffinata che nel Battistero del Duomo, suo prototipo padovano, dove ritroviamo un pensiero architettonico di ben diverso respiro, con una doppia serie concentrica di archetti sia nella parte che risale al XII secolo che in quella del tiburio, costruita assieme alla volta due secoli più tardi (20). L'affinità di questi elementi risulta più evidente se paragonata a quelli della chiesa di San Martino di Este il cui tiburio, certo più imponente e di maggior impegno strutturale, ripete la scansione



**Curtarolo - Chiesa di San Francesco - la facciata principale con le tracce del rosone e delle sei paraste.**

delle lesene e dei semplici archetti, in analogia a quanto avviene nella costruzione di Curtarolo. Come nel Battistero ritroviamo le caratteristiche finestre dell'architettura medioevale (21) con arco e sovrapposto « bardellone ». Manca però la monumentalità della fabbrica padovana o di quella estense e le preoccupazioni strutturali di chi ha eseguito la piccola cappellina, danno un ritmo serrato alle lesene, che nel tiburio si succedono ogni due archetti e nei muri del quadrato ogni quattro.

Oggi l'originalità di queste linee è guastata dalla apertura di un portale settecentesco sul lato sud, nel cui timpano ad arco spezzato si trova la lapide del restauro avvenuto nel XVIII secolo e prima ricordato. Anche il sovrapposto campaniletto a vela, con due campane, eseguito presumibilmente nella stessa epoca, toglie all'architettura il primitivo valore (22).

Il semplice spazio interno che risulta esaltato dal voltarsi della cupoletta, doveva avere tutte le superfici che lo delimitano completamente affrescate. Sotto scialbo si notano alcune tracce di pittura alle pareti, solo la cupola conserva, in condizioni piuttosto precarie, un interessante ciclo di raffigurazioni.

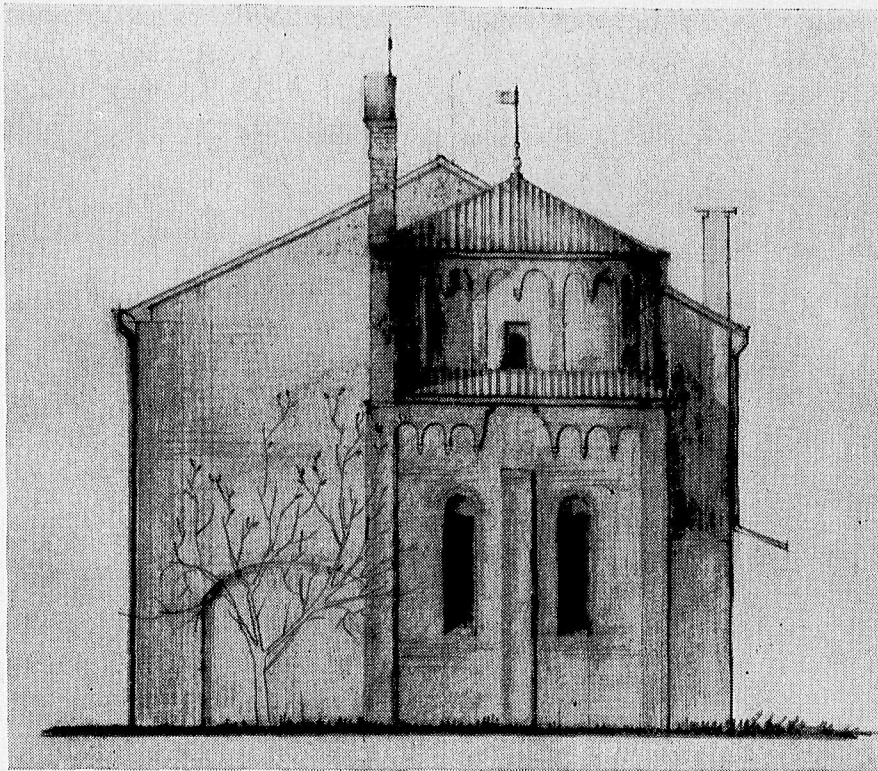
Nel secolo XIV Giusto de' Menabuoi dipingeva nel Battistero di Padova le sue mirabili pitture, per commissione di Donna Fina de Buzzaccarini, moglie di Francesco il Vecchio da Carrara (23).

Il nuovo poema di Giusto si inseriva con fresca bellezza nella serie di cicli pittorici che ornavano la

Annunziata dell'Arena, la cappella di S. Felice al Santo, quella di S. Giorgio e, almeno in parte, le vastissime pareti del salone e del presbiterio agli Eremitani.

Ignoto è l'autore degli affreschi della cupoletta del francescano convento di Curtarolo come il loro committente, risulta però evidente la derivazione di queste pitture dal ciclo che decora il Battistero del Duomo di Padova.

Il Menabuoi aveva posto al centro della calotta il Cristo, nel paradiso, sulle pareti aveva dipinto la Creazione, rievocato scene della Redenzione e scritto i fasti della chiesa. Nella cupola francescana domina la figura dell'Eterno Padre benedicente, inclusa in una fascia circolare a fiorami, rotta da motivi geometrici. La figura è rivolta verso l'arco trionfale che doveva collegare il presbiterio alla chiesa. Sotto siede su di un alto trono la Vergine coronata, vestita di bianco con mantello rosso in atto di benedire. Una partitura irregolare racchiude la rimanente superficie della calotta dove sono dipinte persone e scene la cui interpretazione non è chiara, anche a causa del cattivo stato di conservazione delle pitture. Alla destra della Vergine stanno quattro Angeli: due serafini, l'Arcangelo Gabriele e l'Arcangelo Raffaele. Quest'ultimo in piedi portante in mano due statuette di bronzo. Alla sinistra della Vergine si trovano sei figure in piedi che potrebbero simboleggiare il Paradiso, esse rappresentano le diverse



Curtarolo - Chiesa di San Francesco - rilievo del fianco est dell'abside.

condizioni dell'uomo, la clericale (uomo indossante la dalmatica), la presbiteriale (sacerdote in piviale). L'uomo che in ginocchio occupa il secondo posto dovrebbe essere il committente, poiché lui solo è privo di aureola. Il terzo è un pellegrino, seguito da due martiri con i simboli del supplizio: la ruota, le catene e il rogo.

Quasi opposto alla Vergine è collocato un terzo riparto. Vi si rappresenta un banchetto, Gesù occupa il centro della composizione, al suo fianco siedono due commensali mentre altri tre si affiancano lateralmente. Una donna è a terra, presso i piedi del Gesù, e tiene in mano un oggetto, forse un vaso. Un'altra figura femminile entra e con le braccia tese sembra rivolgerle un rimprovero. Il Tergolina ed anche il Guiotto (24) pensano che qui sia rappresentato il banchetto di Simone il lebbroso, Maddalena pentita e Maria che accusa la sorella.

L'ultimo pannello raffigura una serie di costruzioni. Dall'atrio di una strana torre con rosone appaiono delle case bianche sulle quali si stagliano i piccoli tetti rossi. Il Tergolina immagina che così sia rappresentata la città di Dio. Anzi ci dà una interpretazione sintetica e simbolica delle pitture: « Dio è al centro di ogni attività. La Vergine regina degli Angeli e dei confessori della fede accoglie il corteo degli Angeli che, movendo verso di Lei, presentano due nuovi Santi (raffigurati nelle due statuette): S. Francesco e Sant'Antonio. Assistono alla scena i martiri e i confessori della fede. La

Maddalena esprimerebbe il pentimento, condizione necessaria all'uomo per entrare nella città di Dio ».

Lo stesso autore esprime un'ultima ipotesi: sulla cattedra della Madonna sono dipinti alcuni stemmi, ormai indecifrabili, in uno, ancora abbastanza conservato, si distingue un albero verde, sradicato, in campo d'oro. E' lo stemma della famiglia Gaiardi, che aveva a Curtarolo dei possedimenti confinanti con i beni del Convento. Uno dei membri di questa famiglia stava alla corte di Ubertino da Carrara, proprio un figlio di quel Francesco che era stato erede del conte Nicolò da Curtarolo (25). Si può così presumere che, continuando la protezione di questa famiglia verso i francescani, possa essere stata essa la donatrice delle interessanti pitture murali.

La radicale trasformazione dell'antica chiesa e il suo adattamento a rustica abitazione ha avuto come inevitabile conseguenza la dispersione di molti elementi architettonici che riuscirebbero utili per uno studio di restauro (26).

Come si può osservare dalla documentazione grafica (27) sono rimasti intatti i muri perimetrali di quella che, a nostro avviso, è un ampliamento della chiesa primitiva.

L'evidente asimmetria dell'asse della facciata con quello dell'abside e le notizie del Cittadella, fanno ritenere che in qualche anno non precisato, compreso comunque tra il 1600 ed il 1800, la chiesa di San

Francesco sia stata ingrandita. Dagli originari metri 13,20x7,20 circa, documentati dal Cittadella, si sarebbe passati ai m. 19x10,90 del vano attuale.

La larghezza di m. 7,20, misurata internamente

partendo dal muro a nord, farebbe coincidere perfettamente l'asse della primitiva chiesa con quello dell'absidiola. Si può quindi concordare col Guiotto (28) che anche l'antico edificio era ad un'unica navata.

GINO PAVAN

#### NOTE

- (1) P. ANTONIO SARTORI - *La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali* - Padova 1958, il disegno è del 1735.
- (2) M. GUIOTTO - *La chiesa di S. Francesco di Curtarolo* in *Arte Veneta* 1953, Venezia - pag. 79 e segg.
- (3) Arch. Capit. di Padova - Testamento I, n. 14.
- (4) U. TERGOLINA - GHISANZONI - BRASCO - « *S. Francesco di Curtarolo* » in *Le Venezie Francescane* - Verona, S. Bernardino - A. I. n. 1 marzo 1932.
- (5) A. MEDIN - *Un familiare dei Carrara e Nicolò da Curtarolo* - in « *Accademia Scienze Lett. e A.* » Padova - vol. 32 - 1916.
- (6) BRUNACCI - *Codice diplomatico patavino nella biblioteca del Seminario di Padova* - 1891 n. 1864.
- (7) BRUNACCI - op. cit. n. 8907.
- (9) Archivio storico di S. Antonio - Padova T. 141.
- (10) Curia Vescovile Pad. - *Estimi Rev. Cl.* vol. II.
- (11) TERGOLINA - op. citata.
- (12) Arch. Curia Verona - *Visita del Card. Agostino Valier nel 1584 alla diocesi di Padova.*
- (13) CITTADELLA - *Description de Padoa* - 1603 - Manoscritto nella Biblioteca del Civico Museo di Padova (B. P. 324) C. 148.
- (14) A. GLORIA - *Il territorio Padovano Illustrato* - II pag. 193.
- (15) Archivio di S. Antonio - Padova T. 87, C. I, V. 5.
- (16) Archivio di S. Antonio - Padova - T. 177.
- (17) D.O.M. / SAECULO XXXIII / VERTETE ERECT. / AC. SERAPH. P. S. FRANCISCO / C. DICATUM SUMP. / COENUB. D'ANTON. P. / P.R.A. / MDCCXC /
- (18) U. TERGOLINA - op. citata.
- (19) Curia Vesc. Padova - *Visitaciones*, V. 125.
- (20) M. GUIOTTO - *Il Battistero di Padova*, riv. Palladio, Roma, 1943.
- (21) N. GALLIMBERTI - *La Piazza del Duomo e S. Agostino* - Padova riv. n. 9 IX, 196.
- (22) Delle due piccole campane, una è di data recente, l'altra, di forma allungata raro esempio di fusione medioevale, porta scritto il suo atto di nascita, il 1397, ed è opera dei maestri Michele e Nicolò. All'estremità l'alfa e l'omega ricordano la dedicazione a Dio.
- (23) S. BETTINI - *Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia 1960.
- (24) TERGOLINA, opera citata. - GUIOTTO, opera citata.
- (25) MEDIN, opera citata.
- (26) Vedi anche RIZIERI ZANOTTO, *I francescani nel Padovano durante il sec. XIII, ne «Il Santo» XXIII, 6, 1931* - Padova.
- (27) Archivio disegni della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, ril. dell'arch. Gino Pavan.
- (28) M. GUIOTTO - op. cit.

# La Padova di Alberto Savinio

*Negli anni tra le due guerre, passerà pressoché inosservata l'adesione al movimento surrealista che un nucleo consistente dei nostri scrittori andava maturando. Il fenomeno era parallelo ad una contemporanea adesione di molta nostra pittura, facilitata dal fatto che i surrealisti generalmente coltivavano entrambe le forme d'arte.*

*Gli scrittori surrealisti italiani in genere erano fuorusciti a Parigi, come il maggiore di essi Alberto Savinio e suo fratello Giorgio de Chirico, che scrivevano spesso in francese oltre che in italiano e gravitavano attorno a quella colonia di artisti italiani che si era stabilita in quella città nella tradizione della «Ecole de Paris» e di tutti gli italiani che andavano in cerca di Europa.*

*Che il surrealismo per la nostra cultura di quell'epoca rappresentasse una aderenza alla cultura europea è documentato anche dalla cultura triestina di quel momento. A Trieste, dove si continuavano a sentire gli echi di quella cultura mitteleuropea influenzata dalla psicanalisi di Vienna che si contrapponeva alle provinciali istanze nazionaliste del resto d'Italia, fiorì infatti un centro di artisti surrealisti attorno a Leonor Fini (che più tardi si trasferì a Parigi) che, oltre a Nathan, il pittore di cui è in corso una riscoperta critica, vedeva spesso la presenza di André Pieyre de Mandiargues, l'ultimo premio «Goncourt» che è oggi il maggiore scrittore surrealista vivente.*

*Tutti i protagonisti italiani di questo movimento si ritroveranno a Parigi, più o meno legati ai manifesti di André Breton e alle implicazioni politiche di tipo anarchico-nichilista o comunista deviazionista (trotskista?) che essi andavano proponendo. In ogni caso tutti gli italiani accettano quel rapporto tra pittura, letteratura e psicanalisi che sta alla radice delle teorie di Breton e che, proponendo la dissoluzione delle categorie estetiche tradizionali, imponeva, oltre all'abolizione dei confini tra le varie arti, una nuova visione della realtà.*

*In questo senso avviene la revisione di tutta la cultura del passato, alla ricerca delle anticipazioni di questo movimento di artisti che non credono alla realtà cosiddetta obiettiva, per cercare invece nel sogno, nell'assurdo, nelle analogie inconscie, una diversa dimensione dell'uomo. In questo lavoro viene riscoperta quale surrealismo in anticipo, l'arte metafisica italiana, Scipione e de Chirico in primo luogo (del quale ultimo l'editore Flammarion ha recentemente ristampato «Hebdomeros», il romanzo surrealista in francese del 1917) e Breton troverà a Parigi, per una singolare coincidenza, il trevigiano Alberto Martini che operò un raro sviluppo della grafica liberty e delle ossessioni del mondo romantico in modo tale da entusiasmare i surrealisti anche se, pur riconoscendosi quale anticipatore, egli rifiuterà di entrare a far parte del gruppo.*

*Accanto alla revisione del passato artistico, c'è tutta una revisione del mondo, soprattutto del paesaggio. Se Raymond Roussel scoprirà una Africa favolosa e altri andranno in cerca di paesaggi inconsueti, Alberto Savinio viaggerà in Italia, mettendo in opera quel meccanismo particolare della narrativa surrealista, in cui la descrizione ha un ruolo dominante, però non più irrigidita nello schema tradizionale, ma liberamente aperta ad accogliere le suggestioni dei particolari, i riferimenti alle reazioni dello scrittore, le analogie con fatti letterari o fantastici. In questo clima di totale apertura mentale, Alberto Savinio affronta prima un viaggio nell'Italia centrale, riportando la ricchezza del mondo che attraversa, con la ricchezza della sua fantasia educata ad una scuola che tutto ha cercato per esaltarla al massimo.*

*Il libro uscirà nel 1940 col titolo di «Dico a te, Clio».*

*Di poco posteriore sarà «Ascolto il tuo cuore, città» (Bompiani, 1944) in cui Savinio scriverà di un suo viaggio nell'Italia settentrionale, praticamente tra Milano e Padova. Era già uscito quel «Diario» di Ghiselli che descrive una Milano nuova attraverso la tecnica del diario surrealista. È un modo che coincide con quello di Savinio, che nella prefazione di «Ascolto il tuo cuore, città» avvertirà il lettore che «Anche questo libro, come Dico a te, Clio, è un libro discorsivo: un entretenimiento. Queste poche righe per avvertire che un libro "discorsivo" non è un libro minore, ma al contrario un libro maggiore: un libro massimo».*

*Savinio in questo libro guarda anche a Padova, scrivendo pagine che sono tra le più singolari tra quante si siano scritte su questa città. Pur arrivandovi sulla scia dei viaggiatori francesi del secolo scorso (che cita talora), non accoglie che in piccola parte quell'atmosfera «metafisica» delle costruzioni minori, dell'urbanistica dei vicoli e dei portici, che invece aveva entusiasmato i francesi. Forse gli interventi architettonici moderni, ad opera di quella classe di costruttori padovani, che è forse la peggiore nella pur squallida media italiana, avevano già snaturato quel volto tipico di Padova che non viveva per i singoli monumenti, ma per tutto un complesso ambientale caratterizzante.*

*Savinio guarda Padova come se seguisse le indicazioni di una guida turistica, logori arnesi del turismo di massa, attenti solo ai nomi celebri o alle date importanti. In questa visione, fatta dei più convenzionali «punti fermi», egli propone una Padova trasfigurata, in cui le stesse sue divagazioni personali fanno parte integrante del paesaggio, oltre che rendere alla città quel clima fiabesco che un tempo doveva esserle stato congeniale.*

*La novità della visione è ancora più evidente, proprio per l'attenzione dedicata solo a quelle opere su cui si sono scritte migliaia di pagine. Nella storia degli scritti su Padova, questo di Savinio è un vero virtuosismo, nel tono di un diario di viaggio che diventa vero e proprio romanzo (quel romanzo-saggio che oggi si comincia a proporre) in cui Savinio è il primo protagonista, a cui fa da muto interlocutore il dormiente metafisico Catafrossi, il personaggio che in tutta la vicenda mantiene una sua invisibile presenza.*

*E questo ipotetico Catafrossi è proprio il simbolo della Padova di Savinio, neoplatonico archetipo di tutta una cittadinanza.*

**SANDRO ZANOTTO**



**P**rima che io partissi da Roma, e quando ancora non avevo in mente questo divagante viaggio nel Veneto, una lettera inaspettatamente mi arrivò da Padova, firmata Catrafossi e tutta madida di non so che di giovanile e di goliardico. Mi ripromisi, per la prima volta che sarei capitato a Padova, di conoscere di persona questo misterioso e attraente Catrafossi.

Benché io abbia consumata la vita negli studi, e continui a studiare tuttavia come se ogni mia giornata fosse la vigilia di un esame, studente io non sono mai stato, onde gli studenti e la loro vita hanno ancora per me il malinconico fascino dei desideri inappagati...

Per me, gli studenti vivono in una Città dei Campanelli. Penso i cappelli puntuti dei goliardi, grondanti medagliette come frequentatori di grotte miracolose; penso i monomi nel Quartiere Latino e gli amori cantati da Murger; penso i racconti di Offmann nell'osteria di Eisenach, tra le fiamme del ponce e i trofei di caccia; penso le notti di Eidelberga, traversate nel fumo della resina dai cortei dei Korps; penso gli studenti sfavillanti di bianco, il calzone aderente e lo stivalone a mezza coscia, la draghinassa al fianco e le manopole al polso, la torcia in mano e il tortino a sghimbescio sul cranio rasato e fenduto dalle cicatrici delle sicabolate. Penso quell'ultimo atto dell'infanzia; quell'infanzia più violenta e vissuta da adulti. Penso quello sforzo supremo dell'istinto, prima dell'imprigionamento nell'ordine, prima del passo misurato alla lunghezza della gamba, prima della voce bassa e grigia che, para para, traverserà la vita e arriverà alla soglia della morte. Penso quella vita foresta, che secondo i casi diverrà giardino o frutteto, orto e terreno brullo, sparso di margherite o di vecchi pitali rotti.

Tutto è diverso nella vita degli studenti e il nome stesso, che sembra derivato da «studio», trae invece da altra radice. Come dubitarne? Arrivai a Padova alle 11.45, e mezz'ora dopo bussavo all'indirizzo indicato nella lettera. L'attonita fanciulla che mi venne ad aprire, mi disse che prima delle sei Catrafossi non si sarebbe svegliato. Quella fanciulla non lo sa, ma fu come se mi avesse annunciato che il sole quel giorno si sarebbe levato al tramonto.

Fuori della stazione aspettava il filobus che porta al Pedrocchi. Il caffè Pedrocchi è il centro riconosciuto di Padova. Come se fuori della stazione di Roma si trovasse un autobus che porta da Aragno, fuori della stazione di Milano un tram che porta al

Savini. Il destino del caffè volge al tramonto, ma un tempo il caffè era ciò che l'agorà era per i greci, il foro per i romani. Non a caso il benemerito Antonio Pedrocchi edificò il suo celebre caffè sull'antico foro patavino. Se fossi arrivato a Padova in una vita anteriore, avrei trovato fuori della stazione nonché la vettura pubblica che porta al Pedrocchi, ma l'omnibus stesso del Pedrocchi col famoso Vincenzo Galvan in serpa, il postiglione gobbo, con gli stivaloni al ginocchio, la frusta in mano e la doppia penna sul berretto.

*El café de Pedrochi xe un portento  
che supera ogni umana aspetassion;  
più che 'l se varda e fora e soto e drento,  
più se resta copai d'amirassion.*

Al caffè Pedrocchi ci si accosta con rispetto, come in Egitto alla piramide di Gizèh. Questo accostamento, come si vedrà in seguito, non è casuale. La città lo stringe da ogni parte, ma al cospetto della sua neo-classica dignità le case cedono il passo, si fermano con rispetto, strisciano una riverenza di pietra, creano un dignitoso vuoto dinanzi a questo Colosseo della caffetteria. Forato di logge e astato di colonne, il Pedrocchi, come un'acropoli, vive solitario. I tavolini allagano la piazza come una piccola marea di vimini e lamiera, e poiché in quest'ora la marea è deserta, trionfalmente io mi siedo nel mezzo e aspetto il cameriere.

La facciata del Pedrocchi avanza dalle pareti in due ali che formano terrazza, e sono sostenute da pilastri e colonne prive di base. Grifoni e candelabri adornano i parapetti. Tra le colonne dell'ala sinistra siedono alcuni vegliardi in grave conversazione, ma i loro tavolini non portano traccia di vassoi, chicchere, cristalleria. Non si consuma al Pedrocchi?

Stendhal, in *Rome, Naples et Florence*, proclama Pedrocchi *excellent restaurateur*, ma sbaglia il nome e lo chiama Pedrotti. Quale più profonda umiliazione? Il nome è il simbolo della nostra personalità. A due nostri accademici, desinenti entrambi in *elli*, una signora continuò vita natural durante a dare a uno le lodi che spettavano all'altro, e reciprocamente. Attento alla suscettibilità del nome, Napoleone imparava a memoria i nomi delle persone invitate ai ricevimenti delle Tuileries, e anche la più anonima moglie di merciaio aveva la soddisfazione di sentirsi chiamare per nome dall'imperatore. Ma il cameriere dov'è, che dovrebbe prendere la mia ordinazione?

Giuseppe Jappelli, architetto del Pedrocchi, doven-

do risolvere la congiunzione del caffè con le case adiacenti, edificò al fianco della loggia posteriore il cosiddetto «Pedrocchino», strana costruzione a bifore e portico moresco, ed esordio in Italia di quella straordinaria architettura arabogotica, che nell'opera di Camillo Boito trovò la sua più alta espressione. Provo a chiamare il cameriere, ma invano; provo a bussare con le nocche sul tavolino, ma i miei bussi si perdono nella desertica marea dei tavolini. Un metafisico timore entra in me di castelli incantati, e più che l'aiuto del dormiente Catrafossi, cadrebbe a proposito in questa congiuntura l'aiuto di Malagigi.

Anche il Pedrocchi di Padova, come il Florian di Venezia, era un caffè senza porte. All'idea del caffè si associava l'idea dell'asilo. Antonio Pedrocchi, fondatore, e Domenico Cappellato Pedrocchi, suo successore degno, nonché audaci e illuminati commercianti, erano anche filantropi delicati e inappariscenti. L'«asilo» doveva essere aperto a ogni ora del giorno e della notte. Pronto ad accogliere il viandante che passa, il viaggiatore che arriva, lo studente che vuole studiare ma non ha soldi per comprarsi il carbone o la legna, l'uomo «che non sa dove andare» (caso più tragico di tutti) e il comune, il paziente, l'allegro senzatetto. La mortificazione delle porte il Pedrocchi non la conobbe se non dopo Caporetto, quando per l'incombere della guerra su Padova anche il caffè senza palpebre dovette chiudere gli occhi. Nel gennaio 1878, alla notizia della morte di Vittorio Emanuele II, il Pedrocchi non poté chiudere le sue porte, perché porte non aveva, ma in segno di lutto i suoi camerieri si abbottonarono la marsina sullo sparato bianco della camicia; e tornarono ad abbottonarsela nel giugno 1882, alla morte di Garibaldi.

Camerieri allora c'erano al Pedrocchi. E ora?

Quattro leoni egizii vegliano ai piedi dei terrazzi, ma posso rivolgermi a un leone per avere un cameriere? Sulla facciata fra le due ali leggo la lapide murata l'11 giugno 1931, nel primo centenario della fondazione, e dettata dal comitato cittadino per le onoranze ad «Antonio Pedrocchi - umile e grande creatore - di questo storico edificio - ideato dal genio di Giuseppe Jappelli». L'influenza è ancora fresca della spedizione di Bonaparte in Egitto. Oltre ai leoni coricati ai piedi delle terrazze, al piano superiore c'è la Sala Egiziana con le pareti sparse di stellone d'oro, i geroglifici in corsa sulle cimase, la statua di Anubi seduto compostamente, le mani sulle ginocchia e la testa di cane. Al piano terreno si aprono le sale comuni: la rossa, la verde, la bianca che nel mezzo ha l'incava mezzaluna dell'orchestra. Dietro i divani sui quali siedono invisibili ma presenti Melchiorre Cesarotti, Giovanni Prati, Roberto Ardigò, si alza maestosa l'immagine del Mondo a significare l'universalità di questo caffè. Il Mappamondo del Pedrocchi fu dipinto nel 1821 dallo studente Peghin, nativo di Lusia presso Rovigo. Io non conosco immagini più poetiche, più affascinanti, più ispiratrici delle carte geografiche, e queste pitture del Peghin hanno l'aspetto illustre degli affreschi geografici del Vaticano. Ma il Mappamondo di Peghin parte dal Polo e mostra i continenti che s'incurvano in precipitosa fuga sulla sfera della terra; e questa visione del mondo «a rovescio» aumenta la metafisica perplessità di questo caffè pieno di storia e di memorie, nel quale i fantasmi degli avventori morti occupano ai tavolini il posto degli avventori vivi, e ove i tavoleggianti sfuggono il cliente.

Poi, a poco a poco, mi rinfranco. Opera su me la «filantropia» dell'immortale Antonio Pedrocchi. E lui,



che al banco del suo caffè teneva a disposizione dei clienti stecchini per nettarsi i denti, scatole di macuba per delicate e profumate prese starnutatorie, paracqua per tornare a casa senza bagnarsi; lui che allo studente dava il privilegio di farsi servire a qualunque ora del giorno e della notte acqua e anice senza pagare; è lui, ancora lui, sempre lui che dall'oltretomba suggerisce al cameriere di non costringermi alla consumazione.

Allora, nell'èmpito di una generosa emulazione, mi alzai piano piano dal tavolino, mi allontano in punta di piedi dal Pedrocchi, attento a mia volta a non recar disturbo all'assente cameriere.

Tra le case di Padova, posa come un canestro d'insalata il più antico orto botanico d'Europa. Il nome del suo fondatore ispira fiducia: si chiamava Bonafede. È un paradiso terrestre in disuso. Un teatro vecchio sebbene ancora verde, muto di spettacoli e attori, e ridotto a presentare in qualità di personaggi le varie parti della sua messinscena. I più illustri sono la decana delle *Magnolie grandiflore*, la *Juglans nigra* nata nel 1760, la *Platanus orientalis* vecchia di due secoli e il cui tronco perfettamente cavo si può guardare indifferentemente di fuori e di dentro. Di notte, o anche di giorno ma quando non ci sono visitatori, la *Magnolia grandiflora* canta un'arietta di Mercadante contemporanea della sua giovinezza, e la *Juglans nigra* parla con voce scortecciata del trattato di Campoformio, e del grande avvicinarsi a Padova di austriaci e francesi.

Ma la perla, se così posso dire, dell'orto botanico di Padova, è la *Chamaerops humilis vel arborescens*, meglio conosciuta col nome di *Palma di Goethe*. Questa alta personalità del regno vegetale non vive all'aria aperta come una pianta qualunque, ma dentro

un'apposita casa che è una serra ottagonale. Volfango Goethe studiò questa palma nel 1788, e la palma di rimando suggerì al poeta la teoria sulla polimeria delle piante...

È per semplice coincidenza che anche Stendhal parla di Goethe, nel breve capitolo di *Rome, Naples et Florence* dedicato a Padova? Si vede che questa città mammelluta di cupole; questa città che si presenta al viaggiatore come una città da mille e una notte; questa città che a chi arriva in treno appare siccome appariva al cavaliere delle steppe la variopinta, la cupolata, la brillante Samarcanda: si vede che questa città, per qualche sua misteriosa ragione, ispira il goethismo. Stendhal non aveva per Goethe una eccessiva ammirazione, diceva che due soli volumi si possono ricavare dai venti della sua opera, ma non precisava quali.

Mi sono documentato meglio sul Pedrocchi. Il Pedrocchi, al pari di molte chiese cristiane, è stato edificato su un antico tempio pagano incluso nel Foro di Padova, e i marmi di quel tempio sono serviti in parte a fare i muri, le colonne, i pavimenti di questo celebre caffè. Quanto allo stato di abbandono in cui oggi si giace il Pedrocchi, esso è dovuto alla concorrenza che gli fanno i caffè più giovani e moderni. Il Pedrocchi potrebbe aggiornarsi, combattere i suoi giovani rivali con le loro stesse armi, ma non lo fa: *noblesse oblige*. Preferisce rispettare la santità delle memorie e tenersi l'affetto dei clienti che non pagano. Molti si vergognano di entrare al Pedrocchi perché è vecchio, e vanno al caffè di fronte che è novecento. Cose che stringono il cuore. Ma non vediamo dei figli forse che si vergognano dei propri genitori?...

**ALBERTO SAVINIO**

Da « *Ascolto il tuo cuore, città* », Ed. Bompiani, 1944.  
Per gentile cessione della Casa Editrice Bompiani

# Gli anni dell'Università

Gli anni dell'Università furono per me, e credo siano per molti, i più intensi come libera esperienza di vita. Più di quelli di guerra poi, che è anche una forte esperienza di vita, ma continuamente mediata e costretta dalla morte.

Fu il tempo dell'esplosiva autonomia, della avidità di acquistare tutto, scienza e baldoria, dello sbatimento nel cervello delle più diverse luci degli specchi delle idee, dei primi occhiali a *pince-nez*, della bombetta alla Robespierre o della lobbia grigia, delle beffe formidabili e dei più cocenti dolori, delle dissipazioni e delle amicizie durevoli. Si leggeva la « Voce » e la « Lacerba ».

A Padova, noi di Lettere stavamo ancora al vecchio Bo, nobilissimo di colonne color miele stantio, di loggiati, di stemmi, e con la torre campanaria non ancora scapitozzata.

Nel resto, allora, nessuna superbia e cipiglio. Il portone, non ancora di bronzo, dava dritto sulla strada, eravamo una cosa sola con il mondo.

L'altro cortile era di terra battuta con qualche casuale alberello. Noi ci sentivamo padroni del luogo, non il luogo di noi.

Eravamo una ganga compatta che luccicava di buon metallo. Diego Valeri era già in Francia. Ma Filippo Sacchi, che aveva già cominciato la sua carriera di giornalista, faceva qualche capatina da Milano, e allora eravamo in molti a pendere dai suoi occhi chiari e dalla sua voce melodiosa. Degli anziani Giuseppe Toffanin pontificava, Giovanni Gambarin aveva la sapiente semplicità che conserva, Arnaldo Ferriguto aguzzava i suoi estri, Piero Nardi discetteva già con eleganza del Novecento, Vincenzo Errante incantava per la spregiudicata arte di vita. C'era anche un nuvolo di ragazze, impegnatissime, brave.

Se cerco un nome che oggi ha risonanza, trovo quello di Ida Vassallini.

Però allora, a me che ero vissuto nel guscio, quello sfarfallio di colori, di cappelloni, di occhi, quegli orgogli e quelle timidezze, vi so dire che mi tormentarono assai. Ero molto lontano dal conoscere la donna, questo mirabile e vitalissimo intrico di contraddizioni.

La scoperta che ebbe maggiore influenza nella mia formazione fu allora quella dei maestri. Certo, si sapeva giudicare e distinguere. L'onorevole Cortese, im-

plicato nello scandalo Nasi, veniva rarissime volte, faceva lezione su una cartina che cavava di tasca, poi dava convegno ai ragazzi (maschi) a caffè fino all'ora del treno. Rasi grammatico annoiava e spaventava con i suoi voti. A me andò bene per un *lapsus* che mi poteva costare le sue ire. Aveva composto un polimetro con tutti i tipi di versi latini, cominciava scimmiettando Nevio: « *Malum dabunt amici Rasio poetae* ». Interrogato su Nevio scandii: « *Malum dabunt scholàri Rasiò poétae* ». Sorrise di vanità, evidentemente conoscevo il suo inno.

Di un venerabile vecchietto, che era un universo di filologia, e veniva in mezzo a noi, a conversare alla buona di sanscrito, mi dolgo di non aver seguito le lezioni. Con quei magri appunti avuti in prestito, la bocciatura era certa. Non so a proposito di che esemplificai il suono della *t* aspirata con due o tre parole sarde che conoscevo, le trascrisse e me le pagò bene.

Dei corsi di storia dell'arte non se ne perdeva uno, perché c'erano le proiezioni, il buio e le ragazze. Poi si andava a rileggersi le lezioni in biblioteca sul Venturi.

Altrettanto affollato era l'anfiteatro dell'aula K, che convergeva sul cranio lucido di Vincenzo Crescini, il primo cattedratico di lingue neolatine, ancor oggi celebrato. Con i suoi poeti provenzali, le sue Isotte e le sue Nicolette, pareva ci facesse elegantissime lezioni d'amore, materia in cui lo si diceva altrettanto versato.

Ci faceva lezione anche Camillo Manfroni, che quando districava un dubbio si girava tutto un braccio dietro la testa e arrivava con la mano a tormentarsi la barbetta. Ma che lezioni di critica comparativa dalle fonti storiche, che avvincente e stringata dialettica, e come le epoche lontane rivivevano nei loro contrasti sullo schermo bianco della nostra mente.

Un'altra arca di sapere era nella Letteratura italiana Vittorio Rossi. Si trovava per di più nel delicato momento in cui la critica storica cercava una conciliazione con Croce e la sua estetica. E da quella crisi tutto il suo severo spirito sembrava ammorbidito e ingentilito. Titubava, lui che sembrava un monumento, dinanzi allo scolaro che lo informava dei progressi in una tesi. « Qua io ne so meno di lei ». Era da abbracciarlo alle ginocchia.

Il primo giorno che andai a una lezione fu in

una piccola aula ingombra di tavoli. C'era un uomo patito, dal pizzo rado, che distribuiva fogli zeppi di caratteri antichi, parlava, con voce scarsa per modestia, di scrittura onciale, semionciale, gotica e rinascimentale, cancelleresca, diplomatica, si accostava a ciascuno e aiutava a decifrare abbreviazioni. Si entrava così nei misteriosi segni in cui ci era stata tramandata la cultura antica e la vita spicciola del medio evo, e lui entrava nel nostro animo per quella sua voce suavisiva, quegli occhi onesti e miti. Si finiva con avere una confidenza filiale in lui. Non dimenticherò mai il portichetto di una via deserta lungo il quale gli dicevo la mia pena non tanto per il voto preso in un certo esame, quanto perché le cose, studiate bene gli anni precedenti, già mi erano svanite dalla memoria. Si fermò, mi mise una mano sull'avambraccio, mi fissò con occhi che non avevo mai visto in lui così penetranti e dolorosi: — Non si sgomenti. C'è stato un tempo che io non sapevo più scrivere il mio nome. Poi il sangue è rifluito al cervello e tutto quello che temevo d'aver perso è tornato —. Cara, paterna immagine di Vittorio Lazzarini.

Molto giovani sedevano in cattedra Adolfo Faggi e Ettore Romagnoli. Faggi ci faceva conoscere la filo-

sofia antica direttamente sui testi greci, che era un doppio esercizio di illuminazione mentale. Romagnoli ci sbalordiva per il modo moderno di rivivere i poeti greci, per le scanzonate traduzioni di Aristofane. E, cosa inaudita, fece di noi gli attori, i cori, i rammontatori, i buttafuori del primo teatro universitario. Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane tornarono alle scene, fecero delirare il pubblico di Padova, di Milano, di Venezia, di Trieste.

Venivano fra noi la Duse, la Galli, il poeta Francesco Chiesa. La voce cristallina di Giosué Borsi scandiva le prime parole. Perché di scansione, di canto metrico si trattava. Ho ancora i testi pieni di notazioni musicali, barre di battute, legamenti, forte, piano, pianissimo, ascese, discese, respiri, pause. « Le Baccanti » poi hanno il timbro e il visto della polizia austriaca 3 maggio 1912. E il giorno dopo ci fu *bagarre* tra la polizia e i ragazzi di Trieste.

Romagnoli me ne combinò una grossa. Per una zingara che sul cancello di una villa a me cara, mi aveva predetto vita breve (ahimè, come s'è sbagliata), fantasticavo tornando in bicicletta sulla possibilità umana di predire il futuro. E, a casa, buttai giù alcune paginette dove mi chiedevo se non fosse possibile una



sintesi tra presentimento, telepatia, profezia, trasmissione e ricezione del pensiero, imposizione della volontà e, spogliato del trascendentale, quel che vi fosse di divinazione nello spiritismo. Le feci vedere a Romagnoli e lui a Faggi, che mi propose di cavarne una tesina. Alla seduta di laurea (credo che siano state le ultime in « velada »), sbrigarono con furia una tesi ponderosa per buttarsi su quella tesina, che era rimasta tale e quale con la premessa della villa e della zingara. Era come avessi messo un eccitante nelle vene dei maestri. Si accese fra loro una discordia, un litigio, dove il ragionamento che avevo tentato d'abbozzare fu sbranato per un'ora, proprio come se io non c'entrassi, con affermazioni, ipotesi, confutazioni,

irrisioni, vocii, in un rimescolio di gesti e di mostacci. E uno esprimeva il suo parere col fabbricare cassette di carta e soffiarele via, uno mi chiese se avevo interrogato il tavolino sul voto, uno si alzò in piedi e con l'indice puntato gridava: — Mi meraviglio che uno storico positivista come Manfroni... — Romagnoli squillava come un campanello: — Voi non avete capito niente...

Alla fine Faggi si congratulò con me di una discussione (che non avevo sostenuta io) con cui — disse — mi ero meritato quello che mi diedero, e si scordò di proclamarmi dottore in nome del re.

Cari, venerandi maestri, spiriti magni e fantasiosi ragazzi come noi.

**MANLIO DAZZI**

---

## **BRICIOLE**

### VITTORIA AGANOR E GUIDO POMPILJ

Un nostro illustre amico, che dal suo triangolo Roma - Perugia - Padova non perde mai occasione di segnalarci fatti e notizie (sempre interessanti) riguardanti la nostra città e la nostra Rivista, ci ha ora fatto pervenire un volume pubblicato non molto fa nel capoluogo umbro. L'on. avv. Amedeo Fani, in oltre cinquecento pagine che si leggono senza fastidio alcuno, ha meritamente e nobilmente ricordato suo padre, Cesare Fani, vissuto dal 1844 al 1914, professionista insigne, parlamentare e più volte membro del Governo. Il Fani senza dubbio fu il personaggio umbro che emerse sopra tutti negli anni in cui si concluse l'Ottocento e prese l'avvio il Novecento.

La biografia del Fani a noi interessa per questo: egli entrò alla Camera nel 1886, deputato del primo collegio di Perugia. Lo stesso anno venne eletto deputato (nel secondo collegio perugino) Guido Pompilj che, come

tutti sanno, sposò nel 1901 Vittoria Aganoor. Fani e Pompilj, sempre poi rieletti, furono buoni amici e colleghi a Montecitorio sino a quel triste 10 maggio 1910 in cui Guido Pompilj pose fine ai suoi giorni accanto alla bara della sua Vittoria.

Moltissimi quindi, nel volume del Fani, i ricordi di Vittoria Aganoor e di Guido Pompilj. C'è per esempio a pagina 152 una pregevole fotografia dei coniugi Pompilj invitati alle nozze della figlia del Fani.

Ci piace riportare, integralmente, la lettera scritta il 17 ottobre 1901 dal Pompilj a Cesare Fani:

« Personale

« Caro Amico,

« Prima di rilasciar Perugia per alcuni « giorni, ti scrivo in gran fretta per darti una « notizia personale, che voglio pervenga da « parte mia a te fra i primissimi.

« Per deferenza e amicizia verso di te, desidero che non ti pervenga da altri, e forse « incerta e inesatta; è meglio che, se mai, ti

« trovi tu in grado di darne i particolari con  
« esattezza autentica a coloro, i quali per av-  
« ventura s'interessassero di me lealmente e  
« benevolmente.

« Io dunque sono fidanzato e mi ammo-  
« glio. Sposo la Contessina Vittoria Aganoor.

« Questo nome non ti riuscirà nuovo, per-  
« ché saprai che è una letterata di gran fama,  
« e dalla critica italiana e straniera univer-  
« salmente ritenuta per la prima poetessa di  
« Italia; sebbene io, per i miei gusti, prefe-  
« risca la Brunamonti.

« Appartiene a preclara, e principesca per  
« rango, famiglia armena, trapiantata a Vene-  
« zia da suo Padre, il quale colà largheggiò in  
« generose munificenze.

« Essa è la minore di cinque sorelle rima-  
« ste senza genitori, di cui una sola è marita-  
« ta al Duca Mirelli di Napoli.

« Non è più proprio nel fiore della gio-  
« ventù nel senso ordinario della parola; ma  
« siccome non lo sono più neppure io, e lei  
« ha degli anni meno di me, così anche que-  
« sto per me, che oramai non avrei potuto  
« più sposare una molto giovane, diventa un  
« pregio. Essa immolò tutta la sua splendida  
« giovinezza alle cure, all'amore, alla più  
« straordinaria pietà filiale per sua Madre,  
« seguendo le ispirazioni di quella sua bontà  
« pura, profonda, più unica che rara, dive-  
« nuta proverbiale a Venezia, a Napoli, e do-  
« vunque la conoscono.

« E tale bontà, non di quelle superficiali  
« più di forma che di sostanza, ma veramen-  
« te radicata nella sua indole e nelle fibre  
« del suo cuore, il quale poi dimostrò per  
« me con spontaneo e schietto impulso il  
« più vivo affetto, fu quella che mi vinse, e  
« mi indusse a un passo, che oramai credevo  
« di non dover più fare.

« Senza tale bontà, di cui ero sitibondo  
« come il cervo della rugiada, perché è l'uni-  
« co vero conforto, balsamo, raggio della vita,  
« tra il viperaio sempre più sibilante di mal-  
« vagità e di slealtà, l'alto ingegno e tutti gli  
« altri pregi non sarebbero bastati a farmi  
« risolvere.

« La nostra conoscenza è nata per un caso,  
« e da lontano, e per motivi intellettuali. Ha  
« durato a lungo e ci siamo letti nella men-  
« te e nell'anima, senza esserci mai visti;  
« dopo abbiamo finito di conoscerci perfet-  
« tamente, e solo allora siamo divenuti fi-  
« danzati.

« Il matrimonio avrà luogo verso la fine  
« di Novembre.

« Io sono stato sempre, per nativo istinto,  
« rafforzato poi dalla scienza e dalla coscien-

« za, da ogni filosofia e da ogni esperienza,  
« ingenuamente e immedicabilmente leopar-  
« diano.

« Quindi non userò in questa occasione,  
« come in verun'altra, i termini convenziona-  
« li della felicità, alla quale non credo troppo.  
« Confido peraltro che di quella relativa e  
« possibile Ella potrà dirsi sempre sorriden-  
« te, come dice adesso, e ne sono sicuro per  
« quello che dipenderà dal mio potere, volere  
« e affezione.

« Quanto a me spero di potere lavorare  
« un po' in pace, consolato da una bontà ve-  
« ramente insuperabile, e da un affetto caldo  
« e devoto. E' tutta la felicità a cui può aspi-  
« rare un pover'uomo sulla terra! Come ve-  
« di, ti ho scritto a cuore aperto; e mi sono  
« dilungato in cose, che forse non t'interes-  
« seranno punto; ma ci vedrai una prova  
« della mia confidente amicizia per te.

« Quelli a cui ho scritto o scriverò negli  
« stessi termini si conteranno sulle dita di  
« una mano.

« Ripeto che, quando ti capitasse l'occa-  
« sione e ti paresse opportuna e non ti fosse  
« sgradito, mi faresti un piacere dando que-  
« ste notizie a qualche benevolo amico; per-  
« ché io, più che mai oppresso da lavoro  
« senza requie, non posso proprio material-  
« mente farne una parte con molti, e non  
« vorrei che qualcuno se ne avesse a male.  
« Del tuo aiuto ti sarò obbligatissimo.

« Intanto ti ringrazio e saluto coi cordiali  
« sentimenti della nostra antica amicizia.

Guido Pompilj

« Alla famiglia Faina scriverò così ugual-  
« mente da me.

« S'intende che nonostante la sua origine,  
« la mia fidanzata, veneta di nascita, è italia-  
« na e cattolica.

« Non occorre che ti dica che, se mi farai  
« piacere a dar l'annunzio quando ti capita  
« e ti pare a qualcuno, non vorrei però nessun  
« annunzio nel giornale o cose simili, fino a  
« cose compiute ».

Cesare Fani così descrive Guido Pompilj:  
« uomo di grande rettitudine, era dotato di  
vastissima coltura e ben preparato alla vita  
politica. Egli era entrato alla Camera nelle  
elezioni del 1886. Ma dal temperamento mi-  
santropo e del carattere scontroso, non aveva  
saputo accattivarsi l'animo dei suoi concit-  
tadini e le rielezioni che ebbe ininterrotte  
sino alla sua morte si dovettero non ad una  
simpatia popolare, che nulla aveva fatto per  
conquistare, ma al suo valore, all'indiscusso

ascendente della sua spiccata personalità, nonché all'opera svolta soprattutto a favore della popolazione del lago Trasimeno ».

La lettera sopra riportata ci pare un documento notevole per la conoscenza di Guido Pompilj (e non del Pompilj soltanto).

Vittoria aveva da poco pubblicato il suo primo volume di versi « La leggenda eterna » (e precisamente nel 1900 presso Treves). Poteva veramente essere considerata — anche dalla critica straniera! — la prima poetessa d'Italia? O piuttosto questa fama le derivava dalla sua sempre attiva partecipazione al mondo delle lettere, dallo Zanella degli anni padovani a Domenico Gnoli degli anni romani?

Il Pompilj, quasi preoccupato di tanta presentazione, aggiunge: « io, per i miei gusti, preferisco la Brunamonti ».

Maria-Alice Bonacci (1841-1903), perugina, aveva sposato il prof. Pietro Brunamonti ed era allora all'apice della sua gloria: poetessa precoce, di gusto classico, aveva pubblicato numerose raccolte di versi, tra cui merita di essere ricordato il gruppo di poesie dedicate ai « Paesi umbri ».

Vittoria aveva, nel 1901, quarantasei anni: non era quindi più giovane, come credeva o fingeva di credere il Pompilj (che secondo i nostri calcoli ne aveva quarantacinque). Ma queste sono cose di secondaria importanza.





# ANTONIO FASAN COME ROUSSEAU E VIVIANI

Quarantacinque anni or sono, quando di primavere ne aveva appena venti e cominciò a dipingere, sebbene non conoscesse ancora nulla dei colori e dell'arte e non sapesse neppure chi fosse Modigliani, Antonio Fasan aveva già i modi essenziali e puliti di oggi. Poi scoperse gli impressionisti, lo entusiasmo Carrà, capì il futurismo e sostò a lungo a studiare i metafisici. La sua gentilezza e la prontezza a capire tutti e tutto invece di sperdere le qualità native lo indirizzò verso quel segno nitido, quella specie di graffito preistorico spalmato accuratamente di un colore calcolato e poetico, ordinato e succoso come cera d'ape, che presuppone una conoscenza perfetta della tradizione veneta.

— Mi accorsi — dice pestucciando intorno al giradischi per sistemarvi una sinfonia di Vivaldi — che i veri pittori veneti moderni erano gli impressionisti. Si pensi alla Madonna del Coniglio di Manet. Venivano da Parigi a Venezia a studiare i veneti.

Interrompo il discorso per chiedergli a bruciapelo cosa pensa dei giovani.

— Trovo triste e sconcertante — risponde — la loro pittura.

— E della generazione di mezzo?

— Aveva delle qualità. Cassinari era bravo. Il difetto di tutti è di avere rinnegato se stessi. Non riescono più a essere figurativi. E così si ha l'impressione che tutto si sia disgregato. Pare di essere dentro un terremoto, se l'immagine non potesse sembrare irriverente verso i nostri fratelli siciliani.

Mentre parla, mi mostra dei quadri. Rappresentano un bambino, delle pernici, dei fagiani. — Ricevi inviti? — gli chiedo. — Da tutte le parti, ma è difficile accettare. E' infatti lusingato dagli organizzatori di mostre, perché ha saputo rimanere fedele a se stesso e ai suoi maestri (Matisse e i postimpressionisti) senza essere mai stato influenzato direttamente, nè dai modelli nè dalla moda, perché, quando dipinge, pensa solo a quello che fa e non a quello che hanno fatto gli altri o che vorrebbero le correnti. E così egli è proprio, per la sua onestà e serietà, l'unico, si può dire, vero pittore di Padova, un autentico artista di valore assoluto. Da un certo punto di vista lo si potrebbe considerare un naïf, ma un naïf particolare, raffinatissimo e astuto; niente in lui dei

furori a vuoto e patetici di Ligabue; niente di Rovesti, Carmelina, Lissia, Rabuzin, Haddelsey; come niente delle esplosioni estroverse di Dalì. In lui, si direbbe, c'è solo lo spirito naïf che traspare dalla finezza («gentile Fasan»... l'ha definito Mesirca, accostandolo al doganiere Rousseau e a Viviani) dal gusto di rifinire le tele con pazienza certosina (anche passandole con sottile carta vetrata e dedicandosi perfino alla tinteggiatura delle cornici, che, per avere chiare e sfumate spalma lievemente con i rimasugli del colore rimasti sulla tavolozza). Anche come uomo è un naïf; il pane, che egli confeziona nel suo forno di Piazza delle Erbe di fronte al Salone, è solo per buongustai e amanti del bello: lo intride con latte, burro, un po' di zucchero e chissà quali altre leccornie; fatto sta che lo manipola croccante, secondo i precetti trasmessigli dal padre (lo indimenticabile «baretina»), e lo presenta con arte e amore rarissimi. È il pane migliore di Padova e i molti clienti sono preoccupati da quando hanno letto sugli annunci economici di un quotidiano che il forno verrà ceduto. È un naïf anche quando è a cena o in compagnia di amici. Appena il solito saccente si mette a pontificare, un diavoletto interno gli suggerisce di schiacciare un pisolino; ma è interessante notare, come, nel sonno, risponde a tono se gli viene rivolta una domanda. Per convincersi del misto di astrazione metafisica, primitivismo e mestiere che lo contraddistingue basta osservare una tela qualsiasi. In ogni sua opera c'è il segno dell'assoluto, c'è qualcosa di astratto ed emico insieme, di invariante e distintivo: pare di ascoltare una musica di Scarlatti o di Pergolesi. Passo in rassegna le diapositive e le foto di varie opere cedute ad acquirenti: un caleidoscopio, dei ventagli, conchiglie, corbezzoli, fiori di montagna, cachi, anemoni, farfalle, funghi, e sullo sfondo dei paesaggi di favola, achechini, melagrani, fichi d'India, calicanti, gerani, pesci, conchiglie di Malamocco. Fasan è grande, nel disordine odierno, proprio perché è ordinatissimo, perché ha il coraggio di essere pertinente e fedele a se stesso perfino quando i burocrati della cultura, con scarso rispetto della libertà dell'artista (e di burocrati se ne possono trovare dove meno si penserebbe) gli commissionano i soggetti e gli sfondi e perfino la ripro-

duzione di testate di loro povere opere su antichi e morti documenti. Recentemente Fasan ha avuto una grande soddisfazione alla Triveneta, dove ha esposto un «Cane» e un «Paesaggio», che la critica è stata concorde nel giudicare le opere più importanti, se non le «uniche» della rassegna. Effettivamente Fasan sa creare l'incanto con i mezzi più semplici: un mazzetto di asparagi e delle fragole, dei fichi con un sedano, un garofano, un pezzo di zucca, dell'uva, le loro foglie nella fruttiera, una brocca sbrecciata, due aringhe affumicate, delle rosette di pane, un picchio, delle conchiglie, un germano reale. Fasan compie il miracolo. Sotto il suo delicatissimo pennello ogni fiore diviene un ricamo e un segno dell'anima. Più in là due pantofoline ti danno l'idea precisa di chi le ha usate. Gli indumenti che egli dipinge danno l'idea del tepore dei corpi, e le maschere di carnevale aspettano i visi da nascondere, le orchidee ricordano i grandi fiumi del Sudamerica e i crisantemi, come in Inghilterra, non hanno proprio niente di funereo. I fiori campestri, le cestine, i ventagli creano atmosfere ovattate e caratteristiche; le poltrone e i tavolini, ricoperti di merletti e di lini, invitano al riposo fra gli ippocampi, le conchiglie, le farfalle e gli altri suoi simboli. Le dalie più comuni si trasformano in prodotti di serra. La sua magia è davvero uno stemma, una struttura.

— E i giovani? — gli chiedo — Sei proprio così crudele da non apprezzarne alcuno?

— Schiavinato è bravo — risponde.

— E gli altri?

— Fanno delle ricerche. Però qualcuno emerge. Mi convince abbastanza Barghi, sebbene in lui ci sia ancora tanto Saetti. E poi non mi dispiace Paolo Meneghesso. Questo giovane fa delle cose squisite; alludo a quelle di piccole dimensioni; quando affronta delle tele grandi, il colore si spappola. Ma è un

ragazzo con un'anima, con della sensibilità. Dipinge dei rosa e degli azzurri di una raffinatezza bizantina.

Gli chiedo cosa pensi di Fontana.

— Cosa vuoi che ti dica? Penso di lui come di tanti altri. Più che della pittura vanno alla ricerca dell'originalità e dell'esibizione, dei paradigmi probabili e delle «trovate». Il taglio nella tela e nella copertina può anche essere tollerabile; ma il premio alla Biennale resterà lungamente uno dei più grossi scandali della nostra epoca.

— Quale pittore veneto ti attrae di più?

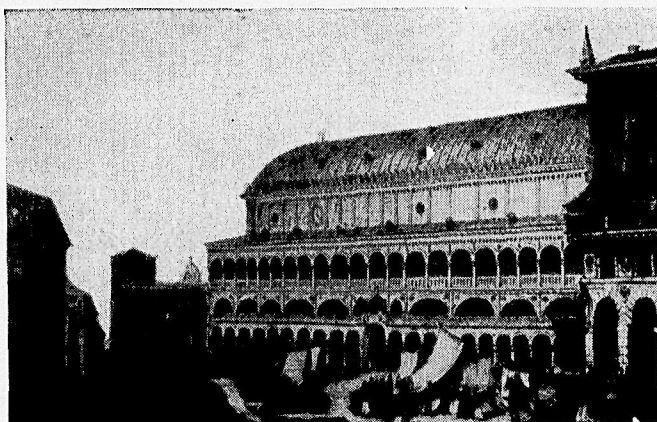
— Zandomenighi. Più lo studio e più mi interessa. Se fossi uno studente vorrei fare una tesi su di lui. C'è nel suo colore l'eco di tutta un'epoca. Non ripete nessuno e in definitiva si stacca da tutti.

— E fra i grandi maestri in assoluto?

— Uno dei più grandi è Goya, ma anche Manet è grande; e un altro che «mi piace da morire» — dice proprio così — è Ensor; poi un artista formidabile è Picasso. In lui ci sono tutto Guttuso e, su un piano più modesto, tutto Zancanaro. Picasso mi attrae, a parte gli esibizionismi, anche come uomo; hai notato che deforma gli adulti, ma rispetta e dipinge realisticamente i bambini? Basta un particolare così a rendermelo simpatico. Uno dei più indicatori del costume di un'epoca è Toulouse-Lautrec. Però di tutti quelli che ho elencato il più caro mi è Ensor; a volte è macabro, altre volte leggero e felice; fu un grande, ed ebbe un'esistenza dolorosa... E poi di pittori grandi ce ne sono tanti... Del Settecento e del Seicento amo Chardin, Fregonnard, Watteau... Quanta semplicità elaborata nel Settecento!... Una cosa pazzesca... — conclude.

Quando lascio lo studio di via Livello, Fasan ha sonno. Domani, come al solito, si alzerà presto per dipingere, prima di aprire il negozio di prestinaio.

**GIULIO ALESSI**



# NEL CENTENARIO DEL BORROMINI



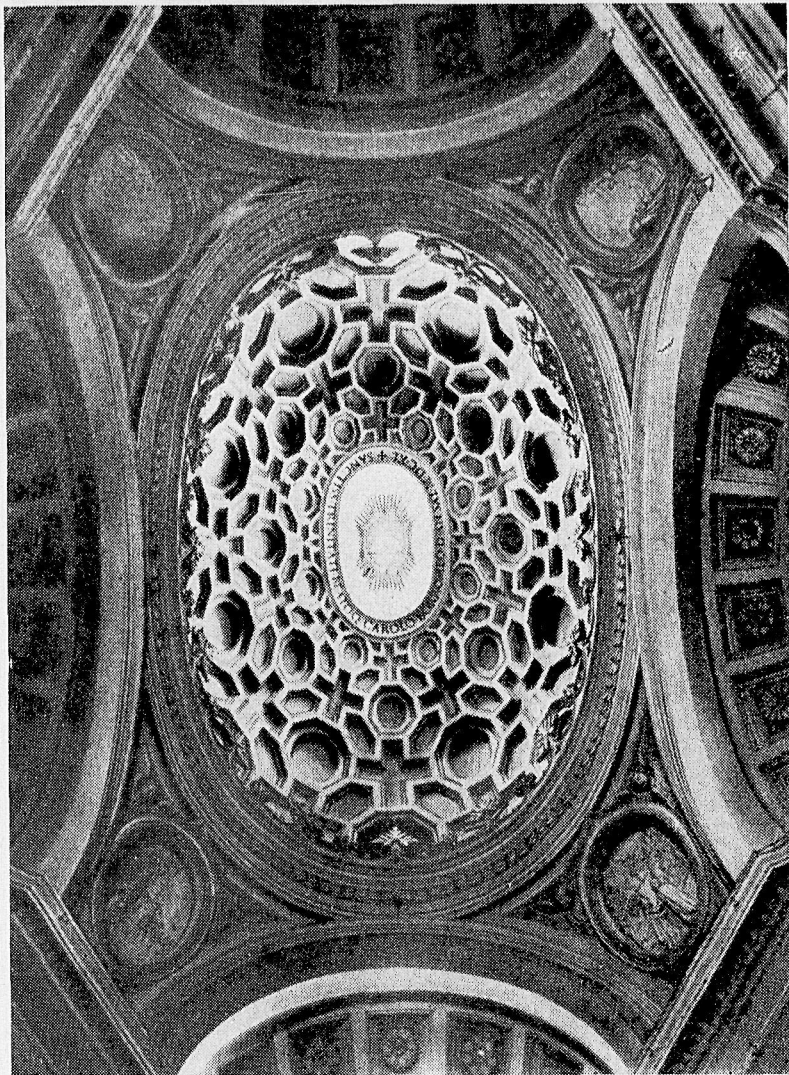
S. Carlino alle quattro fontane - Il chiostro.

Nel centenario della morte dopo quattro secoli l'architetto Paolo Portoghesi ha riscattato definitivamente la cattiva fama creata al Borromini dal parzialissimo Milizia, il quale legato alla moda del suo tempo voleva costringere la perfezione architettonica nei ceppi dei canoni classici, quando gli stessi trattatisti, come il Vignola e il Palladio, seppero essere grandi nel superamento delle teorie canoniche con innovazioni che sanno di aperta ribellione.

Non che l'architetto Milizia non si sia reso conto della grandezza del Borromini, che è da lui ritenuto « uno dei primi uomini del suo secolo per l'altezza del genio », ma solo perché ha sovvertito le regole vorrebbe taciarlo di barbaro. Ora l'archi-

tettura borrominiana è difficile a capirsi come è difficile a capirsi lo strumentalismo di Bach. Per capirlo bisogna analizzare le sue architetture partendo dai progetti sino all'opera compiuta, rendendosi familiare il linguaggio borrominiano. L'architettura come la musica richiede conoscenze tecniche, artistiche, richiede tirocinio e non è pasto per gli iniziati, ma tema di giudizio critico agli stessi architetti liberi da pregiudizi e da correnti di moda, concentrati nella conoscenza del linguaggio architettonico dell'artista.

Il linguaggio del Borromini è rivoluzionario ma non nel senso di certi negativismi moderni distruttori delle tradizioni, incapaci di proporre alcunché di costruttivo, ma nel senso di studiare pro-



S. Carlino alle quattro fontane - La cupola della Chiesa.

prio le architetture del passato, il cui codice viene analizzato e contestato con l'intenzione di proporre una nuova codificazione.

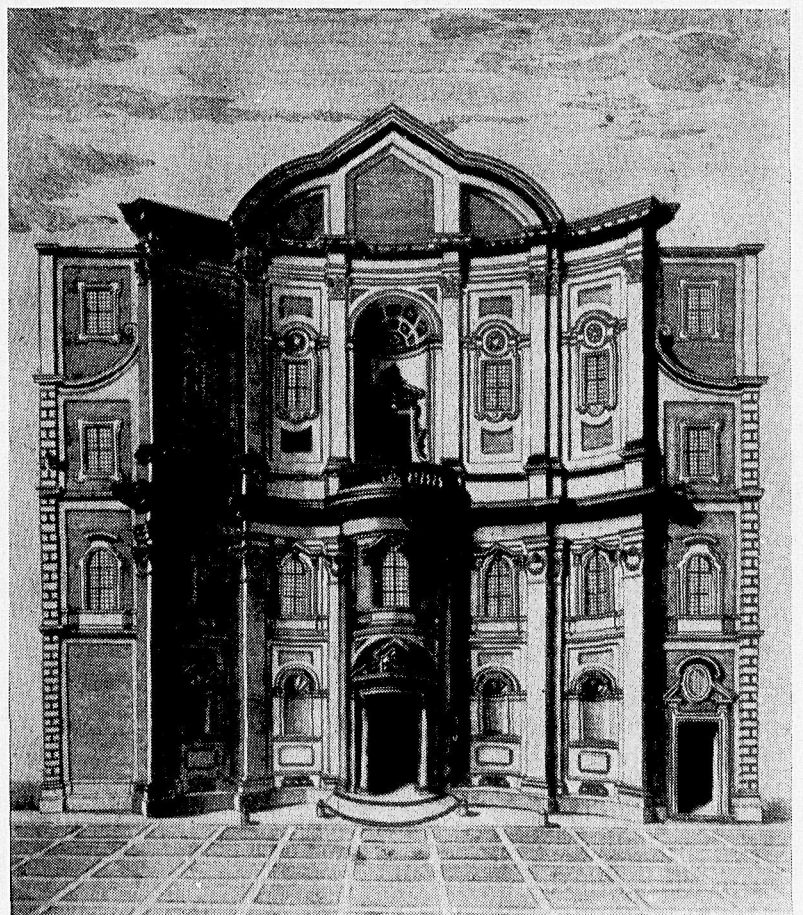
Il Portoghesi si intrattiene sulle licenze architettoniche che possono trovare paralleli nei troppi letterari, metafore, antitesi, allegorie, prosopopee, graduazioni ecc. e studia i movimenti in graduale ascesa, i movimenti di rotazione, di torsione, di traslazione, di curvatura, di tensione, di rovesciamento degli elementi architettonici. Le variazioni di cui il Borromini si diletta trovano riscontro nella cultura musicale. Egli è nemico degli angoli che evita con smussi e raccordi e geniali trovate plastiche. Sua costante preoccupazione è il luminismo, ama la luce guidata, radente, indiretta, sfumata che egli riesce a raggiungere grazie alla sua consumata esperienza tecnica in soluzioni difficili. La continuità plastica delle sue architetture si basa sulla esperienza artigianesca praticata in gioventù.

Poiché egli proviene dalla gavetta, figlio di un capomastro esordisce come scalpellino, conosce il taglio delle pietre, la loro sagomatura, la loro decorazione. Dopo un rapido passaggio nelle città della sua terra lombarda, dei cui monumenti terrà

memoria, si reca a Roma, pare all'età di quindici anni, e si occupa presso il Maderna, zio materno, nella fabbrica di S. Pietro, Nel 1625 appare nei documenti come maestro e nel 1629, morto il Maderna, passa alle dipendenze del Bernini. A questo grande scultore amante delle ostentate manifestazioni coreografiche si opponeva il carattere riservato del Borromini, che rimproverava al suo principale di non essere sufficientemente esperto nelle conoscenze tecniche dell'arte, mentre lui, il Borromini, conosceva nei loro strumenti il muratore, lo scalpellino, il falegname, il fabbro, lo stuccatore, il pittore. Non c'era mestiere che gli fosse ignoto e questo gli diede una netta superiorità nella condotta dei lavori, e di riflesso nell'ideazione degli stessi, condizionati alla loro esecuzione.

A questa esperienza artigianale il Borromini aggiungeva una costante aspirazione culturale con studi e ricerche sul passato, tanto che alla fine della sua vita possedeva più di mille libri, fatto eccezionale per quei tempi, indice di una cultura che superava i limiti delle esigenze professionali. E nonostante tale amore per le cose passate egli lascia scritto: «Non mi sarei mai posto quella professione col fine di essere solo copista». Così che la sua figura emerge tra la schiera di artisti che trovano vita facile sugli allori dei grandi maestri cinquecenteschi.

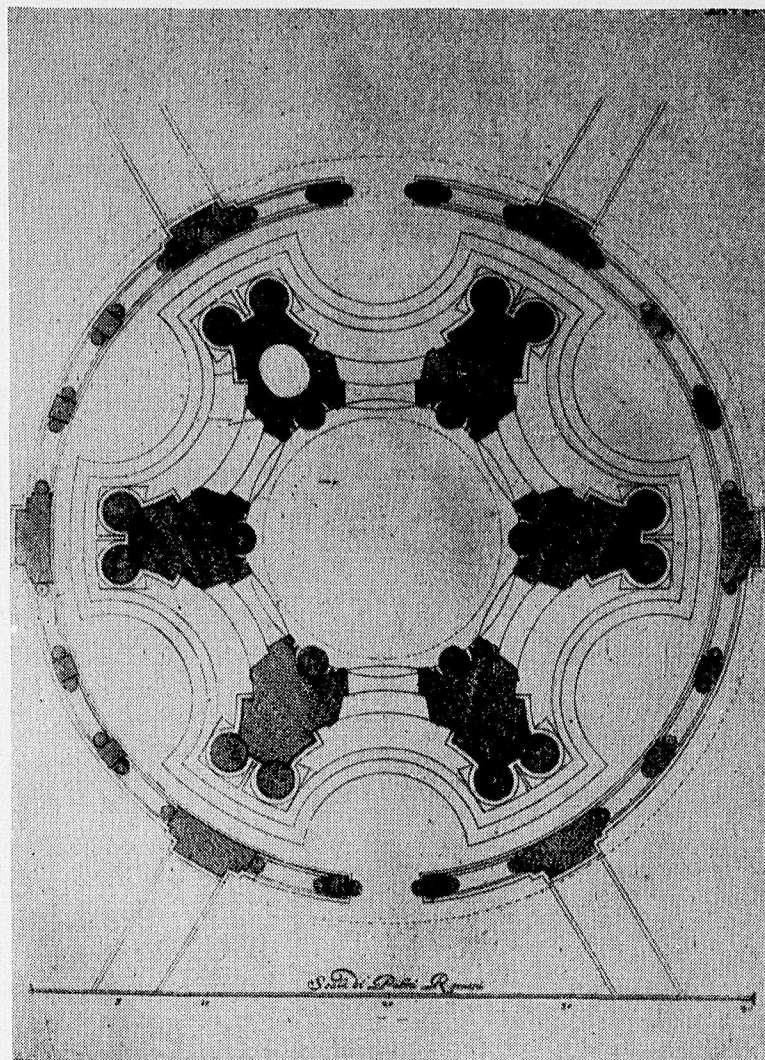
Il Portoghesi definisce questo ritorno umanistico del Borromini una «piccola storia dell'architettura».



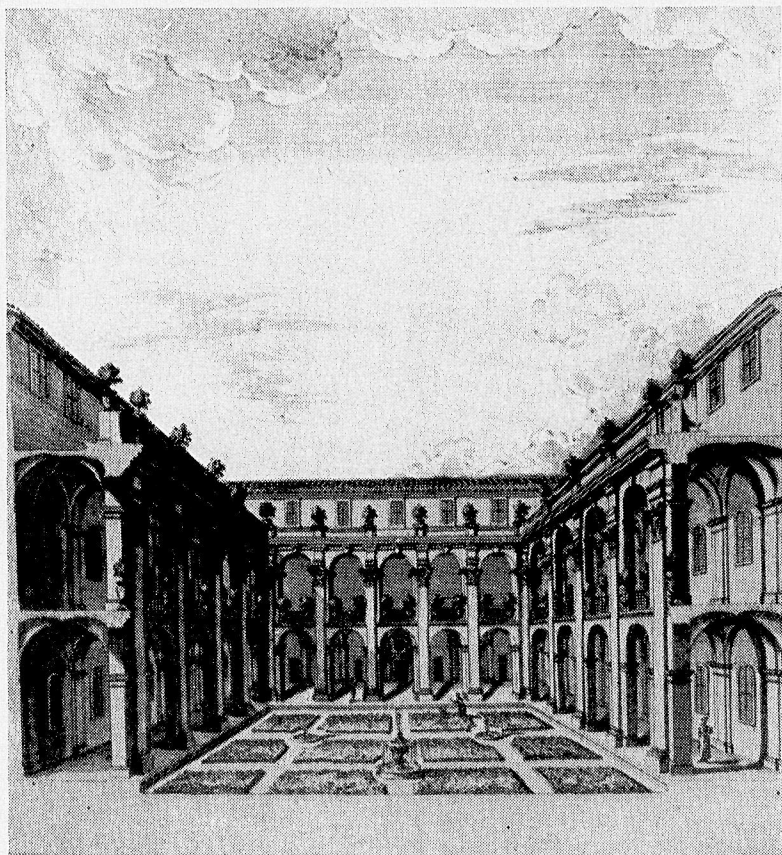
Oratorio di S. Filippo Neri - Progetto della facciata.

tura» maturata secondo preferenze personali a partire dall'antichità romana sino al suo tempo con una lettura dei monumenti specificatamente rivolta alle novità, alle varietà, alle eccezioni. Tra le sue pubblicazioni prediligeva quella di G. Battista Montano del 1624, autore congeniale al suo temperamento, ricercatore di soluzioni originali di natura artigianesca, tendenti a parafrasare i motivi degli edifici classici del periodo adrianeo. Vi ritroviamo le caratteristiche del Borromini: centralità, contrazione dello spazio, adozione di temi ternari di simmetria, dialettica fra superfici concave e convesse, individuazione di assi privilegiati diagonali, la sequenza ordinata di spazi a pianta variabile, sovrapposizione di unità volumetriche legate alla ricorrenza di membrature verticali». Vi troviamo riferimenti per la galleria prospettica di palazzo Spada, poi imitata dal Bernini nella Scala Regia, per la planimetria di S. Ivo, per le lanterne di S. Ivo e di S. Carlino.

Tutta la tarda romanità lo interessa dal S. Lorenzo di Milano al S. Vitale di Ravenna. Non certo per raccogliere la maligna accusa berniniana, ma per constatare che il linguaggio lombardo fu presente al Borromini per tradurlo in linguaggio classico, può dirsi che certi suoi sistemi compositi diagonali e alcuni schemi proporzionali (1:3 nella sezione trasversale di S. Carlino) ricordano il gotico. Il Rinascimento brunelleschiano e bramantesco lo affascinano invitandolo a un ritorno alle fonti dei prototipi classici e alla loro « primitiva » interpre-



Sant'Ivo alla Sapienza - Pianta della lanterna.

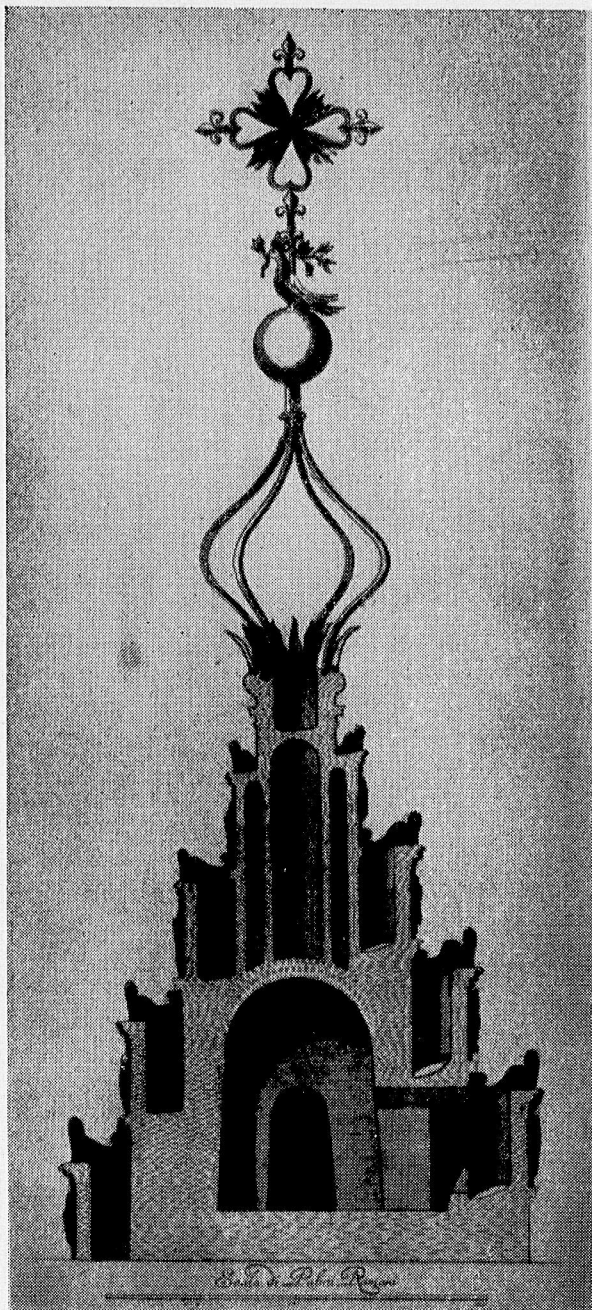


Oratorio di S. Filippo Neri - Spaccato prospettico del secondo cortile.

tazione rinascimentale. Il gusto della colonna a tutto tondo lo ha particolarmente interessato per giocarla in piena libertà non a scopo decorativo, ma con funzione di cardine della struttura. Michelangelo è sempre presente alla sua mente sia per gli elementi grammaticali come per le ricerche spaziali. Problemi impostati da Michelangelo sono ripresi, ristudiati e portati alle estreme conseguenze secondo un ragionamento sempre coerente. I manieristi dall'Ammannati al Vignola, dal Tibaldi al Sereni non sono da lui dimenticati. Ma soprattutto il senso ritmico del Palladio conosciuto attraverso la xilografie dei « Quattro libri » ha permeato la sensibilità borrominesca.

Ma quale è il risultato di questi incontri? La prima sua opera autonoma: il S. Carlino « somiglia tanto poco a una qualunque altra chiesa romana di quegli anni da far pensare all'opera di uno straniero ». Solo la tipologia strutturale si innesta nel dibattito culturale degli spazi ellittici nell'ambiente cinquecentesco romano dal S. Andrea in via Flaminia a quello di S. Anna dei Palafrenieri.

Diventato autonomo, libero dalla soggezione del Bernini, l'architetto nel 1633 offre la sua opera gratuita ad Ordini religiosi. Altra componente del ca-



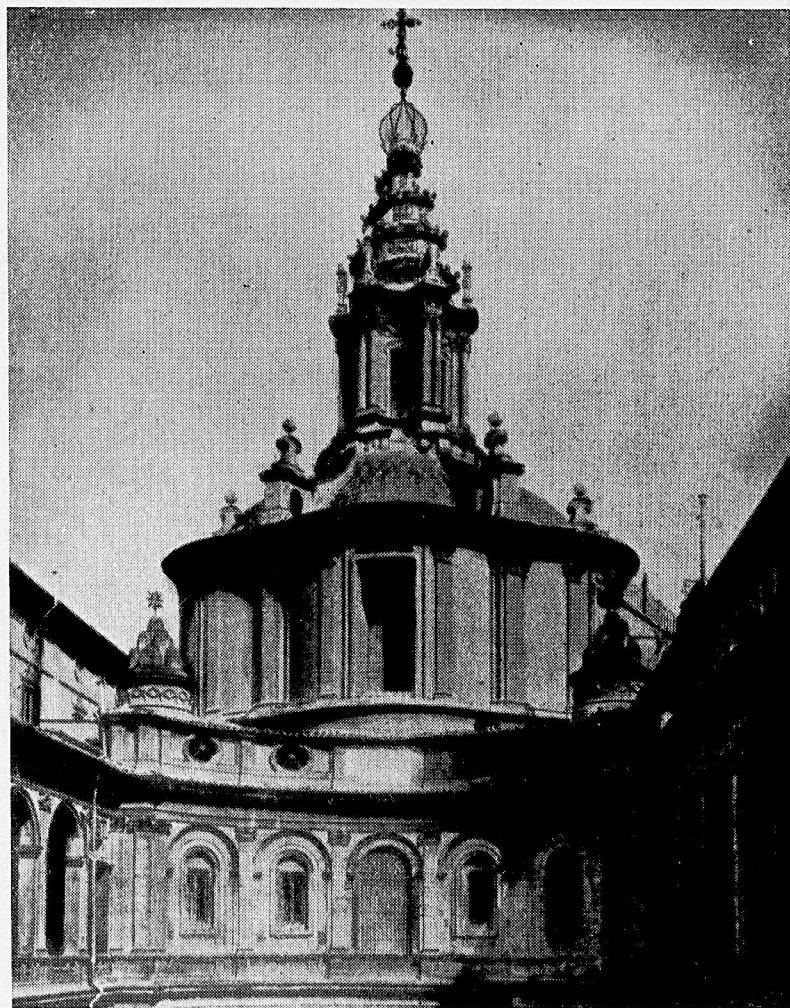
Sant'Ivo alla Sapienza - Sezione della lanterna.

rattere disinteressato dell'artista che ha urgenza di sfogare la carica di idee accumulate negli anni giovanili. Il Chiostro di S. Carlino terminato nel 1936 per i frati Trinitari del Riscatto alle Quattro Fontane, se può suscitare un ricordo milanese (il cortile Borromeo del Tibaldi), si riscatta per una ricerca luministica tutta nuova con un chiaroscuro ovattato con trapassi di trasparenza « in cui la materia è trasfigurata dalla luce ». Qui trovano applicazione alcune sue preferenze di innovazioni grammaticali che concorrono al conseguimento di tali ricerche luministiche.

Nella chiesa di S. Carlino costruita tra il 1638 e il 1641 lo schema vignolesco di S. Anna viene condizionato dalla strettissima area disponibile sì da assumere una forma tendente al cruciforme, di cui la matrice è il triangolo equilatero sia nella pianta

come nell'alzato. Il S. Carlino è un capolavoro per la « continuità plastica » dei suoi elementi strutturali ottenuta con la riduzione degli aggetti, con la torsione degli arconi su cui grava la cupola ellittica, con la qualità del tessuto connettivo. Il S. Carlino sarà un modello per gli architetti italiani ed esteri.

Gli Ordini religiosi non sono certamente dei clienti ideali per le accese discussioni e le varie dialettiche tra le personalità degli stessi Ordini. Le estenuanti interruzioni e i diversi progetti accavallati gli uni sugli altri sono croce e tormento per l'architetto nella Casa dei Filippini e in S. Maria dei Sette Dolori. In ambedue i lavori molte idee del Borromini furono falsate, pure restano notevoli tracce della sua forza e della sua genialità. Nel complesso dei Filippini la facciata segna la fusione della tipologia della chiesa con quella del palazzo, il primo cortile adotta l'ordine gigante con le novità introdotte dal Palladio nel palazzo di Iseppo da Porto a Vicenza. Il temperamento borrominiano si riscontra nel vestibolo, nella sala di ricreazione, nella spezieria, nelle stanze dei cardinali con le volte ad angoli smussati. Bellissime opere di alto artigianato sono la cuspidi in ferro battuto sulla torre dell'orologio, il camino nella sala di ricreazione, l'originale lavamano del refettorio, la scaletta a chiocciola per servizio in-



Sant'Ivo alla Sapienza - Prospettiva dal cortile interno.



Sant'Agnese in piazza Navona - Prospettiva dalla piazza.

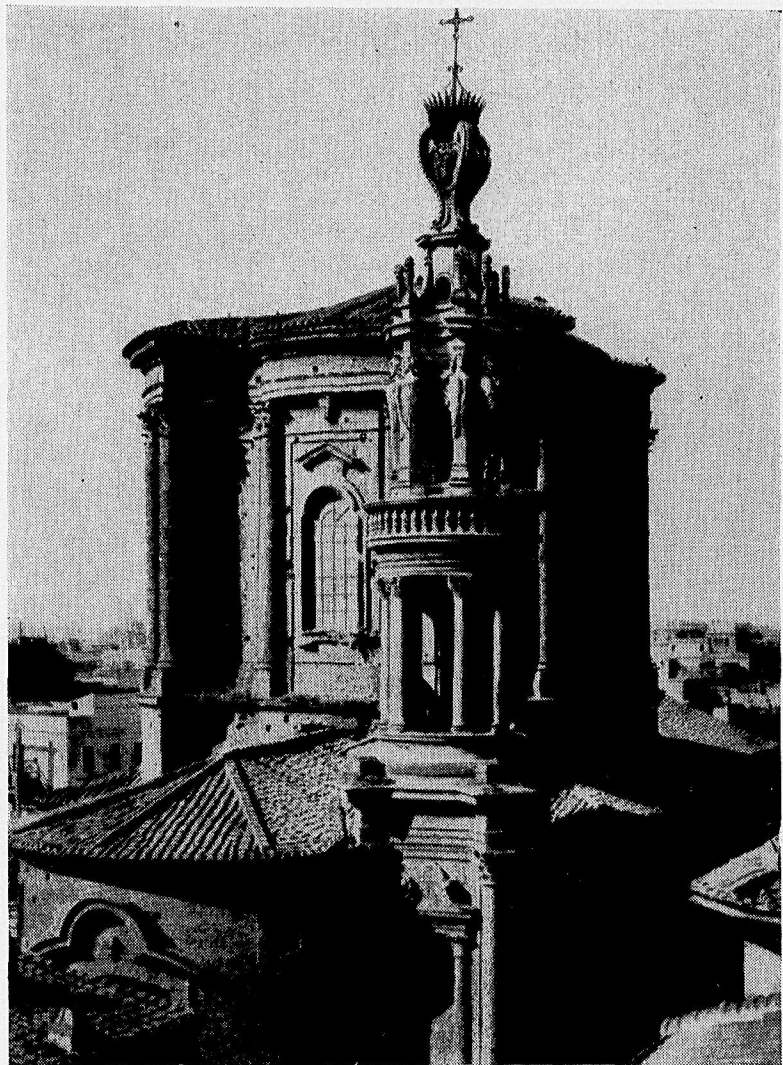
terno. Tutto ciò manifesta la grandezza di un architetto che si dimostra geniale oltre che nei temi monumentali anche nell'elaborazione dei temi pratici secondari, i più apprezzati dai committenti.

Con S. Ivo alla Sapienza si sale ai fastigi dell'arte monumentale. Il Borromini fu incaricato di continuare i lavori della sede della Sapienza quando questa era già notevolmente avanzata con l'opera di Pirro Ligorio e di Giacomo della Porta. Restava piena libertà al Borromini di progettare la cappella a sistema centrale. Durarono venti anni i lavori portati innanzi senza pentimenti secondo un progetto organico sia per la struttura come per la decorazione sposate indissolubilmente e legate armonicamente all'architettura del cortile sì da ritenere il tutto opera unitaria dello stesso Borromini. Dal sommo della esedra del cortile i corpi architettonici si sovrappongono secondo una composizione prospettica di elevazione sino alla lanterna a chiocciola con un diminuendo orchestrale che parte dalla maestosità dell'organo sino al vibrare sublime dei violini. La chiocciola elicoide può essere stata suggerita dalla conchiglia, ma l'abilità dell'architetto l'ha resa architettura, un corpo strutturale percorribile all'interno sino alla corona terminale.

Lo schema spaziale dell'interno della chiesa di

S. Ivo più che riferimenti tipologici, secondo il Portoghesi, suggerisce una genesi icologica, maturata nella lettura dei testi biblici con riferimento ad un tempo giudaico-cristiano, ciò che sarebbe confermato dalle didascalie riscontrate nei disegni borrominiani e nella simbologia di motti particolari. Questo ermetismo culturale simbolico nel Borromini è spiegabile ammettendo un elaboratissimo tema spaziale unito al virtuosismo artigianale.

Nei lavori di S. Giovanni Laterano il Borromini entusiasticamente si era lanciato in grandiosi progetti. Voleva prolungare le navate intermedie del tempio paleocristiano con un deambulatorio attorno al presbiterio per le processioni liturgiche della Settimana Santa (gli era presente l'ambulatorio gotico del Duomo di Milano); voleva coprire la navata centrale con una volta ad arconi trasversali intrecciati (anche questa traduzione classica di una struttura gotica). Ma le sue grandi idee fallirono di fronte al problema finanziario e alla fretta papale di definire al più presto i lavori. In S. Giovanni restano particolari costruttivi genialissimi per l'applicazione degli ordini piegati alla duttilità della sua immaginazione e per lo studio dell'illuminazione diretta e in-



Sant'Andrea delle Fratte - Tiburio (in mattoni) e il campanile (in stucco).

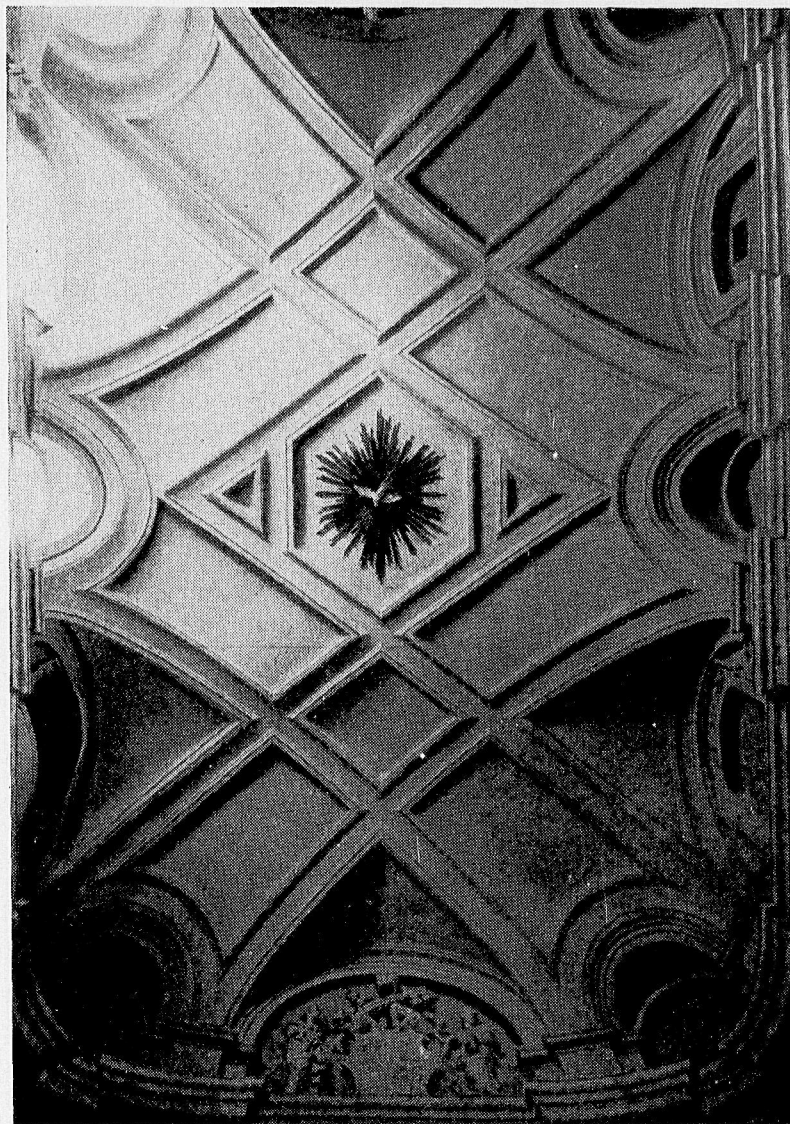
diretta così difficilmente solubile in una chiesa a cinque navate.

In S. Agnese la dialettica concavo-convessa della facciata della chiesa risponde pienamente al carattere dell'architetto e alla funzione prospettica di far vedere interamente la cupola dalla limitata profondità in larghezza di piazza Navona; il basamento cilindrico rende indipendente l'ordine del tamburo da quello della facciata. Il tema di S. Agnese sarà largamente preferito dalla numerosa serie di imitatori in Italia e specialmente all'estero. Il palazzo Spada gli dà occasione di giocare l'artificio prospettico con illusione di profondità della galleria, ma gli consente anche di studiare una scala circolare e una ovale di strutturalismo quasi moderno. Laboriosi studi fece per il palazzo Scarpegna, di cui ci rimangono solo la rampa elicoidale e il loggiato terreno dell'attuale sede dell'Accademia di S. Luca. Bella nel suo verticalismo la loggia alta di palazzo Falconieri, che nel suo interno sfoggia soffitti originali decorati a stucco.

Sorvolando su interventi minori il palazzo di Propaganda Fide segna per il Borromini l'impronta della sua maturità artistica. Il motivo centrale della facciata col suo finestrone dinamicamente chiaro-



Palazzo di Propaganda Fide - Facciata nella stretta via.



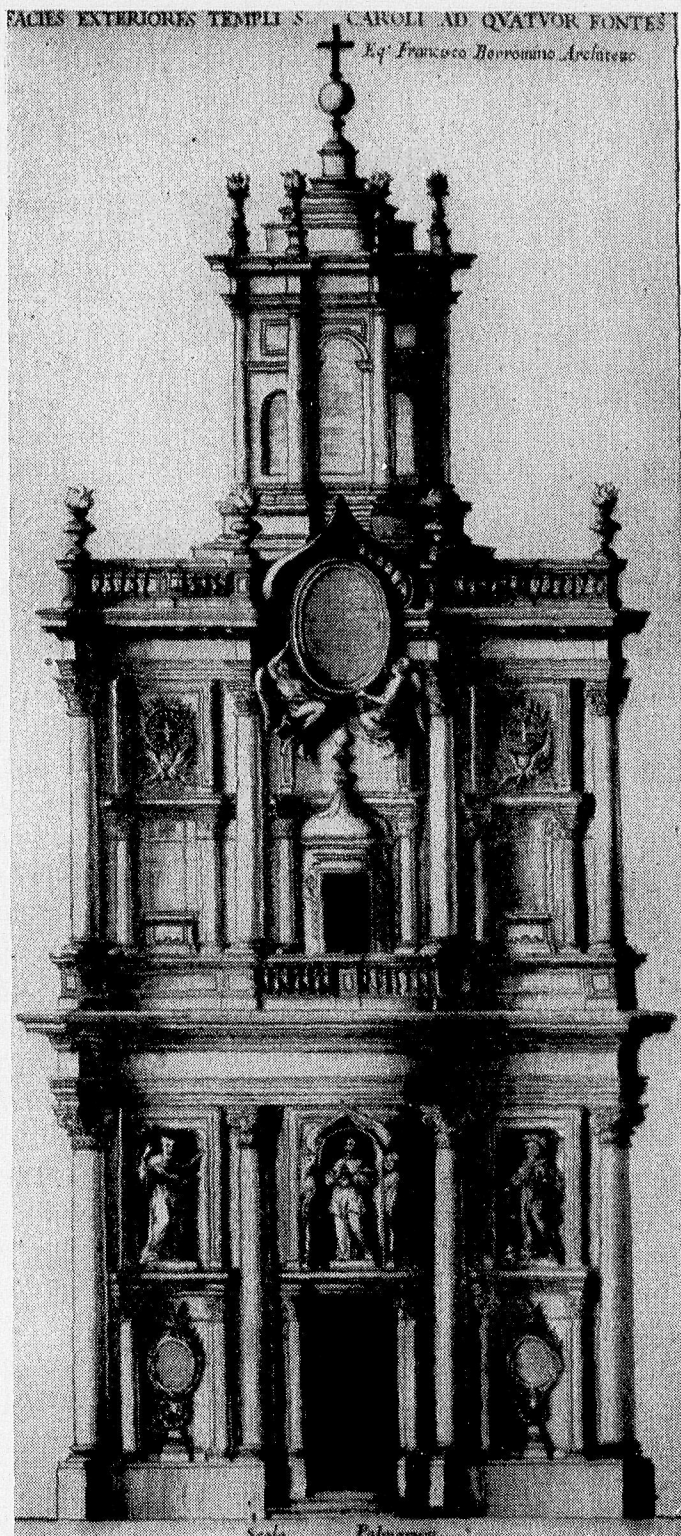
Soffitto della Chiesa del Palazzo di Propaganda Fide.

scurato (documentato da un magistrale disegno) è la traduzione spaziale in tre dimensioni del tema adottato da Michelangelo per il motivo centrale a due dimensioni di palazzo Farnese. Soddisfatto di tale elaborazione il Borromini la ripete con cadenze alterne nei finestrone collaterali della stessa facciata con variazioni che nel contesto della composizione trovano eco nelle mutazioni ritmiche delle variazioni musicali. In pochi artisti il parallelo musica-architettura riesce armonicamente aderente come nel Borromini.

Nello stesso edificio un altro raggiungimento ci offre l'architetto nella Cappella dei Re Magi, ove finalmente conclude quell'immagine spaziale a matrice rettangolare già pensata, ma non compiuta, in S. Giovanni Laterano. E' un recupero gotico tradotto in larghe forme classiche, che si ritrova pure nella volta dell'Oratorio ora conosciuto come Cappella Newmann. Prediletto dall'architetto è lo svolgimento delle decorazioni di soffitti a volta, che vediamo pure nel vestibolo della Biblioteca.

Il tiburio di S. Andrea delle Fratte non è stato finito dal Borromini, eppure nella rossa nudità del mattone appare quasi più evidente la novità della





S. Carlino alle Quattro Fontane - Progetto della facciata.

pianta sinusoidale con i quattro contrafforti angolari in serrata composizione per opporsi alla spinta della calotta centrale. Il campanile poi è un vero capolavoro, per dirla con le parole dello stesso Por-

toghesi « ha la finezza di un gioiello e nella compattezza dello stucco sembra, per la esiguità delle strutture, fatto di materia colata, di un metallo durissimo e sonoro».

Tra gli ultimi lavori troviamo l'ellenistico S. Giovanni in Oleo, la Cappella Falconieri, i monumenti funebri di S. Giovanni dei Fiorentini e la Cappella Spada. Qui abbandonando per limitazione di spazio la plasticità dell'ordine classico l'architetto si compiace della preziosità pittorica di tarsie marmoree con motivi simbolici attorno alla piccola icone della Madonna (tanto lontana dalla scenografica S. Teresa berniniana), mentre alla convenzionale balaustra sostituisce « la trovata » clamorosa della mensa di diaspro agatato sostenuta dagli angeli, punto massimo di richiamo visivo di tutta la Cappella.

Al S. Carlino, dove aveva iniziato la sua attività autonoma, la conclude con la facciata della chiesa. Qui il tema era vincolato e condizionato dalla fononomia preesistente, ciononostante raggiunge una forte composizione risolta con la spregiudicatezza congeniale al suo carattere. I tre elementi, fontana, campanile, facciata sono risolti come unità organica. La parete della facciata nel suo movimento sinusoidale è sommersa dal chiaroscuro degli elementi architettonici: colonne, cornici, figure di santi e di angeli manifestando la potenza compositiva di un grande architetto. E ciò anche se nel secondo ordine l'intrusione del medaglione, dovuto all'intervento del nipote Bernardo (post mortem dell'architetto, nuoce all'equilibrio generale della facciata.

I contemporanei del Borromini non l'hanno né benvoluto, né tanto meno capito. Ma contro la corrente convenzionale egli si è imposto ai posteri nell'architettura italiana e soprattutto in quella straniera come creatore del Barocco. È questa una testimonianza probativa della critica crociana che sostiene come l'evoluzione dell'arte dipende da un impulso autonomo assoluto indipendente dall'ambiente storico. La causa prima dell'opera d'arte sta sempre nella genialità creativa dell'individuo, cui poi si adeguano la società, i poteri costitutivi civili e religiosi determinando l'ambiente storico, che si può invocare dalla critica per le opere di imitazione.

Il Portoghesi si è reso conto nella prefazione che la lettura della sua opera è impegnativa come è impegnativa l'opera del Borromini. Ma se essa non è facilmente percepibile agli iniziati resterà basilare per i tecnici e per tutti gli studiosi di storia dell'arte da qualsiasi corrente di cultura provengano.

NINO GALLIMBERTI

# POSTA

ANCORA SUL «BO'»

Egregio Direttore,

*nel numero di febbraio della rivista «Padova» ho letto le critiche mosse da Elio Franzin al mio articolo «Il Bo' dell'anteguerra» pubblicato nella stessa rivista il gennaio scorso. Mi pare che il Franzin non abbia capito lo spirito e, in particolare, le conclusioni del mio scritto. In esse affermavo che l'azione degli universitari marxisti, in seno alla redazione del Bo', per quanto meritevole, fu di pochi e condotta per forza di cose lungo direttive vaghe e insicure. Questa affermazione non è piaciuta al Franzin. Ma come sarebbe potuto avvenire diversamente se quei giovani compagni marxisti si muovevano sotto gli occhi vigilanti della polizia fascista, se non potevano ancora avere una concreta esperienza della azione politica e mentre gli esponenti del comunismo italiano si trovavano in esilio o al confino o nelle carceri di Mussolini? Recentemente, durante una tavola rotonda, tenuta a Firenze, su Corrente, il coraggioso e importante quindicinale giovanile antifascista dell'anteguerra, nato per sua fortuna al di fuori dei GUF (c'erano anche in quella redazione cattolici, comunisti e liberali), si è parlato della esistenza in esso «di un eclettismo pre-sovversivo, di una più o meno consapevole ricerca di collegamenti, di convergenze che è propria dei tempi difficili». Una affermazione, questa, molto significativa se rapportata alla situazione e alle possibilità operative del Bo' di allora.*

*Altra proposizione della mia conclusione è questa: gli universitari cattolici, liberali e indipendenti, che agivano in seno alla redazione del Bo', «quando i*

*tempi fossero stati maturi», sarebbero stati pronti a entrare nelle file delle opposizioni e della lotta clandestina». E il Franzin commenta: questo è «l'atteggiamento dei coltivatori di campi di vecchio tipo: aspettare la maturazione». una interpretazione arbitraria se la posizione di critica dei redattori del Bo' (qualunque fosse la loro ideologia) nei confronti della cultura ufficiale costituiva di per se stessa una scuola morale, una preparazione cosciente; perciò una azione, non una passiva aspettazione. Il Franzin si sarebbe poi aspettato da me uno studio sul «nesso fra la situazione economica della città, la vita culturale all'Università, verso il 1935, e l'atteggiamento dei giovani intellettuali del Bo'». E più avanti si rammarica che io non abbia «ampiamente analizzato e descritto un momento della nostra storia politica, economica, culturale, di tutto il paese (sic) e di Padova». Una ricerca che sarebbe stata certo interessante ma che non era nell'assunto del mio articolo, soltanto informativo della varia attività e dello spirito di opposizione nell'ambito del Bo' di quegli anni. Franzin dunque ha espresso il suo dissenso. Altri invece hanno mandato i loro consensi. Cito solo Michele Vincieri, uno degli esponenti più attivi della redazione di allora, il quale così conclude una lettera inviata il 22 febbraio scorso: «Molto interessanti le notizie, giustissime le tue conclusioni circa la realtà ideologica del nostro giornale in quei lontani tempi».*

*Grazie dell'ospitalità.*

**VITTORIO ZAMBON**

# CINEMATOGRAFO

## LA CRITICA DEL FILM

La riflessione estetica ha resistito in un primo tempo dinanzi al cinema, riluttante a riconoscere i contrassegni dell'arte nella più recente conquista della tecnica. L'avventurosa storia del film ha percorso tuttavia nell'arco di un cinquantennio una parabola in cui lo spettacolo si è intrecciato ai risultati artistici, rendendo anacronistiche le riserve degli ultimi oppositori. Se il cinema è arte, come sembrano ormai consentire i più, di quale arte si tratta? Oggi come cinquant'anni fa è la stessa domanda che si ripropone: anche se diverse, ammalizzate dall'esperienza storica ed affinate dal travaglio teorico, possono risultare le risposte. Il critico, come del resto lo spettatore consapevole, non può evitare la ricerca di quei fondamenti teorici che lo portano a sconfinare nell'estetica generale. Anche il recente *La critica del film* (Padova, 1967) in cui Antonio Covi ha raccolto e coordinato in una organica sintesi le ricerche che egli ha condotto nell'ultimo ventennio, trova il suo punto d'avvio nell'intento di individuare la natura dell'arte filmica, attraverso il confronto tra gli elementi che il cinema ha in comune con le altre arti e le sue caratteristiche distintive. Se infatti il cinema è una arte spaziale perché si fonda sull'immagine fotografica, è anche un'arte temporale, perché le immagini che ci offre non sono statiche, ma dinamiche. Si potrebbe dire che il cinema è una narrazione espressa con il ritmo delle immagini.

Non mancano coloro che ritengono simili precisazioni un segno di bizantinismo, disposte a confondere i diversi linguaggi delle arti nell'unità indistinta dell'arte. Se, tuttavia, l'arte è un solo grande libro, ogni arte ha un suo modo proprio di cogliere il reale, caratterizzato da uno specifico linguaggio. Il dibattito assai articolato che la ricerca dello specifico ha suscitato non può impedire una conclusione, un punto d'arrivo. Lo specifico linguaggio del cinema sarà quel linguaggio in cui l'elemento temporale (azione, parole, musica) si raccorda e si esprime funzionalmente mediante l'elemento spaziale (le immagini). Il linguaggio così definito è quello che si può riscontrare sia nelle opere che raggiungono i vertici dell'arte, sia in quelle che rimangono nei limiti di una più modesta funzione comunicativa. In altri termini, se il cinema deve usare il proprio linguaggio per raggiungere l'arte, non si può ammettere che questo suo linguaggio sia di per sé un linguaggio artistico: l'uso di uno specifico linguaggio è condizione necessaria per fare arte, ma non è, come invece finivano con l'affermare gli antichi zelatori dello specifico filmico, condizione sufficiente. Si potrà dunque ricono-

scere i contrassegni dell'arte filmica in quel particolare uso del linguaggio cinematografico mediante il quale esso presenta una sequenza di immagini caratterizzata da un perfetto equilibrio ritmico, sia figurativo che sonoro.

Nel diverso tipo di analisi che il film esige la critica estetica ha un rilievo non trascurabile. La prima indagine del critico non può essere che quella di assicurarsi intorno al valore cinematografico del film che è chiamato a giudicare. Si tratta cioè di chiedersi anzitutto se il film usa rigorosamente il linguaggio filmico, conseguendo un perfetto equilibrio ritmico tra racconto ed immagine. Quando il cinema si pone a servizio di altre forme espressive s'intravedono infatti la contaminazione e l'ibridismo. Al critico, che ha riscontrato nel film la presenza del vero linguaggio cinematografico, incombe l'obbligo di determinare se tale linguaggio è stato messo o no al servizio dell'arte. Rifacendo il percorso ideale seguito dall'artista, il critico deve dedurre dal linguaggio concreto, che il film presenta, la natura e i limiti dell'*ispirazione* che ha guidato l'artista. Il percorso che ci consente di giungere ad un autentico giudizio estetico del film prende l'avvio dall'analisi della struttura del film, per passare poi all'individuazione della sua tematica ed infine alla valutazione della forma espressiva attraverso la quale quella tematica è giunta fino a noi.

L'intelligenza di un film sembra consentita soltanto a chi risale dalle linee narrative del racconto e da quelle psicologiche dei personaggi alla sua struttura, fino a scoprire il tema che lo guida. L'analisi della struttura, cioè dell'armonica orditura delle linee narrative e dei personaggi, si diparte dalla scomposizione del racconto, di cui è necessario individuare il filone principale, che per così dire porta il peso maggiore del film. Nell'esame strutturale è importante fissare le scene centrali, quei gangli significativi del film, che ci conducono al di là dello schema narrativo. Nel dinamismo del film, alcuni particolari, scene o inquadrature, possono infatti assumere un significato simbolico, che nell'estetica moderna ha conquistato un singolare rilievo. Si tratta per il critico di decifrare l'immagine-segno, o come pur si dice *l'im-segno*, che spesso risulta carico di allusioni tematiche e simboliche, cui è affidato talora il senso stesso del film. Una volta scomposto idealmente il film nelle diverse sequenze, nei filoni narrativi che il racconto è andato tracciando, occorre far seguire la più impegnativa analisi dei personaggi. Sono infatti i personaggi stessi del film, proprio con i loro caratteri e le loro idee, che fondano l'orditura del

racconto. La fatica più necessaria che si deve compiere in questa fase resta sempre quella del vaglio della evoluzione o involuzione dei caratteri dei personaggi: immobili o dinamici nell'arco narrativo dell'opera, i personaggi sono l'anima del film.

Il critico che, individuata la particolare struttura del film, ne abbia valutato la composizione narrativa e misurato l'umana verisimiglianza, si è abilitato all'esame del tema, di cui dovrà mettere in luce l'intimo significato. Che cos'è il tema di un film? Il tema è quel particolare sguardo sul mondo, che dà l'artista nella sincera purezza della sua ispirazione. L'idea, che non va confusa con la tesi, è necessaria al film, che altrimenti scivolerebbe in una fredda descrizione documentaristica. Il tema non è quindi un assunto filosofico da dimostrare con prove ma è un'idea che deve essere svolta artisticamente, cioè con quegli elementi espressivi ed emotivi che sono propri del cinema. Le note principali che il tema, l'asse ideale del film, deve possedere sembrano riconducibili a tre: *comprensibilità*, cioè chiarezza comunicativa; *verisimiglianza*, fondata su un'autentica umanità; *impostazione filmica*, cioè rigorosa fedeltà ai mezzi espressivi. Non si potrà dire ottemperino a tali condizioni quei film che annaspano nelle secche di una tematica ambigua, che si offre alle più diverse e contraddittorie attribuzioni di significato, o quelli che si perdono nel piano inclinato di una tematica ermetica, priva della luce della comprensione e della credibilità. Se l'arte non diventa come un cristallo, che ci offre una visione limpida della vita, non assolve la sua funzione.

La valutazione del tema è il compito più importante del critico e di quanti vogliono capire un film. Non si potrà mai dire di aver compreso un film se non si è riusciti a cogliere il significato umano che esso sottende. La via per giungere alla piena valutazione del tema passa attraverso l'esame dei mezzi espressivi: ma a questi si giunga o da questi si parta, ciò che conta per una critica rigorosa è che il rozzo contentutismo, di cui taluno si vanta, non convinca a trascurare un aspetto così decisivo della creazione cinematografica. Se il linguaggio cinematografico si avvale di determinate caratteristiche comuni a quanti parlano col film, l'uso che un artista fa di tale linguaggio consente la nascita dello stile, di *quel* particolare stile connaturato a *quel* regista. L'analisi della forma cinematografica, che ripercorre il processo creativo della ripresa, della scenografia, della recitazione, del sonoro, del montaggio e della regia, non solo significherà l'esame dei diversi contributi che il film riceve, ma comporterà anche la considerazione dei modi in cui, negli artisti dello schermo, la *langue* si fa *parole*.

L'analisi degli aspetti espressivi non può che essere integrale: la tentazione di privilegiare un aspetto sugli altri crea una dissociazione arbitraria tra i diversi elementi, impedendo altresì di raggiungere una valutazione equanime e completa del film. Il film deve

dar prova di aver scoperto ed usato una forma che sia in perfetta coerenza con il tema, cioè con la ispirazione che lo sorregge. Si dovrà perciò esigere dalla ripresa e dalla scenografia una *coerenza figurativa* con il tema; dalla sceneggiatura e dalla recitazione una *coerenza psicologica*, dal sonoro e dal montaggio una *coerenza ritmica*. Ed infine al regista, come responsabile ed artefice di questa estesa opera creativa, si dovrà chiedere una *coerenza stilistica* con quel tema che la sceneggiatura gli suggeriva di esprimere. Solo dopo simile analisi si potrà concludere che il film risulta veramente artistico, in quanto ha saputo dare una struttura unitaria ad una ispirazione sinceramente valida: la sua ispirazione è riuscita ad esprimersi con una forma del tutto coerente a se stessa.

Nel momento in cui il giudizio conclusivo è stato formulato la critica estetica ha toccato la sua meta. La trattazione di Antonio Covi, di cui abbiamo suggerito una sintesi sommaria per lo più attraverso le parole stesse dell'autore, non si arresta tuttavia qui: la critica estetica del film viene infatti integrata con la critica morale e sociale. In questa parte del volume il magistero ecclesiastico, che è stato precisato recentemente nell'ambito del Concilio Vaticano II dal decreto *Inter mirifica*, viene applicato nel delicato settore del cinema. Soltanto attraverso un'attento approfondimento etico-sociale la critica potrà dirsi, nella raggiunta responsabilità del suo impegno, davvero integrale. Alcuni capitoli dedicati al rapporto tra il cinema e il pubblico e alle responsabilità della critica concludono il volume allargandolo al più ampio settore della comunicazione sociale, nei confronti della quale diffuse sono le apprensioni.

Anche un sommario così essenziale de *La critica del film* rende conto della vastità dei temi, affrontati sempre senza l'ambizione sterile dei sistematori. L'autore avverte infatti in più occasioni che la sua è soltanto una proposta, l'esposizione cioè di un metodo critico maturato nel vivo di una esperienza di spettatore e di critico. Il linguaggio immediato e limpido rifugge gli aridi intellettualismi di cui si compiacciono spesso gli studiosi: la concretezza dei riferimenti, numerosi ed aggiornati, sta lì a confortare il lettore che non ami troppo le teorie. Insomma un libro, quello di Antonio Covi, onesto nella dichiarata chiarezza degli intenti, che potrà risultare utile a chi intende illuminare la propria esperienza di spettatore e redimerla dalla incoerenza dei giudizi superficiali. Anche chi non può dirsi consenziente con tutti i giudizi e con tutte le tesi (il problema dello specifico filmico andrà probabilmente riproposto in una chiave che tenga conto delle indagini linguistiche e semiologiche più recenti), trova nel volume l'invito ad un salutare dialogo diretto con le opere, che l'autore avvia perché ognuno prosegua poi a suo modo.

ORIO CALDIRON

## ARTE DEL MANGIAR DI GUSTO

*Ogni tanto ritorna, martellante, nei miei sogni, il ricordo della cucina di una vecchia villa di campagna.*

*Non mi pare sia una reminiscenza letteraria: la cucina di Fratta che incontrai, ragazzo di terza liceo, nel libro di Ippolito Nievo.*

*Anzi ne sono sicuro.*

*È un'altra cucina veneta: il focolare è fatto a ritonda, circondato da panche. E poi due belle poltrone con l'appoggio per i gotti di vino.*

*E lo spiedo va, onusto di belle schidionate di uccelli che girano lentamente intramezzati da lardelle e foglie di salvia.*

*Un campanellino richiama l'attenzione quando la carica sta per finire.*

*E che profumo imbalsama l'aria!*

*Quando gli uccellini sono a punto, mia nonna, una signora dai capelli bianchi bianchissimi come di seta filata, prende con le molle un pezzo di carta di paglia che avvolge del lardo, dà fuoco e fa cadere su quelle povere bestiole dal capino ciondolante il «precotto».*

*E nella leccarda scende anche questo sughetto a condir meglio la polentina gialla, tenerella.*

*E ancora mia bisnonna, con una gran grembiata nera dalla quale pende il mazzo di chiavi di tutti gli armadi, simbolo della «paronanza», che non vuol donne in cucina, neppure le fedelissime Fosca e Gigia, quando fa la «carne pastizzata».*

*E mia madre, che, di venerdì, si diverte a far la salsa per i bigoli.*

*La pasta se l'è fatta lei, non avrebbe ceduto questo compito a nessuno, e poi, col bigolaro ha tirato gli spaghetti belli, brunicci.*

*Vicino, sul fornello a brace, la salsa di «sardele da sale» va a fuoco lentissimo.*

*Ma che c'entra questa cavalcata di nostalgiche memorie?*

*La colpa — oh, felix culpa! — il movente, il merito, è tutto di Gianni Gherardini, che, in un volumetto edito da Alfieri di Venezia, stampato, con la solita cura, da Fantoni e con una brillante e saporosa prefazione di Franco Escoffier (non so se tra i suoi antenati vi sia il celebre cuoco, ma sono indotto a crederlo data la competenza che in gusto culinario dimostra: io non lo conosco personalmente, solo per la sua vasta d'argomenti scrittura, ma è senz'altro un splendido gourmet) ha ordinato e raccolto cento antiche ricette di cucina veneziana.*

*La quale è anche cucina veneta, perché le gran braccia della Repubblica hanno portato nei territori di sua signoria sì gli zecchini, sì le leggi, sì le costumanze, ma anche il piacere di mangiar bene, semplice e di gusto.*

*Dunque Gianni Ghirardini, che già s'era acquistato titoli d'onore raccogliendo in un agile volume, ormai alla seconda edizione con aggiunte ed aggiornamenti, detti e motti veneziani, di nuovi allori rinverdisce la sua fama di giornalista attento, brillante.*

*E non si limita, s'intende, a raccogliere ricette, a descrivere, sia pur brevemente le regole canoniche per far piatti e gli ingredienti necessari, numerandoli uno per uno, ma dà norme d'indole generale.*

*E vuole che, per mescolare, s'adopriino cucchiali e spatole di legno, che la forchetta sia pur di legno, esalta le vecchie tecie e le pignatte di terracotta: altro che l'odierno alluminio con il fondo di rame.*

*La caldiera di rame sarà sempre l'ideale per fare la polenta che andrà ognora mescolata col mescolo di legno, fino a quando dalla caldiera si stacchi la pasta.*

*(S'è ormai quasi persa l'abitudine delle cassotere che venivano di Carnia con tutti quei loro attrezzi da cucina in legno: ma perché questo artigianato non dovrebbe risorgere «a lode degli antichi e a scorno dei moderni»?).*

*Ai tempi del mio amico Goldoni andava il cioccolatte, oggi, purtroppo, vanno le pentole a pressione.*

*E il cibo si cucina in pochi minuti, ma quanto è insipido perché non lo condisce l'amore paziente della cuoca!*

*E bene ha fatto Ghirardini a risuscitare le vecchie ricette, che hanno sapore di unità familiare, in giorni nei quali ci si siede a tavola per ingoiare in fretta quel tanto di protidi, quel tanto di glucidi, quel tanto di lipidi che servono per un ben determinato numero di calorie.*

*Molti veri signori, tali di nascita e di sentire, pur se talvolta scarsi di quattrini, amano ancora rivangare vecchie tradizioni di cucina e si gloriano ai fornelli per donare agli ospiti dei piatti come Dio comanda.*

*Buon compagno di viaggio in questo andare sarà il libro di Ghirardini: «discant indocti, ament meminisse periti».*

**CORRADO CONCINI**

# Da artigiano a industriale

Durante gli spensierati anni della sua giovinezza, trascorsi tra il larice, l'abete, la piolla, la sega e gli altri arnesi paterni, Guerrino Maniero, mostrò subito di essere dotato di un ingegno vivace, intraprendente ed inventivo.

Ancora imberbe, egli ideò e costruì un congegno, una specie di roulette che ebbe grande successo nel «prato comunale» durante la fiera di Agosto: una pista rotonda di due metri di diametro nel cui piano una decina di piccoli fantini a cavallo, numerati, spinti da una molla simultaneamente, partivano con movimento circolare ed indipendente in gara e dopo alcuni giri, esaurita la corsa, i premi venivano assegnati ai tre che più si erano staccati dagli altri. Ammiratori piccoli e grandi si fermavano a vedere l'ingegnoso meccanismo, e puntavano or su l'uno, or su l'altro di quei minuscoli cavalli rimanendo anche spesso volte delusi.

Siamo verso la fine del secolo scorso, anni durante i quali in questi paesi le vie e le piazze, quando la notte non era rischiarata dalla luna, veniva interrotta da fioche lampade a petrolio che spesso il vento spegneva ed allora di esse non restava altra indicazione, nel buio pesto, che il caratteristico puzzo dello stoppino bruciato.

Da un giornale, il giovane Maniero aveva appreso che un certo gas, l'acetilene, ottenuto trattando con acqua il carburo di calco, si poteva sfruttare come mezzo illuminante.

Guerrino lascia da parte i ferri del suo mestiere, si provvede di altri, studia, lavora, e dopo qualche difficoltà ed incidenti, tra i quali una grossa esplosione che manda in frantumi i vetri di molti negozi ed abitazioni circostanti, egli installa il primo gasometro con più lampade, poi un secondo, un terzo e così via.

Ma il progresso col nuovo secolo camminava rapido tanto che l'acetilene in breve venne soppiantato dalla regina di tutte le illuminazioni: la luce elettrica.

La nascente industria del Maniero perciò si arrestò di botto, tuttavia non lo scoraggiò.

Ecco intanto giungere da Milano le prime biciclette con pneumatici, catena e manubrio a corna di bue. La novità destò il vivo interesse del nostro giovane, tanto che egli si propose subito la costruzione in serie modificata, di questi primi modelli. Infatti egli rilevò che con queste biciclette le donne, a causa delle loro lunghe sottane allora di moda, non ne avrebbero potuto approfittare senza attrarre la curiosità degli indiscreti. Bisognava perciò eliminare l'inconveniente.

Infatti poco tempo dopo dalla sua officina uscì la cosiddetta «bicicletta ermafrodita», che poteva cioè essere usata da uomo o da donna a seconda della inclinazione data all'asse superiore del telaio.

Le giovani furono le prime a salire e circolare con la nuova bicicletta Maniero e ad attrarre anche la pubblica attenzione.

Eravamo già al tempo delle prime automobili, delle cosiddette carrozze senza cavalli, macchine complesse, che però non indietreggiavano il nostro già esperto meccanico dal tentare una costruzione tutta sua con caratteristiche tecniche veramente originali.

Opprimeva la calura estiva quel luglio che ricorda le trepidanti ore di Venezia precedenti l'istante in cui le stanche membra del suo campanile cedettero sotto il peso dei secoli, quando Guerrino Maniero seguito da non pochi curiosi, spinta la sua macchina sulla piazzetta della canonica, azionato il rumoroso motore a scoppio e salito, incominciò a girare manovrando frizione e cambio con la mano destra ed i freni uno con la sinistra e l'altro a pedale.

Sono passati molti anni, ma c'è ancora qualcuno che ricorda la famosa scommessa, vinta dal Maniero, che egli con la sua auto in meno di due ore sarebbe stato in grado di andare a Padova, sorbire un caffè al Pedrocchi ed essere già di ritorno a Conselve al Caffé Commercio.

Dall'industria della bicicletta a doppio uso ed alla costruzione di pezzi di ricambio per automobile, l'officina gradatamente passò alla specializzazione più redditizia dei carri agricoli e rimorchi di ogni tipo, per cui, dato il notevole sviluppo raggiunto dall'azien-

da, Guerrino dovette costruirsi un nuovo e più ampio ambiente poco discosto dal centro.

Allo scoppio del primo conflitto mondiale, l'officina venne requisita dal Governo e trasformata in sussidiaria di guerra, e quindi, per la sua troppa vicinanza al fronte, trasferita in Toscana.

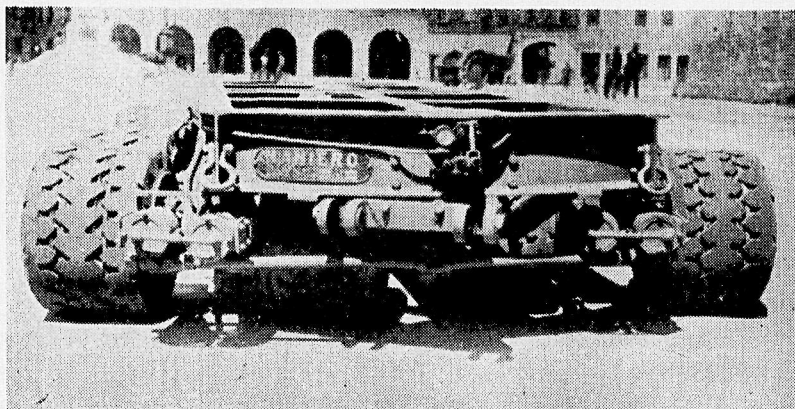
Dopo la vittoria, Maniero, ritornato a Conselve, riprese con maggior lena la sua precedente attività, assumendo commissioni anche per l'Aviazione e la Marina.

Dobbiamo pure ricordare che in questo primo dopoguerra, alle varie Esposizioni Nazionali e Mostre Campionarie alle quali Maniero partecipò con la sua produzione, ottenne sempre ambiti riconoscimenti e distinti premi.

Grande rinomanza diede infine alla sua officina nel 1938, la costruzione, su commissione, del colossale «Carro Carnera», adibito al trasporto dei pesanti e voluminosi trasformatori delle grandi centrali elettriche, montato su sedici ruote gommate e capace di trasportare un carico di ben cento tonnellate.

Altre novità nel campo della meccanica sarebbero certamente state realizzate da Guerrino Maniero se, ancora vegeto, una grave infermità non lo avesse colpito ed obbligato a sospendere la sua attività e cedere la direzione della sua industria ai figli Antonio e Giuseppe, i quali hanno saputo brillantemente seguire le orme paterne e tenere alto ed onorato il nome della Ditta.

G. M.



Il «carro Carnera» di G. Maniero.

## Premio per Pirandello a Francesco T. Roffarè

Al teatro Eliseo di Roma la rivista «Cultura e scuola» ha recentemente proclamato i vincitori del concorso per una monografia su Pirandello, bandito sotto il patrocinio del Comitato per le Celebrazioni pirandelliane, nel primo centenario della nascita dello scrittore siciliano. Il primo premio di L. 500 mila, per la monografia «L'essenzialità pro-

blematica e dialettica del teatro di Luigi Pirandello», è stato attribuito al prof. Francesco T. Roffarè preside del «Tommaseo» di Venezia.

Al nostro amico e collaboratore F. T. Roffarè, le congratulazioni più cordiali della rivista «Padova».



# VETRINETTA

## **QUATTRO LIBELLI INEDITI DI ARNALDO FUSINATO**

**di Cesare Bolognesi**

(saggio sulla vita giovanile del poeta e quattro appendici), Officine grafiche «Sta-Vicenza», 1967.

## **LE PAGINE DELL'ASCESA**

**di Cesare Bolognesi**

scelte e presentate da Romana Rompatò, Stab. Tip. Zola & Fuga, Vicenza, 1943 - XXI.

Di Cesare Bolognesi conoscevamo quanto scrisse Bortolo Pento a Napoli nel febbraio 1945 e stampò nel « libretto rosso » dal titolo « Tinta del tempo » (Rebellato).

Forse per contadina grettezza o pigrizia, la ricerca su di lui si fermò lì. Eppure Pento parlava del Bolognesi come di un giovane « allontanato dal "Bò", di cui da alcuni mesi era redattore », e poi, « non ammesso, anzi addirittura boicottato, ai littoriali », e ancora, di un incontro nell'agosto del 1940 con un personaggio abbastanza noto in questi giorni: Mariano Rumor, ed infine di una affermazione precisa, quella di voler lottare « sul loro stesso terreno » contro « i giovani dell'ortodossia e della carriera nelle gerarchie del partito ». Bolognesi, ci informa il risvolto del primo dei due libri, è nato nel 1919 ed è morto nel dicembre del 1941 in Marmarica.

Ma, a ventidue anni, aveva già scritto una settantina di articoli, tre opere storiche, pronunciato molti discorsi pubblici e fatto un anno di « naja », oltre a 20 esami.

Di lui scriviamo, fra l'altro, perché mentre si annunciano libri, da parte di editori molto noti, su « Il fascismo e la vita della cultura » (Leone Bortone, Einaudi), vorremmo dare un limitato ma preciso contributo ad una analisi diversa della storia della società e della cultura italiana durante il periodo fascista da quella finora accettata.

Perché di altri giovani, vissuti « gli anni difficili », come il Curiel o il Pintor è facile trovare gli scritti (magari tagliati, ed, in parte, non pubblicati, per tante e varie ragioni) e leggere delle biografie (più o meno agiografiche), mentre di un

giovane intellettuale come il Bolognesi (e chissà di quanti altri come lui) è così difficile trovare gli scritti?

Che cosa si è scelto, chi ha scelto, di far conoscere solo determinati aspetti della storia italiana fascista nel ventennio post-fascista?

Non si parli, nel caso della lettura dei volumi del Bolognesi, di mania erudita o idiozie del genere. Bolognesi ha fatto un grande sforzo di comprendere l'Italia e l'Europa. Ed ha raggiunto dei risultati nel corso dei suoi studi che possono, anche oggi, essere esaminati con interesse ed utilità.

Pisacane, Oriani, non sono autori che si possono scartare senza prima averli ben compresi e criticati. Gramsci insegna.

**Elio Franzin**

## **I VINTI DI CAPORETTO**

**di Mario Isnenghi**

Per la *Marsilio Editori* di Padova, Mario Isnenghi, un giovane studioso che in questi giorni ha firmato un contratto con *Laterza* per un'opera su tutta la guerra '14-'18, pubblica nella collana *Letteratura e linguistica* un volume di circa trecento pagine intorno ai *Vinti di Caporetto*, contenente una interpretazione veramente nuova sullo scottante argomento, sul quale non si potrà neppure quest'anno, in cui ricorre il cinquantenario, fare davvero il punto perché ancora non sono stati pubblicati i documenti ufficiali.

Si sa che la commissione d'inchiesta raccolse circa un migliaio di testimonianze e le riunì in tre volumi, si sa anche che vi fu un'accesa discussione parlamentare a porte chiuse; si dirà che vi è la presa di posizione ufficiale degli storici per così dire accademici ma non soddisfa; e a complicare le cose, si sa ancora che dalla documentazione ufficiale sono state stralciate le pagine (per l'esattezza sedici) riguardanti Badoglio, che era nelle grazie del re e poteva concedersi licenze del genere. L'opinione corrente sostiene che si sia trattato di un fatto per così dire "naturale", alle cau-

se del quale concorsero numerosi elementi: in primo luogo l'asprezza dell'urto nemico, che poteva disporre delle forze tolte dal fronte russo e dell'intervento di truppe alleate; poi la stanchezza dei nostri soldati, aggravata dalla propaganda anarchica (e perciò disorganizzata) conseguente alla rivoluzione di ottobre, l'insofferenza della disciplina eccessiva, che Cadorna e Cappelletto pretendevano fra le truppe, insomma quello che gli storici accademici chiamano *disfattismo* e chissà se davvero lo fu. Il libro dell'Isnenghi è di un tipo che definiremmo moralistico, mezza storia e mezza letteratura, per metà saggio critico e per metà antologia. In sostanza l'autore, che è giovane e particolarmente adatto a lavori del genere, in quanto evita ogni ambiguità e sa decifrare i significati nascosti e generali dei testi, insieme con le loro costituenti immediate, ha completato il giudizio tradizionale su Caporetto valendosi delle testimonianze degli scrittori. Fino ad oggi i diari di guerra e i giudizi degli scrittori su Caporetto erano stati trascurati, quasi che fossero poco attendibili e quasi che l'arte dello scrivere fosse da considerare sul piano umano e storico qualcosa di negativo, una forza estrosa e bizzarra invariabilmente ribelle, oppure attenta più alla parola individuale che alla verità oggettiva dei fatti. Isnenghi ha invece capovolto la situazione, dando fiducia alla testimonianza degli scrittori (una ventina in tutto) nella certezza che almeno una parte di verità essi l'abbiano detta, anche se disturba gli storici di professione e la presa di posizione ufficiale sull'argomento. Ha notato che, dalle varie voci di Salsa, Frescura, Coda, Muccini, Bracci, Comisso, Gasparotto, Stanghellini, Puccini, Monelli, Panzini, Palazzeschi, Prezzolini, Mariani, Soffici, Bacchelli, Gadda, Jahier e Malaparte scaturisce un paradigma di Caporetto strutturalmente nuovo e interessantissimo e addirittura, è stato detto, l'idea suggestiva che si sia trattato non solo di errori di generali, di crisi dovuta all'ultima unghia dell'aquila asburgica morente, non solo, come si è detto allora di *disfattismo*, ma di una prova generale, di quella che doveva essere la resistenza e la conseguente sconfitta delle clas-

si popolari quando il fascismo ebbe il potere nel 1921. Gli scritti ai quali il giovane Isnenghi si riferisce alla ricerca di un significato umano, sociale (e universale, si direbbe, dato i tratti umani ed etici che sono distintivi della ricerca) appartengono, in gran parte ad edizioni censurate, libri, capitoli e diari di guerra fra i quali ci pare molto significativo, dato che gli altri erano per lo più noti, *Il diario di un imboscato* del padovano Frescura, uomo di teatro e collaboratore dell'*Avvenire d'Italia*, il quale dovette ovviamente rinnegare il suo lavoro nel ventennio, dato che riecheggiava il giudizio negativo sulla *inutile strage* pronunciato da un'altissima personalità. Qualcuno degli scrittori scelti dall'Isnenghi con imparzialità furono poi addirittura deputati fascisti, come il Coda, primo parlamentare mussoliniano a Montecitorio. Un altro esempio che testimonia la libertà, diremmo «scientifica» nel senso di libera e imparziale scelta, riguarda Curzio Malaparte, il quale ebbe a scrivere addirittura che avrebbe desiderato che la rivolta e che i contadini-soldati giungessero a Roma nella loro "travolgente" ritirata.

Mario Isnenghi quest'anno ha vinto il premio "Puccini" per i valori della sua ricerca volta a mettere in circolazione le idee di opere a cui gli storici accademici e ufficiali hanno attribuito scarso valore o che hanno importanza soltanto nella prima edizione, essendo state le edizioni successive monche o private del valore ideologico; sono scrittori buttati via perché considerati a bocca calda, spesso costretti a fare ammenda di avere fatto notare gli errori molteplici dei comandi prima e dopo la sconfitta parziale e soprattutto per avere accusato i generali di essersi sguagliati prima e con maggiore rapidità delle truppe. Le altre "colpe" di tali scrittori si posano riassumere in quella di avere sostenuto che la guerra (imperialistica dall'una e dall'altra parte) era stata imposta da una minoranza a una maggioranza di cattolici, giolittiani e socialisti che non la volevano e l'accettarono a malincuore con la rassegnazione che si nutre verso le cose incomprensibili e tragiche. Si tratta di opere che fanno notare prima di tutto i casi individuali di rivolta o soluzione singola del problema come le diserzioni, le automutilazioni (Frescura); poi i casi di fraternizzazione fra i soldati degli opposti schieramenti, sui quali a un certo punto piovevano le granate delle reciproche artiglierie; quindi gli ammutinamenti dovuti talora anche a una situazione di estremo disagio, che serpeg-

giava nelle trincee. Fra i "fotografi del disagio" vanno posti, in posizione particolare, i neutralisti e pacifisti come Palazzeschi, che, per primo, vide il carattere economico della guerra e spiegò alla sua bestia nera (D'Annunzio) di non avere capito il significato di minaccia popolare (ossia di vendetta dei soprusi) insita in Caporetto. Altri scrittori ancora, i libertini e giovani di allora, come Comisso, abituati a vedere la vita come un'avventura e una perpetua novità da vivere gioiosamente, secondo i precetti della *Laus vitae*, videro Caporetto come una lunga vacanza senza disciplina, da godersi in ebbrezza, con delle grandi mangiate e bevute e quel che segue. Fu per loro un'occasione di riposarsi e svagarsi; sembrano degli incoscienti, ma in effetti vedono meglio dei redattori della *Voce* e di *Lacerba* che non riescono a capire il significato di nulla dopo la morte di Serra. In sostanza Comisso riesce a capire meglio, a intuire che la guerra non è un fatto personale come la intende D'Annunzio, ma qualcosa di più importante; riesce a scoprire *che i soldati se ne fregano dell'esito*. Del resto non aveva Treves promesso alla camera che l'anno successivo non ci sarebbe più stata la guerra? Non aveva scritto un giornale cattolico di Udine, subito sequestrato, «*E adesso la parola alle trincee?*» e non aveva affermato Cadorna che i soldati partivano per la licenza pieni di patriottismo e tornavano rovinati dal socialista e dal prete? Non c'era stata a Torino una rivoluzione contro la guerra?

Dopo avere notato che i soldati erano per il novanta per cento contadini e piccoli borghesi (essendo gli operai occupati nelle fabbriche d'armi) e che ai contadini-soldati mancò l'appoggio che in altri paesi alle loro aspirazioni avevano dato gli studenti (chiamati astutamente dal Cardona alle armi con la divisa di sottotenenti) e gli operai delle città, l'Isnenghi si chiede se Caporetto non rappresenti nella storia d'Italia più di un temporaneo insuccesso dovuto agli errori dei generali e al colpo d'ariete austriaco conseguente alla sguarnizione del fronte orientale in seguito alla defezione russa. Egli dice che non si può parlare di sciopero militare, come lo definirono Bissolati e Malagodi (il padre dell'attuale onorevole) perché mancava una volontà politica consapevole. Fu soltanto una rivolta militare abortita, ma enorme (specie se si pensa alla II armata Cappello), che rientrò perché i soldati-contadini protagonisti erano dei pacifisti e non dei rivoluzionari, perché non vi fu l'appoggio

di un'organizzazione politica e della classe operaia e studentesca. E' vero infatti che nei giorni precedenti a Caporetto risulta che circolavano fra le truppe dei manifestini che li invitavano a tornare a casa e a buttarle le armi, ma dovevano essere stati anarchici o agenti del nemico e non politici organizzati coloro che li avevano diffusi. Isnenghi si chiede che cosa sarebbe successo se la rivolta si fosse tramutata in rivoluzione e fa notare che soltanto gli scrittori si sono posti la domanda, da Bacchelli a Malaparte agli altri, compresi coloro che dimostrarono patriottica indignazione. L'obiezione che si può rivolgere a questa tesi, indubbiamente probabile (sebbene i «se» nella storia contino poco) è questa: «*ma allora (se proprio le cose stanno così) come si spiega Vittorio Veneto? Come si spiega il Grappa?* Isnenghi risponde che il moto rientrò per varie ragioni, prima di tutto per la sconfessione degli stessi che l'avevano atteso e forse preparato almeno psicologicamente (i socialisti); essi rifiutarono la paternità di Caporetto e affermarono di essere prima patrioti e poi uomini di partito; poi perché la guerra di difesa era sentita dai contadini diversamente da quella di offesa; si trattava di una protezione anche delle proprie case e della propria o altrui terra da lavorare contro la violenza organizzata dei tedeschi (si confrontino Malaparte e anche *Addio alle armi* di Hemingway); d'altra parte nulla si sa di preciso sul numero dei processati e fucilati per abbandono del fronte; ancora ci fu nel paese una reazione emotiva e psicologica di forza uguale e contraria che portò alla coesione degli spiriti e determinò la vittoria quasi che un fenomeno analogo a quello che aveva provocato il grande esodo e l'*occasione mancata* (la espressione è di Bacchelli) si fosse ora diffuso per un atto di disperazione e di sabotaggio nelle truppe nemiche colpite da un senso di frustrazione dopo l'illusione di avere avuta in pugno per poco tempo la possibilità della vittoria.

Sta di fatto che lo storico ufficiale Gatti afferma nel suo rapporto che solo per retorica si è parlato di entusiasmo a Vittorio Veneto e che in effetti si trattò soltanto di resistenza; ma di una resistenza che bastò alla vittoria contro una tigre di carta, come oggi si dice, che aveva compiuto l'ultimo sforzo a Caporetto, prima di cedere di schianto.

Abbiamo riportato il significato del libro e parlato di apporto all'informazione e a un'interpretazione di Caporetto opposta e comparativa con il giudizio ufficiale. Si tratta indubbiamente di un lavoro se-

rio; però vorremmo che in una successiva edizione e anche nel lavoro su tutta la guerra '14-'15, che sta preparando per Laterza, Isnenghi non trascurasse le testimonianze popolari, vogliamo dire i diari di guerra non solo degli scrittori di professione, ma anche di umili popolari; non ne mancano; sappiamo che uno scrittore di provincia, per esempio, il padovano Bertoli, che

vive in quel di Camposampiero ne ha raccolti, di editi e di inediti, parecchi, nelle vacanze che gli consente la sua professione di medico condotto; e ne ricordiamo uno per tutti fra questi "giornali" di guerra, quello stampato a Treviso, ci pare a cura di Comisso, il quale volle lasciarvi tutto, persino gli svarioni di grammatica; e ci pare indicativo, soprattutto perché rivela la forza del-

la propaganda sull'animo dei soldati illetterati. L'autore di quel diario, per esempio, affermava che ritornando dalla prigionia e passando in treno per il Belgio osservava tutti i bambini agitare dei moncherini. Vedete che schezi poteva già allora combinare il quarto potere, diffondendo la notizia, ovviamente falsa, che i tedeschi, dove arrivavano, mozzavano le mani ai bambini.

Giulio Alessi

## AMICO DEI PITTORI

### di Diego Valeri

Diego Valeri ha una storia letteraria che si incrocia spesso con quella di molta pittura moderna italiana. Egli poi, usa comunemente i colori nel suo linguaggio poetico, talora «scrivendo» dei quadri.

Era inevitabile che, prima o poi, finisse per scrivere delle poesie sui pittori. È il caso di questo suo «Amico dei pittori» in cui gli argomenti delle poesie sono Rosai, Mafai, Semeghini, Morandi, Carrà, Tosi, Guidi, Marino, Cantatore, Saetti, de Pisis.

Non si tratta ovviamente, di critica letteraria in versi, né di semplici testimonianze sui pittori vivi o morti, amici dell'autore. Immaginiamo invece Diego Valeri che la sera insegue nella sua casa vene-

ziana i pensieri e le immagini che i quadri alle pareti del suo studio gli vanno suggerendo. Sono quei quadri che il volumetto riproduce in tavole fuori testo, per far conoscere al lettore non solo la poesia, ma anche l'occasione stessa che l'ha determinata. Il procedimento è suggestivo e il libro ha una sua novità, particolare in questo periodo in cui le materie tradizionali delle varie arti si vanno fondendo in quella eliminazione delle «categorie» dell'estetica che il nuovo mondo rifiuta.

Questo procedimento, di porre per argomento di una raccolta di poesie i temi più indicativi della pittura moderna, fa pensare ad una altra raccolta, agli epigrammi de «La vacca arrabbiata» di Luigi Gaudenzio, pubblicata nel 1953 dalla padovana «Liviana editrice».

Gli amatori d'arte di Padova conoscevano già alcune di queste poe-

sie di Valeri, sono quelle che pubblicava quale introduzione ai cataloghi di alcune mostre della «Chiocciola», la galleria d'arte che era diretta da sua figlia Marina. Composte nel volumetto di Scheiwiller acquistano però un'altra voce; diventano una pagina della storia della pittura moderna, nella quale i pittori mostrano la loro presenza umana calata nel vivo del mondo particolare dal quale le loro opere sono nate.

Il rapporto quindi tra Valeri e le opere di pittura si allarga a comprendere, attraverso la poesia, anche una consuetudine umana con gli artisti, appunto come è detto nel titolo della raccolta, «Amico dei pittori».

Sandro Zanotto

DIEGO VALERI, *Amico dei pittori*, editore Scheiwiller, L. 800.

## IL MAGGIOLINO

### di Francesco Pilla

La protesta contro la morale convenzionale, la denuncia dei mostri che atterriscono e umiliano la persona umana, dell'ipocrisia che annulla la ragione sono i principali motivi ispiratori delle tre opere teatrali che Francesco Di Pilla ha recentemente raccolto in volume (*Il Maggiolino*, De Luca Editore, Roma, 1967).

Diciamo subito che è un testo di idee più che di caratteri, polemico, e che il tempo storico, in cui si svolge l'azione, è la nostra tormentata contemporaneità, cioè il nostro mondo in crisi. Un mondo alienato, ma non inconscio, anzi cosciente

dei suoi mali e delle sue distorsioni.

In ciò consiste, fra tanti discorsi a vuoto sull'alienazione, l'elemento originale della poetica dell'autore.

Si tratta di tre drammi diversi per soggetto, ma legati da un solo filo conduttore.

In *Adele* un giovane scrittore scopre e sente che i suoi scritti sono soltanto parole, flatus vocis, e non espressione della natura. La natura è verità, perciò egli l'ha tradita con una menzogna. Quindi non scriverà più. Ma anche il suo amore, per gli stessi motivi, è falso e deve essere abbandonato.

Amore e arte coincidono. Ne deriva l'indifferenza, il disgusto e la rivolta contro tutto ciò che l'artista, l'uomo, avverte come altro da sé, fuori della propria coscienza.

Appunto la coscienza muove ed assilla la problematica del Di Pilla. Così in *Edipo a Toledo*. Il dramma antico e modernamente ripreso come indagine sulla condizione umana.

Il Dio che percuote gli uomini non è fuori di noi, è in noi, ma nessuno lo vuole ammettere, nessuno è disposto a dichiararlo. Solo Edipo, nel quale convergono tutti i mali delle passate generazioni, il peccato d'impostura e d'orgoglio da cui hanno origine la nostra follia e la nostra perversità.

La coscienza di Edipo è la ragione, chiarissima al cospetto del vizio, atavico e perenne, contro il quale egli oppone una resistenza pietosa e dolorosa.

Si accieca. Giocasta e i figli lo travolgono, ma nella sua denuncia e nella sua espiazione avviene la

catarsi: È necessario capire, vedere ciò che veramente siamo, ciò che veramente vogliamo.

Ne *Il Maggiolino* (il terzo lavoro compreso nel libro, e che gli dà il titolo), cessate quasi subito le voci dei personaggi — vane, idiote, insensate, ma che caratterizzano l'ambiente della nostra società farisai- ca —, l'azione del quadro continua con scene per gesti. Solo i gesti, non parole. Una novità per il teatro che ricorda le sequenze del film muto.

Per la rappresentazione del testo bisognerebbe ricorrere ad una mimica attenta e finissima, di tempi ritmici, scanditi in toni figurativi ben precisi e tuttavia fusi in un

equilibrato e commosso movimen- to.

Qui la satira e l'ironia in maggior grado concorrono ad esprimere la complessa problematica dell'autore.

Un universo sociale e spirituale corrotto e in rovina, un grumo di luoghi comuni, una confusione di pensieri, un caos di estenuati vel- leitarismi.

Il Re e la Regina appaiono al ver- tice di questo universo in cui gli ideali sono palloncini colorati.

La lotta per l'affermazione per- sonale non ha ritegno, le donne co- me Furie, meglio come Giocasta, per la più evidente irrazionalità del loro sesso, raggiungono i più alti gradini delle ambizioni.

Siamo nel simbolo cui è sottoin- tesa una realtà bruciante, attuale e sofferta.

E simbolo è il Maggiolino la veri- tà, bella e giovane, agile e acroba- tica, quasi una Medusa, ma con si- gnificato diverso, che pietrifica chi- unque la guardi. Invano il Re la vuole imitare. Attorno al Maggioli- no tutto è vecchio, decomposto, morto.

In questa unica scena la fantasia gioca un ruolo di primo piano, agi- ta e delinea le maschere con vigore e si giustifica per qualità umane e poetiche.

**Michele Vinci**

FRANCESCO DI PILLA, *Il Maggiolino*, De Luca Editore, Roma, 1967.

**Picchiotto  
di bronzo**



**Scuola padovana.  
seconda metà  
sec. XVI**

(proprietà privata)

## *notiziario*

### **Una felice collaborazione fra l'Ente delle Ville Venete e i Solisti Veneti**

si è avuta recentemente con alcuni concerti eseguiti dall'orchestra dei Solisti Veneti diretta dal maestro Scimone in alcune ville famose, e trasmessi dalla televisione. Gli affreschi del Tiepolo in una villa vicentina, e quelli di Paolo Veronese a Maserà hanno fatto da sfondo a musiche classiche impeccabilmente eseguite: figure e paesi dei due grandi pittori del Sette e del Cinquecento hanno dato l'illusione di una incantevole partecipazione all'esecuzione musicale. Un godimento autentico, che è augurabile si ripeta.

### **Calendario delle iniziative della «Pro Padova»**

5 marzo 1968 - Presso la sede del Gabinetto di Lettura - comm. rag. Renzo Bernardelli, Presidente della Associazione Filatelica Scaligera: « La guerra 1915-1918 ed il 50° della vittoria nella filatelia ».

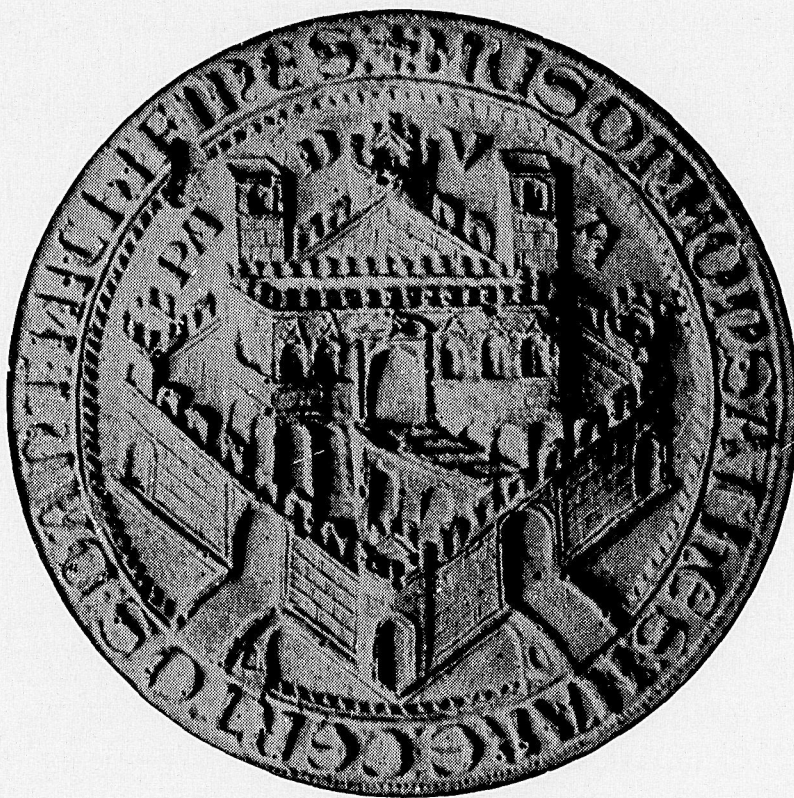
15 marzo 1968 - Presso la sede dell'Associazione « Pro Padova » - prof. Don Fernando Roberti, Docente nell'Ateneo Teologico di Verona, membro della Società Italiana di Numismatica: «Un gemellaggio fra Padova e Venezia nei riflessi dell'arte e della numismatica ».

6 aprile 1968 - Presso la sede del Banco di Roma - dott. prof. Giovanni Gorini: « Il Museo Bottacin ed i suoi tesori ».

20 aprile 1968 - Presso la sede dell'Associazione « Pro Padova » - dott. Luigi Vasoin: « Il gioco del calcio dalle sue origini e come fenomeno sociale ».

27 aprile 1968 - Presso la sede del Gabinetto di Lettura - rag. Naldino Scarpa, segretario del Circolo Filatelico Veneziano: « La posta sui vapori del Lloyd austriaco in Adriatico ».

**Onorificenze:** Con decreto del Presidente della Repubblica è stata conferita l'onorificenza di Cavaliere dell'ordine al merito della Repubblica al libraio Pietro Randi cui vanno le nostre felicitazioni.



---

Direttore responsabile:  
LUIGI GAUDENZIO

*grafiche erredici - padova*  
finito di stampare il 30 aprile 1968

237197

ALICEO CIVICO DI PADOVA

# VANOTTI

PADOVA - VIA ROMA 15 - 19  
TELEFONO 663277

VISITATE  
LE NOSTRE  
SALE MOSTRA  
ESPOSIZIONE  
IMPONENTE  
COMPLETA

INGRESSO LIBERO

LAMPADARI  
ELETTRODOMESTICI  
RADIO  
TELEVISORI  
DISCHI

PREZZI CONVENIENTI - CONDIZIONI ECCEZIONALI  
INTERPELLATECI!



# Diffusione della Rivista "Padova,,

Giornali e riviste estere con i quali sono stati stipulati accordi per la  
propaganda turistica E.N.I.T. a favore dell'Italia

Delegazioni e uffici di corrispondenza E.N.I.T. all'estero

Compagnie di Navig. aeree

Grandi alberghi italiani

Compagnie di Navigazione marittima

con sedi o uffici di rappresentanza in Italia

## I QUADERNI DELLA RIVISTA "PADOVA,,:

- 1 - Enrico Scorzon : «*Le statue del Prato della Valle*»
- 2 - Marisa Sgaravatti Montesi : «*Giardini a Padova*»
- 3 - Giuseppe Toffanin junior : «*Piccolo schedario padovano*»