

CRONACHE ACCADEMICHE

I MILLE LIBRI CHE SI LEGGEVANO E SI VENDEVANO A VICENZA
ALLA FINE DEL SECOLO XVI

Non è possibile dare un'esauriente informazione del volume perché ciò porterebbe ad un discorso troppo lungo. Basterà dire una parola su due punti più salienti; la Libreria Perin di Piazza dei Signori e il primo ricordo storico di una incipiente biblioteca nel nostro seminario.

In data 20 gennaio 1581 Perin libraro, fondatore della nota libreria di Piazza dei Signori, indirizzava al Consiglio Comunale una supplica nella quale, tra l'altro, diceva: « Quanto più le città sono abondevoli di arti mercantili, tanto più sono ornate et comode di ricchezze. Manca quasi solo a questa magna città di Vicenza l'arte di stampar libri, se ben in altri tempi fu la prima che ciò in queste parti introdusse, arte veramente nobile per essere nutritiva delle scientie, comoda all'uso delle lettere. La qual cosa conoscendo io Perin libraro, desideroso quanto sia per le mie forze di far servizio a questa magna città così in universale come ad ogni honorato cittadino in particular, mi è parso bene, certo non senza qualche mio rischio e pericolo, di far prova se mai potessi portare in quella tale esercitio, sicome è stato fatto in tutte le altre città circumvicine; et appresso mantenerli continuamente una bella et copiosa Libreria in ogni sorte di profession di scientie. ».

Alla stamperia Perin diede un notevole impulso, alla morte del marito seguita poco dopo il 1587, la moglie Anna la quale la dotò perfino di una carriera eretta in Dueville. Nel suo ultimo testamento del 1596, constatando di aver molto « augumentato il negotio ed facultà lasciata nella vita et morte del quondam suo marito », dopo aver fissata in 400 ducati la dote delle figlie nubbili Candida e Innocenza, rivolgeva tutte le sue preoccupazioni ad assicurare un avvenire alla libreria. Anna contava allora poco più di 40 anni e il suo erede, il piccolo Giampietro, contava pochi anni. Con oculata previdenza, forse prevedendo il peggio, aveva sposato la sua figlia maggiore, Vittoria, con Francesco Grossi anch'egli libraro. Al suo piccolo erede ordinava fosse imparito senza risparmio, la migliore educazione ed istruzione in modo da renderlo idoneo ad assumere la direzione del negotio, arrivato all'età di 25 anni. Nel frattempo, affidava la direzione al genero Francesco Grossi nel quale diceva di poter riporre tutta la sua fiducia. In fine ordinava che fosse fatto un inventario di tutti i beni mobili e immo-

bili in modo che non potesse andare dispersa l'eredità del suo bambino. In base a tale inventario, noi oggi conosciamo il titolo di oltre 600 libri che nel 1596 erano in vendita nella libreria Perin, in Piazza dei Signori. Si nota inoltre la presenza di un certo contingente di libri con la espressione «libri usarii». Evidentemente, si trattava dei libri che venivano chiesti in lettura dal pubblico studioso. Infatti, la libreria Perin alla fine del Cinquecento, era uno dei preferiti luoghi d'incontro delle persone di cultura vicentine e il documento ricorda il medico Aulo Gellio Valle, i letterati Anton Maria Anzolelli, Vespasiano Zuglian, il famoso musicista Leon Leoni, maestro di cappella della cattedrale, i maestri dei chierici del Seminario, Francesco Grossa e Domenico Cera, e lo stesso vescovo Michele Priuli, uomo di notevole levatura sia per la sua distinta vita spirituale come anche per il suo amore per la cultura.

Ognuno comprende quanto sarebbe importante un rapido esame dei titoli di tutti questi libri ai fini di una concreta conoscenza della situazione culturale vicentina alla fine del sec. XVI. Qui basterà ricordare che la preferenza è data alle opere classiche, e non soltanto agli autori classici più noti. Le opere di Teologia, comprese quelle ispirate alla Controriforma cattolica del Concilio di Trento, erano largamente rappresentate e così libri di spiritualità tedeschi e spagnoli come quelli del p. Ludovico da Granada. Molti i libri di diritto, di Medicina e altre scienze. I capolavori della letteratura italiana Dante, Boccaccio, Petrarca, Tasso ecc. figurano molto bene e nei più noti commenti. Anche libri a livello medio non mancano: per la narrativa religiosa le Vite dei Santi Padri, la leggenda del Da Varazze; così pure la letteratura cavalleresca: l'Amadigi di Bernardo Tasso, la Historia gloriosa del Cavaliere della Croce, il Guerrin Meschin ecc. Naturalmente non mancano le opere dei vicentini: L'architettura del Palladio, le opere spirituali del P. Antonio Pagani, le opere della nostra poetessa Maddalena Campiglia ecc.

La stessa varietà si nota nelle biblioteche private dei Bonagente e dei Belli; e meriterebbe un particolare rilievo la biblioteca personale di don Orazio Barbieri in quanto compagno e collaboratore di prima importanza, insieme col pre' Luca Mora di Schio, del ven. Antonio Pagani e con lui eremita a S. Fise, sopra Pianezze del Lago.

Ma mi limiterò a dire una parola sul primo ricordo storico che finora possediamo relativo all'origine dell'attuale biblioteca del Seminario. Il vescovo Michele Priuli nel 1591, nel sinodo del 24-25 ottobre, aveva cercato di dare al Seminario una sistemazione migliore di quella che suo zio e predecessore Matteo Priuli gli aveva dato, costringendolo nella casetta dell'ex prebendato della chiesa di S. Francesco Vecchio presso l'attuale casa del Clero. Perciò d'accordo col capitolo, nel 1596 prese ad affittare la così detta «Casa del Giardino» dei Da Porto, vicina alla chiesa di San Francesco Vecchio e nella quale fino al 1584, cioè fino all'inaugurazione di questa nuova sede presso il suo Teatro Olimpico, soleva radunarsi la

Accademia Olimpica. La definitiva organizzazione del Seminario fece notare, probabilmente, la mancanza di una biblioteca. Un generoso cittadino, il notaio Giulio Clivone, si propose con i suoi testamenti del 1588 e 1600 di dotare il Seminario di un contingente di libri. Era un autodidatta o quasi, ma appassionatissimo dello studio e della cultura. Chi avrà occasione di consultare nella nostra biblioteca Cirvica il famoso «*Liber albus*» ne legga la prefazione scritta dal Nostro, il quale raccolse e trascrisse pazientemente tutti quei documenti affinché non andassero smarriti. Ma ecco come egli si esprimeva nel testamento del 1588 donando i suoi libri al Seminario: «*Ordino et voglio che detti libri tutti siano modestamente presentati all'illmo et revmo Episcopo di questa città pro tempore. Il qual secondo il suo saggio giudizio et parere gli dispensi a poveri chierici del ven. suo Seminario clausurato. Al quale (Vescovo) io do piena libertà di ritenere per sé la mia nova Bibbia di bellissima stampa grossa e tonda et qual altro gli piacesse. Che mi sarà di gran favore, quantunque che io sappi che S. S. non ha bisogno dei miei poverissimi libri, pur questa Bibbia comparerà nell'honorato et santo studio et camera di S. S.*».

Come si vede, nel 1588 il Clivone pensava, poiché il Seminario non era ancora definitivamente sistemato, come detto sopra, ad aiutare i singoli chierici con i suoi libri. Invece nel secondo suo testamento del 21 dicembre 1600 egli preciserà di voler donare i suoi libri ai chierici studiosi che «*pro tempore*» si succederanno in Seminario. «*Voglio et intendo — egli scriveva — che siano conservati essi libri tutti così a stampa come a penna, appartenenti a scienze et arte et dati et assignati con suoi armari all'honorando e revdo Rettore del Seminario Secreto di questa città da esser quanto s'è possibile mantenuti ad utilitatem di tutti quei clerici scolari studiosi che di tempo in tempo et pro tempore dimoreranno loco et foco nel detto Seminario. Pregandogli a ricordarsi talhora di me Giulio Clivonio, donatore di essi (desideroso che sian e che fossero moltissimi et di grandissimo valore per tanto più giovati et beneficiati) et anco raccomandarmi al N. Signore nelle sue sante et devote orationi, perseverando di bene in meglio nell'essere esemplari in questa città et di edificazione di ognuno. Et supplicandogli a governar bene essi libri a me carissimi come se io stesso gli avessi nelle mani mie le quali ad essi libri furono sempre amorevolissime...».*

PER UNA STORIA DELL'ARTE MEDICA
A VICENZA ALLA FINE DEL SEC. XVI

Soltanto alla metà del Cinquecento a Vicenza si formò la confraternita dei Medici, una delle Corporazioni d'Arte e Mestieri del Medioevo. Il loro nome più comune era quello di «Fraglie» (da *Fratralae*) o confraternite, ma per almeno tre di esse, particolarmente interessate alla cultura, si conservò la denominazione antica romana del «*Collegium*»: il Collegio dei notai, il Collegio dei nobili Giuristi, il Collegio dei Medici.

Come è noto ogni fraglia si regolava in base ad uno statuto approvato dal Consiglio comunale e dal governo veneto. Lo Statuto del Collegio dei Medici fu compilato nel 1555 e fu approvato da Venezia nel 1561. Conosciamo i nomi dei fondatori del Collegio in parola. Essi furono: Carpofoero de' Floriani, Giacomo e Vincenzo de' Gatti, Antonio de' Fracanzani, Conte da Monte, Gio. Ottaviano Tavola, Bernardo Sangiovanni, Aulo Gellio Valle, Andrea degli Orefici, Augusto de' Bonagente, Giuseppe de' Conti, Alessandro Massaria (senior), Elio Belli, Orazio de' Camozzi, Giulio de' Bonifaci, Federico de' Bellano, Gualdo de' Gualdi, Celso Pigafetta, Giovanni Bergamo, Giovanni da Arsiero, Antonio Francesco Pigafetta.

Giova notare che almeno tre dei suddetti fondatori del Collegio dei Medici nel 1555 si trovarono nel numero dei fondatori dell'Accademia Olimpica (Alessandro Massaria [senior], Elio Belli e Orazio de' Camozzi), senza tenere conto che il medico Conte da Monte fu per due volte nominato Principe dell'Accademia. Dopo la fondazione e la compilazione e approvazione degli Statuti, il Collegio dei Medici, previo accordo col priore e frati di S. Lorenzo, col loro Provinciale e addirittura col Papa, presero a radunarsi in una stanza da loro restaurata e ornata con statue del famoso scultore Camillo Mariani, e che doveva corrispondere, press'a poco, alla sede dell'attuale Ateneo Zanelliano, a S. Lorenzo. Qui i medici, oltre a radunarsi e a conservare gli atti relativi al Collegio, facevano annualmente un esperimento di «Nottomia», come si legge negli Statuti, ossia una lezione pubblica di Anatomia. «*Fiat dissectio alicuius cadaveris suspenso sive suffocato*» e per tale «dissectio» veniva scelto un chirurgo; e mentre si compiva l'operazione un incaricato leggeva «*Theoricam facultatis anatomicae*».

Il Collegio si componeva di «*artium et medicinae doctores*» cioè di laureati in «*artes*» (Filosofia e Fisica) e «*Medicina*»; e di «*artium doctores*». I primi, per essere ammessi al collegio, dovevano sostenere un esame di Logica, Fisica e anche Medicina, ma «*in partibus ordinariis*». Accanto ai «*doctores*» c'erano i Chirurghi divisi in «*Rationales*» ed «*Empirici*».

Lo scopo, la funzione del Collegio consisteva specialmente nell'impedire l'esercizio dell'arte medica a persone non qualificate: doveva quindi: «*providere et obviare con ogni suo ingegno... agli infiniti inganni, fraudi, errori, et scandali i quali a danno, vergogna, pernizie succedono tutto l di et succedano continuo se non li fossero fatte provvisione*». Dette frodi si verificavano specialmente tra i «*Seplasariti*» o «*aromatarii*» o «*spetiales*». Perciò fin dal 1562 furono emanati severi statuti diretti a regolare tutta l'attività degli Speciali e dei loro Garzoni come pure dei Chirurghi empirici.

Per dare un'idea dell'attività di questi Speciali ho creduto opportuno riferire un inventario compilato nel 1629 dal notaio Gio. Battista Francese, in seguito alla morte dello speciale Giovanni Santacorona che aveva la sua «*apotheca*» vicino alla chiesa di S. Eleuterio o S. Barbara. Non credo che l'elenco sia completo, ma è sufficiente per dare un'idea delle «*aromatariæ*» vicentine alla fine del sec. XVI.

Allo scopo di regolare meglio il funzionamento di queste «*aromatariæ*» il Collegio dei Medici nel 1598 emanò un «*Liberculus*» sul quale erano indicati tutti i vari medicamenti di cui doveva essere provvista ogni «*aromataria*». L'ordine del Collegio era preciso e per una più sicura esecuzione aveva stabilito che detto elenco fosse consegnato da un incaricato ad ogni esercente responsabile di aromataria. La consegna fu registrata in un particolare registro del Collegio, ed esistendo ancora tale registro, possiamo offrire i nomi di quasi tutte le aromatarie di Vicenza città alla fine del Cinquecento.

Esse erano tenute da:

- 1) Francesco Cittadella aromataria ad insigne Agni; 2) Francesco Jacobatio aromatario ad insigne quattuor Mellonum; 3) Michelangelo Angelico aromatario ad insigne Plaustris; 4) Lorenzo Nardino aromatario ad insigne Stellae; 5) Giulio Capobianco aromatario ad insigne Fortunae; 6) Clemente Schola aromatario ad insigne Pignae; 7) Valerio Barbarano aromatario ad insigne Angeli et Saraceni; 8) Giuseppe dall'Acqua aromatario ad insigne de Nanis; 9) Scipione Caoduro (Capo d'oro) aromatario ad insigne Calicis; 14) Mauro aromatario ad insigne Pomi aurei; 15) Giovanni da panae; 11) Antonio Gobato aromatario ad insigne S. Georgii; 12) Giovanni Santacorona aromatario ad insigne Coronae; 13) Pietro aromatario ad insigne Calicis; 14) Mauro aromatario ad insigne Pomi aurei; 15) Giovanni da Preve aromatario ad insigne Turris; 16) Ascanio Montanaro aromatario ad insigne Cervae; 17) Biagio Maiario aromatario ad insigne Cucurbitae; 18) Giulio Bisogno aromatario ad insigne Regis; 19) Giuseppe aromatario ad insigne Rotae; 20) Domenico aromatario ad insigne Columbae; 21) Francesco Mazzoleni aromatario ad insigne Melonis.

Le varie copie del «*Liberculus*» erano quasi completamente distrutte quando gli aromatarj, che erano pure uniti in corporazione, elessero due dei loro rappresentanti, i suddetti Marc Aurelio Giulfino e Francesco Mazzoleni perchè si presentassero a nome della fraglia al Priore del Collegio dei Medici, Fabio Pace, a protestare contro il «*Liberculus*» loro imposto e che conteneva un elenco troppo lungo di materiali medicamentosi. Inoltre poiché l'ordine del Collegio doveva essere eseguito entro lo spazio di un mese e tale termine stava per scadere, si chiedeva che fosse prorogato.

Fabio Pace a nome del Collegio ammise le giuste osservazioni degli Speciali e perciò fu preparato un ragionevole riassunto del «*Liberculus*» e fu imposto a tutti gli aromatarj i quali dovevano a loro spese riprodurlo nel numero di copie sufficienti a che ogni aromatarjo ne avesse una. E così fu fatto. L'intero elenco ridotto dei medicinali corrisponde a quello riferito nel volume.

Per dare un'idea possibilmente concreta della cultura dei Medici vicentini alla fine del Cinquecento ho cercato negli archivi due inventari di libri appartenenti a due medici: Pietro Riccardi e Orazio Cavazzoli. Inoltre di quasi tutti i medici che nel 1555 fondarono il Collegio ho cercato di offrire un breve profilo biografico con notizie quasi interamente tratte dagli archivi.

A completamento di questa mia fatica, grazie all'interessamento del prof. Neri Pozza, ha contribuito in modo veramente eccellente il prof. Brunello con un indovinatissimo dizionarietto farmaceutico che illustra i vari farmaci dell'inventario Santacorona e dei «*libercoli medicamentorum*» del Collegio dei medici vicentini, indicandone l'uso e il modo di preparazione.

Assai bene indovinato è il ricordo che il Brunello fa dell'iatrochimico vicentino Angelo Sala (1576-1637), vissuto esule in Svizzera e in Germania per le sue idee religiose e degnamente commemorato dalla nostra Accademia Olimpica nella tornata del 3 aprile 1893.

Vorrei sperare di aver dato una pagina nuova alla storia della cultura vicentina. Certo i mille libri letti e venduti nella nostra Vicenza di fine cinquecento stanno a dimostrare che erano ormai lontani i secoli del Medioevo quando la cultura era patrimonio quasi esclusivo degli ecclesiastici. Inoltre i notevoli progressi registrati alla stessa epoca dall'arte medica stanno a dimostrare che ormai anche nella nostra terra si camminava decisamente sulla via del moderno progresso.

Ringrazio la Direzione dell'Accademia Olimpica, in particolare il segretario prof. Neri Pozza e il Vice-presidente on. Guglielmo Cappelletti, per avermi dato la possibilità di far conoscere questi nuovi risultati della ricerca archivistica, destinata a svelare sempre nuovi orizzonti, ad una migliore comprensione e più giusta valutazione della storia e della vita vicentina attraverso i secoli.

CONCERTO DI MUSICHE DI ALMERIGO GIROTTO,
PRESENTATE DA NERI POZZA E LUCIANO TOMELLERI

Vicenza, 25 gennaio 1969

Signore e Signori,

Compriamo questa sera un atto di deferente omaggio verso l'arte e la cultura di un Socio di questa Accademia: Almerigo Girotto.

Il suo nome di musicista è noto a pochi amici, e forse a Vicenza non trova eco particolare nel ricordo degli uditori. Eppure egli fu, anche per ammissione di critici illustri, una delle voci singolari — nel campo della musica cameristica — del movimento d'anteguerra. Il che non sfuggì ai Soci dell'Accademia Olimpica; che lo vollero tra loro, lo stimarono e lo amarono anche nei lati più difficili del suo carattere schivo, riservato e perfino ombroso — per le doti intrinseche della sua poesia musicale e della sua cultura.

Abbiamo pregato il nostro Socio prof. Luciano Tomelleri, che gli fu intrinseco, a parlarci dell'arte e della cultura dell'uomo; perché le sue parole siano d'introduzione al concerto che abbiamo organizzato, e che udemo tra poco dall'arte di Adriana Rognoni, Giovanni Guglielmo e Silvio Omizolo. Noi li ringraziamo; e ringraziamo, a nome dell'Accademia Olimpica, il pubblico che ha voluto partecipare alla nostra commemorazione.

IL DISCORSO DI LUCIANO TOMELLERI

Gentili Signore e signori ospiti, accademici olimpici e, lasciatemi dire la qualifica più bella, cari concittadini, siamo riuniti per ascoltare la musica di un nostro concittadino, siamo riuniti per una cerimonia qualificata con un nome che si presta anche a facili ironie: la commemorazione. Voglio sgomberare subito il terreno da tutto ciò che può implicare di negativo questa parola diventata retorica nel corso della sua esistenza, avendo acquisito un contenuto semantico leggermente ironico. Essa non sfugge mai a una specie di scala di valori che vorrei definire topografica o geografica: c'è la commemorazione di ambito comunale o provinciale, quella di ambito regionale, e infine la commemorazione di ambito nazionale. Ora, l'opera di Almerigo Girotto sfugge a questa scala topografica. La conclusione e la dimostrazione verrà, assai più che dalle mie parole, dalle

musiche di Almerigo Giroto: la conclusione che anticipo in questo incontro è la misura direi storica, con la coscienza di non esagerare neanche di tanto così, dell'opera di Almerigo Giroto nella prima metà di questo secolo musicale in Italia. Questa è una conclusione diciamo anticipata, che spetterà alle sue musiche di dimostrare, ma è già una conclusione condivisa, come ha detto il caro amico Neri Pozza, da quei pochi che ebbero la ventura di incontrarsi con l'uomo e di conoscerne l'arte.

Le persone che conoscono l'arte di Almerigo Giroto sono poche per le ragioni estrinseche della sua vita. In questo caso, quando si ricorda una persona cara, un artista, si divide il discorso in due settori: la parte biografica e la parte artistica. Parlare biograficamente di Almerigo Giroto è particolarmente imbarazzante per me (scusate se parlo per un momento in prima persona), proprio per l'intimità avuta con lui e proprio per essere stato uno dei pochi testimoni di una vita vissuta nel segno della solitudine interiore e della tristezza più desolata. Non che gli siano mancati affetti, amicizie, ammirazione — ho visto qui dentro alcuni dei pochi che gli vollero veramente bene e che gli furono vicini ed è tra noi anche la compagna della sua vita, la quale gli dette per molti anni il meglio di se stessa — ma il destino di ciascuno di noi molto spesso è anche indipendente dalle condizioni esterne; la tristezza interiore di un uomo non si può commisurare con le condizioni esterne, la posizione sociale, il denaro, i risultati pratici della vita. Anche i risultati pratici della vita di Almerigo Giroto furono tristi esteriormente, ma soprattutto fu triste la sua vita interiore e parlare di lui biograficamente, ripeto, mi è particolarmente difficile per ragioni psicologiche. Inoltre la vita di un uomo nato cieco, vissuto nell'ambiente provinciale di cinquant'anni fa, dedicato a un'arte per vocazione intima, per necessità interiore a un'arte difficile, specialmente nella via scelta da Almerigo Giroto, quella della musica da camera, dell'espressione solistica e strumentale del suo pensiero musicale, era una vita destinata ad una solitudine desolante.

Questa vita non offre appigli speciali, vicende esterne, accadimenti che si prestino al racconto; è una biografia soltanto ideale che si potrebbe tentare, una biografia interiore, una biografia ideologica, ma non è questa la sede per farlo. Si dovrebbe parlare dei sentimenti, della bontà dell'animo, della delicatezza straordinaria, femminile, — e in questo aggettivo c'è un elogio al sesso femminile e all'uomo per il quale la parola è usata — qualità che lo rendevano sofferente di un pudore estremo, di una dignità quasi orgogliosa, di una sensibilità raffinata e capillare. La sua vita si è svolta nella misura dantesca dei settant'anni, un arco iniziato e concluso nel segno della solitudine e della tristezza: era figlio di emigranti, ancora alla fine dell'Ottocento andati nell'America latina, ricondotto nella terra d'origine perché costituiva necessariamente, fatalmente, inesorabilmente un peso per gente che doveva lottare per guadagnarsi il pane. Questa creatura innocente nata in queste condizioni, ricondotto dai nonni, educato

all'Istituto dei ciechi a Padova, vissuto sempre solo, ha svolto, ripeto, questo arco dantesco dei settant'anni, sempre nel segno della solitudine e della tristezza. Così, questa vita povera di vicende esterne si è svolta tutta e quasi sempre nella nostra città.

Assai più importante e assai più facile sarebbe il discorso sull'opera musicale di Almerigo Giroto, discorso che cercherò di sintetizzare perché quando devono parlare le musiche, sento la superfluità del commento verbale. Almerigo Giroto ha lasciato un'opera musicale non particolarmente sviluppata quantitativamente, ma di una qualità veramente eccezionale. Dovete anche pensare alla tragedia di un musicista che non ha i mezzi fisici, fisiologici, per segnare il suo pensiero musicale sulla carta. Pensate al dramma di un uomo che dovette dettare, nota per nota, la musica che è rimasta conservata di lui, mentre una gran parte la teneva in se stesso, la eseguiva qualche volta agli amici ma se l'è portata via quel giorno che si è chiusa la sua giornata terrena. E noi non l'avremo mai più. Maggior dovere quindi di cercare di salvare e di conservare quello che di lui ci è rimasto.

L'opera di Almerigo Giroto è prevalentemente dedicata alla musica vocale, ad una o più voci, nell'ambito di forme caratteristiche: per usare parole italiane, la romanza, la canzone, la ballata da camera; bisognerebbe usare una parola tedesca perché c'è una tradizione della musica vocale da camera particolarmente fiorita in Germania, che è il «lied». Noi non abbiamo l'equivalente perché, e anche questo è da notare come caratteristica dell'arte di Almerigo Giroto, egli si dedicò ad un genere che era, nel momento in cui incominciava a scrivere, contro corrente nella tradizione prevalentemente melodrammatica teatrale della musica italiana fino alle soglie di questo secolo. Non ha trascurato neanche le forme strumentali e, per queste, lo strumento prediletto è il più importante di tutti, il piano-forte e subito dopo, il violino. In genere ha trascurato, lasciato da parte la grande orchestra, le composizioni sinfoniche, il teatro. Vi possono essere delle evidenti, ovvie ragioni esterne per spiegare questa rinuncia, questo non aver dedicato la propria opera alle grandi forme strumentali, ma più che nelle condizioni esterne della sua vita, io ricercherei la ragione vera di questa rinuncia proprio nella sua natura intima, delicata, di poeta musicale delle piccole cose. Del resto sentirete che nella massima struttura di musica da camera, la sonata a due, tre, quattro tempi, Almerigo Giroto ha lasciato esempi cospicui.

Per darvi un'idea del linguaggio musicale adoperato dal Giroto, vi dico subito che è difficile descrivere a parole la musica, ma bisogna pur tentarlo; c'è in tutta la sua opera un rapporto con la tradizione, c'è una base totale del linguaggio musicale adoperato nel tardo Ottocento che viene però aggiornato, integrato su esperienze europee, non italiane soltanto. La linfa che scorreva nella musica europea negli anni che vanno dal 1920 al 1940, il periodo tra le due guerre, era captata, era assorbita da Alme-

riغو Giroto in misura straordinaria: di solito un musicista veramente tale ha orecchio e sensibilità musicali, è una tautologia quest'affermazione, ma in particolare la sua condizione, la sua natura lo portavano ad una capacità estrema di assorbimento e di trasformazione in linguaggio autonomo delle forme più aggiornate. Per fare alcuni nomi, la musica di Hindemith, di Bela Bartok, di Strawinsky, di Ravel, di De Falla, dei massimi musicisti europei di quel periodo, non solo erano da lui conosciute e gli erano congeniali, ma quegli stilemi riescono — e uso la parola nel senso etimologico — ritornano ad uscire nella sua musica completamente ricreati con un linguaggio originale ed autonomo. Sulla base di una tradizione linguistica e sintattica estremamente chiara si affermano, ripeto, le esperienze più aggiornate della sovrapposizione di due tonalità, della polifonaltà, della atonalità, del cromatismo. L'avanguardia del linguaggio musicale europeo di quei vent'anni è risolta in uno stile estremamente personale, uno stile fatto di raffinatezza armonica e di carattere melodico popolareggiante: voi sentite proprio il sapore agreste delle sue melodie. Queste schematizzazioni verbali che io faccio malvolentieri, ma per cercare quasi didatticamente di descrivere la sua musica, non devono farvi pensare a elementi sommati o sovrapposti perché l'unità stilistica della musica di Almerigo Giroto è inconfondibile e indiscutibile. Con un'estrema semplicità del dialogo, molto spesso le sue musiche sembrano due voci che si rincorrono, che si rispondono, che s'ascoltano reciprocamente, che commentano.

Un altro degli aspetti particolari della sua musica è il carattere prevalentemente, intensamente vocale dei suoi temi, anche nella musica per gli strumenti. Ora, quando dico vocale, non intendo la parola nel senso corrente: si dice che una musica è cantabile quando ci si ricorda facilmente il tema, quando è orecchiabile, quando la melodia si incide subito nella memoria dell'ascoltatore; non è in questo senso che la sua musica è vocale, lo è nel senso etimologico, nella espressione intensa dei sentimenti, dello stato d'animo. Chi abbia conosciuto il Giroto specialmente negli adagi delle sue musiche (e vi invito ad ascoltare da questo punto di vista il meraviglioso adagio della sonata per violino e pianoforte e anche l'adagio della sonata per pianoforte solo), pensa con me che questi adagi sembrano veramente confessioni. Quest'uomo così pudico, così chiuso, così riservato, espandeva solo in tal guisa l'animo suo, forse perché sapeva che la musica esprime sì dei sentimenti, ma li esprime indefinitamente, vagamente, fluidamente, non è una confessione diretta, cosa che il Giroto non ha mai fatto nella sua vita umana, è una confessione indiretta; questa vocalità musicale dei suoi temi è proprio l'espressione interiore dei sentimenti. Sentimenti che girano attorno a un tema fondamentale che è la tristezza e quando Almerigo Giroto cerca di esprimere la gioia, questa non è che un'aspirazione, un desiderio, ma il godimento non è mai raggiunto. Sentirete da questo punto di vista proprio dell'espressione al di

là della struttura musicale, sentirete la sonatina per pianoforte solo, la quale vuol essere proprio un'aspirazione a una serenità di vita che all'autore fu sempre negata, tant'è vero che questa sonatina non ha un adagio, è fatta soltanto di due tempi in movimento allegro, il primo e il rondò.

Sotto l'aspetto formale o, come oggi si usa dire, strutturale, la musica del Giroto ha delle architetture solide e trasparenti; egli accettò le forme consuete della sonata, della canzone tripartita o bipartita, ma queste architetture tradizionali sono rinnovate con una freschezza, con una novità, con un'artiosità completamente libera. Mezzi sonori e timbrici molto variati, contrasti di registri, l'uso di tutta l'estensione della gamma di uno strumento e della voce, una ricchezza di atteggiamenti che rende questa musica particolarmente caratteristica, in un senso, direi, anti-impressionistico: timbri netti, colori strumentali a macchia, opposizioni di registri, una ritmica nervosa e percussiva che ha un carattere di un nitore inconfondibile.

A un certo punto, parlando di un artista, si usa anche trovargli delle parentele stilistiche: fra queste, che non diminuiscono assolutamente, ripeto, l'originalità della musica di Almerigo Giroto, citerò in Italia, oltre agli stranieri nominati prima, soprattutto il nome di Alfredo Casella, di Ildebrando Pizzetti, per il quale Almerigo Giroto aveva una grandissima ammirazione, di Mario Castelnuovo Tedesco. Ma questa parentela è più nell'ambito temporale di un determinato momento storico ed estetico dell'arte musicale, che non nel senso di una derivazione stilistica, di una dipendenza da epigono a capostipite. Egli visse la sua vicenda musicale, il periodo creativo della sua opera si svolge proprio in quel periodo che segna nella musica europea una specie di restaurazione neoclassica delle forme antiche: dallo Strawinsky dell'Apollo Musagete, della sonata per pianoforte e di altre opere, fino ad autori minori in Italia, dove questo movimento di restaurazione neoclassica s'incontrava anche con certi aspetti del momento sociale e politico di allora. Era il tempo cosiddetto di strapaese: ci fu un musicista, per esempio, oggi dimenticato, che fece una composizione piuttosto celebrata intorno al '25, portando di peso i suoni del Lunapark, dei tempi popolari in una composizione sinfonica, senza trasfigurazione stilistica. Con ben diverso impegno e risultato, con una assoluta autonomia stilistica, con una sincerità estetica che è l'indice della necessità interiore a fare quello che un uomo fa nella vita, in questo caso il musicista, l'opera di Almerigo Giroto risente di questo momento storico, perché ogni vero artista non è mai avulso dal tempo in cui vive.

Del programma che sentirete adesso, un programma abbastanza nutrito e rappresentativo, vi accenno molto brevemente. C'è una sonata per violino e pianoforte particolarmente aperta, ariosa e tipica di quello che poi sarà la sua maniera più matura; per averne un'idea del carattere, tenete presente l'introduzione per violino solo, dove si trova già grande parte del materiale tematico che poi costituirà tutto il discorso musicale dei tre tempi. La sonata per pianoforte merita l'appellativo di «monumentale»,

non nel senso retorico o grandioso del termine, bensì nel senso della solidità e dell'ampiezza dell'espressione musicale: ma sempre con la sua semplicità espressiva, con la struttura dei suoi temi popolari; in particolare, nella sonata per pianoforte dicevo che c'è un adagio che è veramente una pagina intimamente autobiografica dell'autore. Poi c'è la sonatina campestre, scanzonata ed ironica, di cui vi ho accennato; poi ancora per pianoforte solo la rapsodia funebre per la morte di Carol Szymanowsky, un autore per il quale Giretto aveva una grande simpatia e per il quale scrisse una delle sue pagine più belle: due elementi tematici che si intrecciano, si corrispondono, si oppongono in una serie di episodi straordinariamente espressivi. E poi ci sono le musiche vocali: la prima «suite» su testi popolari antichi veronesi (sono quattro queste «suites» e sono uno dei capolavori della musica girettiana): la parte pianistica è come un'antica composizione a due voci che si rispondono strumentalmente, sulle quali la voce vera e propria della cantante svolge una melodia libera, particolarmente intonata col carattere popolare dei testi scelti. Le due canzoni veronesi «Conte Martin» e «La pastorella» sono due piccoli capolavori e meriterebbero un discorso a parte; poiché il tempo è già trascorso, me ne risparmio la descrizione e lascio parlare la musica di Almerigo Giretto.

PAROLE PRONUNCIATE DAL PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA
OLIMPICA ON. MARIANO RUMOR IL 26 OTTOBRE 1968
IN OCCASIONE DEL CONCERTO GORINI
DEDICATO ALLA MEMORIA DI ANTONIO PELLIZZARI

Gentili Signore e Signori, cari amici, è un dovere sentito quello che io devo compiere stasera prima che l'amico Neri Pozza dica parole, come certamente sa dir lui, del nostro indimenticabile amico Antonio Pellizzari. Un dovere di gratitudine profonda e cordiale verso la Signora Balboni Pellizzari che con un gesto particolarmente bello, umano e civile, ha voluto fare dono all'Accademia Olimpica di Vicenza del pianoforte di alto valore che fu certamente quello sul quale ha studiato Antonio Pellizzari. Amico e discepolo, nel brevissimo spazio di tempo in cui ebbi la fortuna di essergli maestro, all'inizio della mia vita professionale e di cui ricordo la mente fervida, la serietà pronta nell'apprendere e nel volere, ma soprattutto l'altro, qualche volta svagato ma pur sempre vivo idealismo che caratterizzava, anche nella sua adolescenza, la sua figura e la sua umanità. Certo il suo amore per le cose alte e belle, il contributo generoso dato all'incremento della cultura e della vita civile della nostra terra vicentina anche e particolarmente, (lo sottolineo, rivolgendosi con una intuizione che proveniva i tempi) verso quel mondo popolare che ne era stato per tanto tempo escluso, lo avrebbero sicuramente fatto tra di noi accademico olimpico. La sorte ha voluto diversamente: egli ci ha lasciato prematuramente e la signora ha voluto con il suo gesto generoso e gentile far sì che, comunque, la sua presenza sia viva tra noi così come è vivo tra noi il sentimento e la memoria incancellabile. A nome dell'Accademia Olimpica vivamente ringrazio.

IL DISCORSO DI NERI POZZA

*Signor Presidente dell'Accademia Olimpica
Autorità, Signore e Signori - Egregi Colleghi:*

Il concerto di musiche per pianoforte dedicato ad Antonio Pellizzari che udremo fra poco dall'arte di Gino Gorini, vuole un breve disegno della figura dell'uomo di cultura e dell'imprenditore; non soltanto per ricordarlo ma per motivare le ragioni della nostra iniziativa. E poi per riportarci agli anni fervidi della nostra giovinezza, a un sodalizio che ebbe — per molti aspetti — tratti e segni indubbiabili di generosità,

espressioni di coraggio, di gusto e di cultura assai rari a quei tempi nella provincia italiana.

Questi segni, queste espressioni erano cominciate assai presto in Antonio Pellizzari. Stasera, forse, c'è qui qualcuno che ricorda la nostra prima impresa: quei sette concerti del PELLICANO, del 1942-43, promossi appunto da lui; e crearono allora il vespaio politico che ci trascinò a risponderne davanti a un *Consiglio di disciplina*. Così, enfaticamente, si chiamava allora quell'anticamera del Tribunale politico, che doveva giudicare delle azioni e delle opinioni dei giovani irrequieti; contestatori, si direbbe oggi, di quel costume e quel tempo.

Il concerto inaugurale, di *musiche e poesie trobadoriche*, venne allora scambiato per una iniziativa dedicata della cultura e dell'arte di un paese col quale eravamo in guerra; e l'insegna editoriale che organizzava i concerti apparve, l'anno dopo, l'impresa rivoluzionaria di un gruppo di giovani intellettuali, trascinati più tardi nei veri Tribunali e nelle prigioni.

Molte cose facemmo in quegli anni con l'aiuto di Antonio; e insieme ai concerti, pubblici e privati, muovemmo le fila della cospirazione. Fu lui a darci i mezzi per gli incontri e i viaggi a Bologna, Firenze, Perugia e Venezia, — fino al novembre 1943; quando, per sottrarsi all'obbligo del servizio militare, fuggì a Roma; e da Roma, risalì il paese e ripartì in Svizzera, dove rimase fino ai primi giorni di maggio del 1945.

La guerra, il campo di internamento e la vita nel paese neutrale avevano lasciato nel suo carattere profonde inquietudini, spazzato via quel suo modo candido e disarmato di offrirsi e trasformata la generosità e la carità del giudizio sugli uomini. Erano le prime avvisaglie di una crisi di natura religiosa, che lo avrebbe straziato per anni; che non confessava ma che trapelava dalle conversazioni con i pochi intimi. Fu quello il tempo — i primissimi anni dopo la fine della guerra — in cui lesse sant'Agostino, restando aggrappato alle *Confessioni* come a uno scoglio, in uno stato di solitudine lacerata da domande senza risposta.

Quale era, a quel tempo, la sua vocazione? Ne aveva una cui darsi senza riserve?

Vorrei rispondere che covava in sé l'aspirazione a diventare musicista, e che la musica è stato il suo solo amore; ma che tale amore, continuamente insidiato da una realtà immanente (la responsabilità nella gestione della fabbrica, che sentiva di dover assumere al momento della morte del padre) è cresciuto insieme al presentimento di perderlo, — e infine con la certezza che la realtà dei fatti glielo avrebbe tolto con uno strappo violento.

Chiamato da un atto d'imperio del Padre ad assumere nel 1947 la Vice presidenza della Pellizzari, la accettò come un abito difficile che va portato con dignità. Era un salto pericoloso nel tirocinio aziendale. Qualsiasi *addeito ai lavori* avrebbe dovuto farlo gradualmente. Con ogni probabilità il Padre, cui sfuggiva la vita, voleva che il figlio prendesse contatto immediato coi grandi problemi della fabbrica, per assumere la dire-

zione nel momento stesso in cui il vecchio capo l'avrebbe abbandonata. E Antonio si assoggettò al nuovo lavoro con l'intelligenza che gli era propria, aprendo l'animo a problemi di vita pratica che fino a quel giorno aveva visto con animo caritativo. Era strumentalmente tagliato a organizzare, decidere, innovare problemi di tecnologia industriale? Chi lo accusava allora di non possedere la natura dell'industriale, avrebbe coraggio, ora che sono passati oltre 10 anni, di ripetere l'accusa? Oggi risulta chiaro che Antonio era nato artista, che aveva la vocazione del musicista. Non c'è nessuna colpa in questo. Nessuna morale la condanna.

Nessuna società potrebbe vantare la testimonianza che il padre di Michelangiolo picchiò il figliolo, quando fu certo che avrebbe fatto lo scultore. Forse, come scrive Wittkover, anche Antonio era nato sotto la costellazione di Saturno. Ma è incontestabile che Antonio possedeva distinto alcune qualità tipiche dell'uomo d'azione, del promotore di cultura, che crede in essa e le attribuisce il ruolo vero in una società civile: *non* quella di un decoro squisito ma una funzione insostituibile nell'avanzamento spirituale dell'uomo.

Quello che Antonio riuscì a fare, nei pochi anni in cui visse, è nulla rispetto a quello che sarebbe riuscito a fare se fosse vissuto: una grande biblioteca per la sua città, una raccolta d'arte selezionata e moderna, un centro musicale ricco di grandi iniziative. A queste imprese aveva posto mano appena finita la guerra, con anticipo incredibile rispetto ai tempi. La sua idea di trasformare un centro urbano di operai e impiegati, di piccoli borghesi e contadini in una piccola *urbs* di elevato livello culturale, era antica: risaliva agli anni della prima giovinezza, quando la fiducia nelle virtù generose dell'uomo campeggiava nella sua fantasia.

In questo senso aveva mantenuto di quegli anni lo slancio e la fede verso la persona. Al di là dei disinganni e delle menzogne, continuava a credere che l'uomo, la società, possono essere profondamente modificati da una legge che non è stata mai scritta: insomma che la bellezza ingentilisce la belva e che alla poesia sono possibili tutti i prodigi di trasformazione e trasfigurazione dell'anima.

Negli ultimi anni della sua vita Antonio aveva raccolto nella sua casa di Arzignano, con i vecchi amici, gli uomini più vivi e attivi nel campo della cultura in Italia. E con una serie di lezioni sulla letteratura e sull'arte, sulla musica e l'architettura, aveva dato il via ai concerti di musiche antiche diretti da lui, e creato con gli operai della fabbrica il Coro che doveva cantare — con altre opere del nostro repertorio antico — il *Gloria* di Antonio Vivaldi e il *Magnificat* di Giovanni Sebastiano Bach. Il nostro Gino Gorini, che stasera suonerà per lui, è stato uno dei protagonisti di queste serate.

Che senso poteva avere, signore e signori, un'attività artistica siffatta, svolta da un industriale capo di un'azienda, nelle prassi della nostra società? Più l'attività artistica diventa seria e impegnativa — e non c'era

nessuno che non lo riconoscesse — più si faceva strada la convinzione che Antonio sarebbe stato costretto a scegliere: o le proprie idee, quelle della sua vocazione, o l'esistenza dei 1700 dipendenti che vivevano della sua organizzazione industriale. Il dilemma, caduto in un periodo di trasformazione e di crisi dell'industria metalmeccanica, non lasciava alternative.

Veniva così al nodo una situazione operativa che i suoi amici più fedeli avevano da lungo tempo previsto. E fu questo il momento in cui Antonio trovò in se stesso le risorse necessarie a effettuare la scelta: abbandonò la musica, sciogliendo i vincoli, i contratti e gli impegni. «Nessuno» — mi disse allora — «ha il diritto di anteporre la felicità della propria esistenza alla sicurezza e alla sopravvivenza di una comunità operaria».

L'uomo tornava ad essere se stesso, ritrovava nel proprio spirito le risorse della giovinezza lontana.

Sembrava dire che la vita era lunga e gli sarebbe avanzato tanto tempo per dedicarsi agli studi prediletti lontano dai contrasti, le contese, le incomprensioni. Bisognava aver pazienza.

«Il genio» — diceva — «è fatto per tre quarti di pazienza. «Parafarsava Manzoni in cerca di saggezza e ripeteva la frase terribile di Leonardo: «Salvatico è quel che si salva, e se sarai solo sarai tutto tuo».

Sembravano avvisi di una creatura che ha oltrepassato la soglia dei vivi per entrare in quella dei morti, che vedono il cielo.

Quel cielo è arrivato prima *per lui* che per i vecchi amici che lo ebbero caro. Così ci ha lasciato la ricchezza della sua vita come un blocco scheggiato, che un disegno generoso aveva tagliato in modo fantastico per la nostra esperienza ideale.

XXII CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI

Il «XXII ciclo di spettacoli classici» si è svolto dal 12 settembre al 1 ottobre 1967. Complessivamente 10 giornate di rappresentazioni che hanno fatto registrare al Teatro Olimpico un concorso di pubblico quale mai si era avuto in passato, toccando esso la media primato di 840 presenze per sera. Pur nella loro diversità di genere e di derivazione culturale, le cinque opere che compongono il cartellone rispettano la linea di classicità che è vanto della tradizione della scena palladiana sin da quando l'Accademia Olimpica, affidatone ad Andrea Palladio il disegno, la volle inaugurare (1585) con un'edizione dell'*Edipo sofocleo* rimasto memorabile nella storia del teatro sotto il nome di *Edipo tiranno* nella traduzione di Orsato Giustiniani e per le musiche di Andrea Gabrieli.

K A T H A K A L I

Dramma danzato indiano, presentato dalla Compagnia del «Kerala Kalamandalam» diretta da Shri C. V. Subramania Iyer.

12/9 - STORIA DI NALA E DAMAYANTI (Nala Charita)
13/9 - SCENE DEL RAMAYANA

Attori e danzatori: Shri T. T. Ramankutty Nayar, Shri C. P. Padmanabhan Nayar, Shri V. M. Govidan, Shri Sivasankara Pillai, Shri Karunakaran Nayar, Shri K. G. Vaudevan Nayar, Shri Vasu Namboodiri, Shri M. P. Sankaran Namboodiri, Shri Krishnann Nayar. Musica vocale: Shri Vasu Nedungadi, Shri Ramankutty Variier. Maddalam: Shri Apukutty Poduval. Chenda: Shri Kesavan. Costumi e trucco: Shri Govinda Warriier e Shri Kangazha Madhayan. Consigliere artistico: Milena Salvini.

Le due prime manifestazioni del ciclo sono dedicate al *Kathakali* che, con *Storia di Nala e Damayanti* e *Scene del Ramayana*, propone all'attenzione dello spettatore occidentale una insolita forma di spettacolo, mimodramma, o più precisamente dramma danzato. Esso affonda le proprie radici culturali nell'antico *humus* popolare dell'India. Si dà così seguito a un discorso informativo sull'arte, la cultura e i costumi di civiltà pressoché sconosciute, avviato nel '65 con alcune eccezionali rappresentazioni di *Nô* e *Kyogen* giapponesi. Nella esecuzione della Compagnia del «Kerala Kalamandalam», diretta da Shri C. V. Subramania Iyer, per la prima volta

in Italia — presentata al pubblico da Sonali Sen Roy Rossellini —, i due spettacoli di *Kahakali* si impongono all'attenzione degli spettatori per la singolarità delle loro forme espressive, una tecnica esperta, tipicissima nel mimo e nel trucco, dove l'armonia estetica si fonde a quella dello spirito, e per la ricchezza e il pittoresco dei costumi.

16 - 17/9

S P E T T A C C O L O D I C O R T E

«Madrigali guerrieri et amorosi» in forma rappresentativa di Claudio Monteverdi presentati dall'Opera da Camera di Milano diretta da Cesare Brero e Alfred Silbermann.

I Parte

«Dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto...»

Canzonetta a 3 voci: «Ah, mi credea un sol!»

II BALLO DELLE INGRATE

Adriana Anelli (Amore), Gabriella Carruran (Venere), Giorgio Tadeo (Plurone).

II Parte

II POETA E LE NINFE DELL'ISTRO

Umberto Grilli (Il poeta)

«Dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto...»

Madrigale a 5 voci: «Amor amor, se giusto sea»

II COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

Oralia Dominguez (Testo), Lucia Vinardi (Clorinda), Umberto Grilli (Tancredi).

«Dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto...»

Canzonetta a 3 voci: «Ah, mi credea un sol!»

M.o. concertatore e direttore: Ennio Gerelli. Regia di Sandro Segui. Scene e costumi di Peter Hall e Alfred Silbermann. Coreografie di Wolfgang Keilhoid. Complesso «Claudio Monteverdi» della Camera di Cremona. Solisti del madrigale: Adriana Anelli, Milla Zanlari, soprani; Marinella Stival, mezzo soprano; Stefano Ginerva, tenore; Orazio Mori, basso. Solisti del concerto: Christiane Jacoretti, clavicembalo; Marçal Cervera, gamba basso; Ermanno Molinaro, A. Mosconi, violini e viole da braccio; Mario Maggi, viola da gamba tenore; Nino Negroni, alto viola; Giorgio Garulli, contrabbasso di viola. M.o. sostituto: A. Campori. Complesso di ballo: Graziella Bovini, Gabriella Buogo, Fiorenza Martoglio, Rosina Poggi, Patrizia Spano, Margherita Medina. Revisioni di Gaetano Cesari. Strumenti della Scuola internazionale di Litteria di Cremona. Arazzi realizzati dallo studio scenografico Baldestein di Roma. Parrucche Rocchetti. Calzature Pompei.

Con la terza manifestazione, valendosi dei più celebri «madrigali guerrieri et amorosi» in genere rappresentativo di Claudio Monteverdi, si dà vita a *Spettacolo di Corte* intendendo onorare nel quarto centenario della nascita il genio musicale del maestro cremonese la cui opera trovava collocazione ideale e lirica consonanza tra le architetture del contemporaneo Palladio. *Spettacolo di Corte* ricerca nella raffinata regia di Sandro Segui, validamente affiancato dalle coreografie di Wolfgang Keilhoid, l'atmosfera, l'ambiente e i modi del teatro monteverdiano alla Corte dei Gonzaga

secondo il costume del «recitar cantando». Presentato dall'Opera da Camera di Milano diretta da Cesare Brero e Alfred Silbermann con costumi barocchi ed elementi scenici di Peter Hall e dello stesso Silbermann, *Spettacolo di Corte* ha a interpreti cantanti di riconosciute qualità artistiche, tra i quali, solista d'eccezione, il mezzosoprano messicano Oralia Dominguez che sostiene, applauditissima, il ruolo del «testo» nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Maestro concertatore e direttore è Ennio Gerelli, esecutore validissimo il complesso «Claudio Monteverdi» della Camera di Cremona. Nell'insieme, tra cantanti attori, madrigalisti, musicanti e corpo di ballo, gli elementi impegnati nello spettacolo assommano a una cinquantina.

22 - 23 - 24/9

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ

di Carlo Goldoni

Personaggi e interpreti: Luigi Pavese (Ridolfo), Cesco Baseggio (Don Marzio), Nando Gazzolo (Eugenio), Daniele Tedeschi (Flaminio), Adriana Vianello (Placida), Lia Zoppelli (Vittoria), Grazia M. Spina (Lisaura), Giorgio Gussò (Pardolfo), Mario Bardella (Trappola), Willy Moser (garzone), Lino Zavariero (garzone), Walter Ravasini (cameriere), Gino Lazzari (capitano). Regia di Carlo Lodovici. Costumi e adattamenti scenografici di Giuseppe Palese. Musiche di Haydn.

Il quarto appuntamento del «XXII ciclo» costituisce una novità nella tradizione degli spettacoli classici di settembre in quanto, con la *Bottega del caffè* di Carlo Goldoni, il riformatore del teatro comico italiano fa il suo ingresso ufficiale all'Olimpico. Dello spettacolo è produttore il Comitato dell'Accademia che ne affida la realizzazione a Carlo Lodovici, uno specialista in allestimenti di opere goldoniane. Il Lodovici forma apposta per l'occasione una compagnia di attori assai noti e chiama Cesco Baseggio, il maggior interprete goldoniano dei nostri giorni, a sostenere la parte del protagonista Don Marzio, uno dei personaggi più centrati e singolari del comediografo veneziano. Cesco Baseggio vi riscuote un successo personale e nel complesso l'esito dello spettacolo — tre sere di esauriti — offre la riprova di quanto possa essere vivo nel gradimento del pubblico il teatro di Goldoni se lo si serve con il decoro e l'intelligenza interpretativa a esso dovuti.

L'ambientazione della *Bottega* sulla scena palladiana si è presentata piuttosto ardua. Poteva trasferirsi, senza danno per l'opera e per il Teatro, un campicello veneziano entro le dimensioni architettoniche dell'Olimpico? La soluzione a cui ricorre la regia è piuttosto osé, sebbene essa cerchi di armonizzarsi con il celebre proscenio intoccabile per tacita convenzione. Con la collaborazione dello scenografo Giuseppe Palese, Lodovici non esita a chiudere la grande porta regia per disporre nella luce di essa la bottega del caffè e la soprastante bisca, in tal modo occultando la prospettiva cen-

trale dello Scamozzi. Operazione discutibile e in effetti stigmatizzata dalla critica che riconosce violata l'integrità dell'ambiente scenico e rotto l'equilibrio spaziale del teatro. E tuttavia l'operazione non incide minimamente su quello che viene definito «il sorprendente risultato della capricciosa edizione» della *Bottega* che i numerosi inviati della stampa nazionale ed estera recensiscono in termini di favore, dando atto come di un evento eccezionale — specie nei confronti di una concomitante limitrofa manifestazione internazionale pressoché disertata — dello straordinario concorso di pubblico. La regia di Lodovici si regola su una linea di compromesso tra convenzione interpretativa goldoniana e apertura verso una lettura più spregiudicata dell'autore veneziano, evitando sottolineature caricaturali e il rischio di interventi revisionistici. La recitazione è contenuta nei limiti di una spontaneità e di una naturalezza stilizzate quel tanto che può consentire, e richiedere, il dialogo goldoniano con il suo ritmo, la sua musicalità. Il Baseggio, che per la prima volta nella sua lunga carriera artistica indossa i panni del maldicente «cavaller napoletano», calandosi quasi con dispetto in un personaggio a lui poco congeniale, offre un'ennesima prova della sua singolare, unica personalità d'attore veneto.

29-30/9 - 1/10

A G A M E N N O N E

di Vittorio Alfieri

presentato dalla Compagnia Proclemer-Albertazzi.

Personaggi e interpreti: Giorgio Albertazzi (Agamemnone), Anna Proclemer (Clitennestra), Daniela Nobili (Elettra), Franco Graziosi (Egisto).

Regia di Davide Montemurri. Costumi ed elementi scenici di Maurizio Monteverde. Musiche di Roman Vlad.

Nel cartellone del «XXII ciclo» non figura il dramma antico, tradizione principe dell'Olimpico. Si è costretti a rinunciare per i costi proibitivi che l'allestimento e l'organizzazione di uno spettacolo del genere comportano e per il fatto che viene a mancare la collaborazione della Radio Televisione, la quale non intende registrare altri lavori di un repertorio ritenuto poco gradito al pubblico dei telespettatori. (Peraltro la RAI-TV ha ripreso il *Kabakali* e *Spettacolo di Corte*).

Se il dramma antico non può figurare nel programma del «XXII ciclo», i valori e i miti della tragedia greca vengono riproposti con l'*Agamemnone* di Vittorio Alfieri che la Compagnia Proclemer-Albertazzi presenta in prima assoluta per la regia di Davide Montemurri e le musiche di Roman Vlad, alla vigilia di una *tournee* all'estero che l'avrebbe condotta dalla Spagna (festival del teatro latino di Barcellona, dove con il testo alferiano fa gran messe di premi) all'Unione Sovietica e altri paesi dell'Europa orientale.

Per tre sere consecutive l'Olimpico registra ancora il tutto esaurito e ciò sta a dimostrare, secondo afferma nella sua relazione il direttore artistico

M. o Mario Labroca, «quanto sia opportuna la presentazione di opere di alto valore poetico che sono state inspiegabilmente trascurate durante lunghi periodi e che si rivelano invece gradite al pubblico d'oggi».

Del grosso successo il merito spetta al giovane Montemurri, che nel suo libero adattamento ha talora spregiudicatamente alterato il testo alferiano — secondo le severe censure della critica accorsa da ogni parte d'Italia, data l'eccezionalità dell'avvenimento —, alla prestigiosa interpretazione di Anna Proclemer, di Giorgio Albertazzi e di Franco Graziosi, applauditissimi più volte a scena aperta, nonché al fastoso neoclassico allestimento scenico curato, assieme ai ricchissimi costumi, da Maurizio Monteverde. Allestimento che, tuttavia, per la seconda volta nella stessa stagione, interviene ad alterare la fisionomia del proscenio chiudendo con un ampio tendaggio l'arco centrale e le porte laterali, e privando quindi lo spettatore della vista delle celebri prospettive.

La critica, negativa o perplessa, riconosce l'accattivante spettacolarità di un *Agamemnone* realizzato come «pièce à sensation» e tenendo presente che l'Alfieri aveva appreso la lezione più da Seneca che da Eschilo.

In un bilancio tanto positivo sotto l'aspetto economico e artistico non va dimenticata la parte tenuta da una pronta, intensa campagna attraverso gli organi d'informazione nazionali ed esteri, stampa e radio-televisione, la diffusione a largo raggio di un manifesto e una locandina con il programma generale, di quattro manifesti particolari, nonché di un pieghevole a due colori in 26.000 esemplari e di un opuscolo illustrativo degli spettacoli indiani di *Kabakali*.

XXIII CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI

Il programma del «XXIII ciclo di spettacoli classici», che si svolge dal 6 al 30 settembre 1968, comprende quattro lavori drammatici aderenti, nella forma e nella sostanza, alla linea di classicità che è della tradizione scenica palladiana. Quattro allestimenti, tutti in prima assoluta per l'Italia. Tre di essi entreranno nel normale circuito nazionale suscitando ovunque interesse e riscuotendo notevole successo. In tal modo la stagione di settembre del Teatro Olimpico, promossa dal nostro Comitato, concorrendo in misura determinante alla loro realizzazione, porta un contributo fattivo alla vita del teatro di prosa italiano.

Il bilancio è quanto mai lusinghiero, esso supera i già ragguardevoli risultati conseguiti nella stagione 1967. Su quattordici sere di rappresentazione otto sono a teatro esaurito.

La scelta di *Ifigenia in Tauride* di Wolfgang Goethe e di *Le mosche* di J.P. Sartre risponde a un preciso disegno: presentare sulla scena del Palladio, da una plurisecolare tradizione deputata all'esercizio del teatro antico, testi di autori moderni e contemporanei che ai soggetti e ai temi dello stesso si siano rivolti con autonomia di sentire e l'intendimento di piegarsi alle problematiche, alle ricerche drammaturgiche del loro tempo. In Sartre il mito dell'Orestide eschilea viene considerato nella luce dell'esistenzialismo di cui lo scrittore e filosofo francese è ritenuto il caposcuola. Oreste non è più colui che soggiace al Fato: è l'uomo che si impegna totalmente nelle proprie azioni e responsabilità.

La scelta dell'opera di Goethe è suggerita anche da una ragione affettiva in quanto il grande di Weimar attese alla stesura definitiva di *Ifigenia* nei giorni del settembre 1786 che lo videro ospite di Vicenza, ammiratissimo del Palladio, la cui architettura egli sentiva consonare con l'ideale di classica bellezza che perseguiva per le sue creature poetiche. Altra ragione influente la traduzione che un poeta della nobiltà e qualità interpretativa di Diego Valeri aveva da tempo apprestata proprio guardando all'Olimpico come luogo ideale della rappresentazione.

Il repertorio rinascimentale è presente in questo ciclo con Angelo Beolco detto *Ruzante* e Lope de Vega: un Lope de Vega mediatoci però nel risentimento di uno dei commediografi inglesi di punta ai nostri giorni, l'«arrabbiato» John Osborne. *Un debito pagato* ripropone infatti, con

appassionato furore, la vicenda di *La fanza satistecha*, dramma religioso del massimo autore del «siglo de oro». Osborne ne ha trasformato il protagonista Leonido in una sorta di anti-eroe moderno, caricandolo delle contraddizioni dell'uomo d'oggi.

Il teatro di Angelo Beolco compare per la prima volta sulla scena olimpica, doveroso omaggio a un grande veneto del Cinquecento. *Ruzante all'Olimpico* vuol essere, nel disegno registrato di Gianfranco De Bosio, la libera ricostruzione (in un ambiente d'epoca capace di ritrarre il mondo nel quale viveva e agiva l'attore-autore pavano), di una delle rappresentazioni di cui il Beolco si faceva centro con i suoi comici alla Corte del Cornaro. L'accostamento quindi del misero stato contadino, imputabile a guerre, carestie e ignoranza, ed espresso nei termini rustici dello «smanurale», all'intelligenza e al bel vivere della agiata società del tempo.

6 - 7 - 8/9

I F I G E N I A I N T A U R I D E

di Wolfgang Goethe, nella traduzione di Diego Valeri.

Personaggi e interpreti: Anna Miserochi (Ifigenia), Gianni Santuccio (Toante), Mario Mariani (Oreste), Nando Caiati (Piliade), Bob Marchese (Arconte), Regia di Nello Rossati. Costumi ed elementi scenici di Vittorio Rossi e Toni Rossati.

Per la realizzazione di *Ifigenia in Tauride*, di cui il Comitato si assume la produzione, viene costituita un'apposita compagnia che raccoglie attorno a due notissimi artisti, Anna Miserochi e Gianni Santuccio, altri validi attori: Mario Mariani, Nando Caiati e Bob Marchese. La regia è affidata a un giovane, Nello Rossati, che ha già fatto parlare favorevolmente di sé per alcune messinscena con la Stabile di Bologna.

La critica, salvo talune eccezioni, non condivide l'impostazione realistica e qua e là dissacrante del Rossati, ed è severa anche nel giudicare la recitazione. Di tutt'altro avviso il pubblico che nelle tre sere di recita applaude a lungo gli attori, decretando alla Miserochi un successo personale. Lo spettacolo viene ripreso in *ampex* dalla Rai-TV e la prova dello schermo televisivo, qualche mese più tardi, confermerà il consenso del pubblico. Va tenuto presente che la critica si è trovata a giudicare in sede di *prova generale* quando lo spettacolo non era del tutto rifinito e gli attori affaticati da due giornate piene di lavoro con le telecamere.

13 - 14 - 15/9

U N D E B I T O P A G A T O

di John Osborne da «La fanza satistecha» di Lope de Vega, nella versione italiana di Mario Luzi.

Personaggi e interpreti: Ugo Pagliari (Leonido), Ugomaria Morosi (Tizon), Emilio Cappuccio (Dionisio), Antonio Pierfederici (Gerardo), Pietro Biondi (Berlebevo), Mariangela Melato (Marcela), Edgar de Valle (Zulema), Gabriele

Carrara (Zarrabull), Paola Gassman (Lidora), Daniela Gatti (serva), Oreste Rizzini (pastore),
Regia di Luigi Durissi. Elementi scenici e costumi di Raul Cancio.
Musiche di Vittorio Gelmetti. Movimenti mimici di Roy Bosier.

La novità di Osborne, in prima continentale, viene realizzata dal Teatro Stabile dell'Aquila nella versione del poeta Mario Luzi, versione caldeggiata dal Comitato, per la regia di Luigi Durissi, altro giovane alle prime esperienze di direzione scenica. Il lavoro ispirato da un'audace problematica religiosa sul tema del peccato e della redenzione, per la scarsità di talune azioni e la soluzione tragicomica di altre, nel punto culminante del dramma del perverso Leonido, lascia sconcertato il pubblico — cosa che era del resto nelle previsioni — e trova divisa la critica negli apprezzamenti fatti al testo mentre essa è per lo più d'accordo nel giudicare positiva la regia del Durissi, che ha saputo costruire uno spettacolo di gusto compositivo, «condotto con polso rigoroso, limpido e preciso»; e la recitazione degli attori, tutti giovani e pressoché nuovi alle scene, ad eccezione di Antonio Pierfederici che offre da par suo un'efficace caratterizzazione del vecchio Gerardo, padre «contestato» di Leonido. Molto applauditi Ugo Pagliai, nei panni del protagonista, e Mariangela Melato, in quelli della sorella dello stesso. Gli altri sono Ugonaria Morosi, Emilio Cappuccio, Pietro Biondi, Edgar De Valle, Gabriele Carrara, Oreste Rizzini, Daniela Gatti e la figlia di Vittorio Gassman, Paola, al suo debutto di attrice di prosa. Prezioso elemento decorativo dello spettacolo sono i costumi di Raul Cancio, mentre gli elementi scenici, ideati dallo stesso per le rappresentazioni che seguiranno in altre città, non trovano il richiesto accordo con l'architettura palladiana, violandola anzi con le loro rigide forme astratte dipinte di un bianco clinico.

20 - 21 - 22 - 23/9

R U Z A N T E A L L ' O L I M P I C O

testi di Angelo Beolco detto Ruzante a cura di Lodovico Zorzi,
presentati dal Teatro Stabile di Bologna.

PRIMA ORATIONE

PARLAMENTO DE RUZANTE CHE IERA VEGNÙ' DE CAMPO BILORA

SECONDA ORATIONE

Attori: Franco Parenti, Milva, Alvisè Bertain, Alessandro Esposito, Mario Piave, Benedetta Barzini, Fernando Catari, Guerrino Crivello, Pietro Formentini, Giampiero Fortebraccio, Angelo Pietri, Alberto Rossati, Berto Gavioi, Aldo Malinverni, Ines Micucci, Norma Midani, Alberto Minghini, Fernanda Succo, Pieter van Der Sloot, Alessandra Vianello, Anita Zanarini.
Regia di Gianfranco de Bosio. Elementi scenici e costumi di Emanuele Luzzati.
Musiche di Sergio Liberovici. Coreografie di Marta Egri.

Gianfranco de Bosio costruisce il proprio spettacolo sui seguenti testi:
Prima Orazione, Parlamento de Ruzante che iera vegnù' de campo, Bilora, Seconda Orazione. Un'eccezionale pubblicità su tutta la stampa nazionale

viene fatta all'avvenimento per l'esordio, come attrice di prosa, nei panni della Ganna del *Parlamento* e della Dina del *Bilora*, di Milva, popolarissima cantante di musica leggera che giunge però all'Olimpico con le rispettabili referenze di Giorgio Strehler di cui è stata lodata compagna in un recital brechtiano, trasmesso anche dalla televisione.

L'*exploit* clamoroso manda a ruba i biglietti per quattro sere di fila e il pubblico resta soddisfatto di una realizzazione che ha saputo risolvere, con sapienza di decoro rinascimentale, gusto eccellente e intelligenza del fatto culturale connesso al teatro pavano, il non facile problema del rapporto tra Palladio e Ruzante. A De Bosio la critica riconosce di avere raggiunta quasi la perfezione suggestiva, facendo, in accordo con l'ambiente, cosa nuova rispetto alle precedenti versioni ruzantiane che costituiscono la sua specialità. Finalmente un regista che si è mostrato appieno consapevole del *luogo* in cui agiva e ha voluto metterne a profitto l'eccezionale «macchina» scenografica con indovinati effetti di luce e le coreografie di Marta Egri, nonché i costumi di Emanuele Luzzati, conducendo l'azione sin dentro le prospettive. Interpretazione maiuscola quella di Franco Parenti che ha messo a fuoco in misura esemplare le due dimensioni umane implicite al teatro del Beolco, l'autore-attore e il personaggio rustico, con annotazioni psicologiche sottili, una stringente malinconia sul pedale del riso nero e una mimica di abile scavo, irresistibile per risorse comiche, tali da portare il pubblico a ovazioni entusiastiche. Allo straordinario successo danno il loro valido apporto tutti gli altri attori; e la stessa Milva, al centro dell'attenzione della vigilia, sorretta da innegabili doti di intuizione, si misurava nella difficile prova con risultati tali da superare le aspettative.

27 - 28 - 29 - 30/9

L E M O S C H E

di Jean Paul Sartre nella traduzione di Maura Chinazzi,
presentato dalla Compagnia dei Quattro diretta da Franco Enriquez.
Personaggi e interpreti: Renzo Montagnani (Giove), Beppe Pambieri (Oreste), Piero Nuti (Egisto), Adolfo Bellelli (Il pedagogo), Carlo Valli (Guardia), Alfredo Piano (Guardia), Luciano Virgilio (Il gran sacerdote), Valeria Moriconi (Elettra), Adriana Innocenti (Clitemnestra), Giovanna Pellizzi (Erinni), Silvana de Santis (Erinni), Giuditta Saltarini (Erinni), Ireneo Petrucci (Lidora).
Regia di Franco Enriquez. Elementi scenici e costumi di Emanuele Luzzati.
Collaborazione al mimo di Marise Flach. Musiche di Giancarlo Chiaramello.

Nel ripensamento dei miti classici, ai pari di altri autori francesi, (Giraudoux e Anouilh), J. P. Sartre ha voluto intervenire con un apporto personale scrivendo, nel clima teso e violento della Parigi in mano dei nazisti, il suo primo lavoro drammatico che investe della problematica che gli è propria e che caratterizza di sé una stagione, letteraria e culturale. Nella spinta delle ragioni ideologiche e filosofiche pesano fattori contingenti: l'occupazione di Parigi, la resistenza francese; dai quali però si risale al tema della libertà dell'uomo. Il mito è ripreso per rovesciarne il dettato

tradizionale e tentare di istituire, mutandone la materia fabulistica, le umane figurazioni, un nuovo e diverso rapporto tra pensiero (ragione), azione (teatro), e poesia. La chiave sta nelle parole di Giove: «Una volta che la libertà è esplosa nell'anima di un uomo, gli Dei non possono più niente contro di lui».

Realizzato nel 1943 per la scena del *Théâtre de la Cité* da Charles Dullin, *Le mosche* non era mai stato rappresentato in Italia. Questa dell'Olimpico costituisce pertanto una prima assoluta degna del più attento interesse: fra l'altro essa propone la verifica, a distanza di venticinque anni, della validità e possibilmente della attualità di un testo nato in un clima del tutto particolare e influente.

Si è fatto promotore di questa verifica il regista Franco Enriquez, che allestisce lo spettacolo con gli attori della «Compagnia dei Quattro» valendosi della traduzione di Maurya Chinazzi.

Riuscita piena sotto l'aspetto del consenso del pubblico, che per quattro sere gremisce il teatro tributando applausi da un critico definiti «frenetici». Alla quarta sera, a prezzi popolari, l'emiciclo viene addirittura preso d'assalto, occupato nell'intero arco delle gradinate; e molti spettatori, provenienti nella maggioranza dalle città vicine, devono essere rimandati.

Lo spettacolo, abilmente ed estrosamente congegnato nelle azioni miniche e nel ritmo incalzante della recitazione, a volte esagitata (sono avvertibili certe lezioni di far teatro tra le più avanzate, compreso Artaud), ha una carica aggressiva che afferra e scuote. Ma il testo sartriano non si impone per sola forza di effetti. Esso mostra, entro certi limiti in modo sorprendente, come permanga vivo il suo linguaggio e incalzante il suo tema. A venticinque anni di distanza trova ancora tempi che rispondono al clima che l'ha visto nascere. Ogni perplessità circa l'opportunità della sua scelta e del suo inserimento nell'ambito degli «spettacoli classici» resta quindi dissipata. In primo piano e al centro dell'attenzione, la Moriconi (Elletra), scatenata al punto giusto con le proprie generose capacità drammatiche. Notevoli sono le prestazioni di Renzo Montagnani (Giove), alla sua prima esperienza di genere tragico, e dell'esordiente Beppe Pambieri (Oreste) in cui si riconosce una sicura promessa.

Il «XXIII ciclo» si chiude così nel pieno consenso del pubblico e della critica. La stampa nazionale (oltre cento testate) ha seguito puntualmente tutte le manifestazioni conferendo ad esse vasta risonanza nelle cronache dei più quotati invari. Frutto ciò di una ulteriore intensificata campagna di propaganda che nella presente edizione degli «spettacoli classici» ha potuto rivolgere le sue cure anche ad iniziative specifiche di carattere culturale. Infatti per ognuno dei quattro spettacoli in cartellone è stato organizzato nel pomeriggio della «prima», nella sala dell'Odeon o nel Teatro, un incontro pubblico con il regista e gli attori del complesso interprete, incontro preceduto da presentazioni e conversazioni tenute, di volta in volta, dal prof. Diego Valeri, dall'on. avv. Guglielmo Cappelletti, da Neri

Pozza, dal prof. Mario Baratto, dal prof. Nicola Ciarella, da Gino Nogara. Al consueto materiale pubblicitario, manifesti, locandine, pieghevoli diffusivi a largo raggio nella seconda metà di luglio, si sono aggiunti opuscoli illustrativi di ogni singolo spettacolo. Fatto di rilievo inoltre, l'omaggio agli spettatori del volume della *Ifigenia in Tauride* di Goethe tradotta da Diego Valeri, la cui edizione è resa possibile dalla munificenza dell'Accademia corrispondente ing. Ernesto Gresele, classe delle scienze dell'Accademia Olimpica.

(A cura dell'Ufficio Stampa del Comitato permanente per le rappresentazioni classiche del Teatro Olimpico).

XXIV CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI

Vicenza, 15 ottobre 1969

Il «XXIV ciclo di spettacoli classici» si è svolto durante diciotto sere di rappresentazioni dal 4 al 29 settembre 1969 con il seguente programma:

4 - 5 - 6 - 7 - 8/9

F A U S T

di Wolfgang Goethe. Traduzione di Giorgio Zampa.

Regia di Virginio Puecher. Musiche di Paul Dessau. Costumi di Ebe Colciaghi. Elementi scenici di Virginio Puecher.

Interpreti: Valerina Fortunato, Ivo Garrani, Giancarlo Sbragia, Edda Valente, Tino Schirazi, Eligio Irato, Sergio Reggi, Ettore Toscano, Gino Cetani, Pietro Fomentini, Antonio Maronese, Luciano Turi, Angela Goodwin.

12 - 13 - 14 - 15 - 16/9

G I O R G I O D A N D I N

di Molière. Traduzione di Corrado Tumiati nella libera revisione e riduzione di Gianfranco De Bosio e Franco Parenti.

Regia di Gianfranco De Bosio. Costumi di Vittoria Guaita.

Interpreti: Franco Parenti, Milena Vukotic, Andrea Matteuzzi, Anita Laurenzi, Giampiero Fortebraccio, Rosetta Salata, Gianfranco Mauri, Guerrino Civello.

19 - 20 - 21 - 22/9

I N O B I L I R A G U S E I

(Dundo Maroje) di Marin Držić. Versione italiana di Lino Carpinteri e Mariano Faraguna.

Regia di Kosta Spaić. Costumi di Sergio d'Osmo e Inge Kostincer. Musiche di Bogdan Babic.

Interpreti: Gianrico Tedeschi, Nicoletta Rizzi, Gianni Musy, Donatella Ceccarello, Giampiero Becherelli, Franco Mezzera, Giorgio Biavati, Lino Savorani, Franca Alboni, Savetio Moriones, Giusy Carrara, Giancarlo Cajo, Cip Barcellini, Franco Jesurum, Mimmo Lo Vecchio, Orazio Bobbio, Giorgio Del Bene, Gianfranco Saletta, Luciano D'Antoni, Giorgio Valletta, Ezio Biondi, Alberto Ricca, Riccardo Canali.

26 - 27 - 28 - 29/9

R E C E R V O

di Carlo Gozzi. Adattamento di Diego Fabbri e Claudio Novelli.

Regia di Andrea Camilleri. Musiche di Gino Negri. Costumi di Giancarlo Bartolini-Salimbeni.

Interpreti: Giustino Durano, Milla Vannucci, Elena Sedlak, Nico Pepe, Lucia Catullo, Carla Greco, Toni Gucciara, Carlo Bosso, Angelo Corti, Massimo Mollica.

Alla definizione del cartellone, il Comitato si era accinto sin dal novembre 1968 prendendo contatti con due organismi di ricca e consolidata esperienza teatrale: i Teatri Stabili di Torino e di Genova, con i quali avviava rapporti per la realizzazione, rispettivamente del *Caligola* di Albert Camus (proposto anche dal regista Luigi Durissi con un complesso da formarsi per l'occasione) e del *Ruisteghi* di Goldoni per la regia di Luigi Squarzina; mentre aveva lasciato cadere subito l'offerta del regista Franco Enriquez riguardante l'allestimento di *Tutto per amore* del post-elisabettiano Dryden, e successivamente, da parte dello stesso, della *Salomé* di Wilde e del *Filottete* di Sofocle, non ritenendo convenienti i lavori proposti per varie considerazioni di natura economica, estetica e di contenuto.

Lo Stabile di Genova, dopo avere offerto, come alternativa ai *Ruisteghi*, *La tragedia del vendicatore* dell'elisabettiano Cyril Tournour, ed essersi impegnato ad allestire all'Olimpico almeno uno dei due spettacoli, ai primi di aprile si dichiarava impossibilitato per difficoltà interne a concludere le trattative e rinunciava ad essere presente nel cartellone del settembre vicentino.

Lo Stabile di Torino negli stessi giorni comunicava di dover accantonare il progetto del *Caligola* per un'insorta contestazione da parte di Luigi Durissi sui diritti d'esclusiva di rappresentazione per l'Italia, e per evitare due rappresentazioni contemporanee dello stesso lavoro da parte di due compagnie diverse; offriva nel contempo in sostituzione il *Savonarola*, novità di Mario Prosperi che, presa visione del testo, il Comitato decideva di non prendere in considerazione ritenendo il testo fuori della linea culturale dei propri programmi.

Al suesposto programma del «XXIV ciclo» il Comitato perveniva dopo lunghe trattative protrattesi sino all'inizio dell'estate; trattative rese laboriose e difficili dalla precaria situazione del teatro italiano in crisi di istituti di strutture, di organizzazione, e sempre più disertato da quegli attori cui va la simpatia e la fiducia del pubblico. Restano a prova di ciò, oltre ai mancati accordi con i due predeitti Teatri Stabili, la inevitabile sostituzione ai primi di agosto de LE FARSE di Molière (il cui contratto era stato firmato il 4 aprile) con GIORGIO DANDIN, e la defezione del regista Bojan Stupica, a cui erano stati affidati I NOBILI RAGUSEI, e di alcuni attori di larga notorietà dati per certi nel cast artistico degli spettacoli dalle compagnie con le quali il rapporto era stato concluso.

Il Comitato, in ordine a un preciso disegno culturale, particolare su Goethe (di cui aveva rappresentato nel precedente ciclo 1968 l'«*INGENIA IN TAURIDE*»), disegno come proposta di testi poco noti o di capolavori riconosciuti tali ma trascurati dalla scena per il gravoso impegno che com-

portava la loro realizzazione, affrontava il progetto dell'allestimento del FAUST, da anni caldeggiato negli ambienti teatrali italiani. Progetto che conduceva a buon fine, attuandolo in collaborazione con l'organismo di produzione teatrale «Gli Associati» mediante un concorso finanziario da ritenersi determinante per l'impresa dell'organismo stesso che, dopo la prima assoluta vicentina, avrebbe portato lo spettacolo su altri palcoscenici italiani.

Del capolavoro di Goethe si dava la primitiva stesura, URFRAUST, nella nuova versione di Giorgio Zampa, mai rappresentata in Italia. La qualità degli attori, del regista, l'originalità della traduzione avvertita delle origini medioevali del faustismo e dei legami di questo Goethe giovanile con il «Puppenspiel», contribuivano a fare della *prima* all'Olimpico un avvenimento di eccezione e di vasta risonanza presso gli organi di informazione dell'opinione pubblica, sottolineato dagli apprezzamenti della critica di maggior conto. L'accoglienza del pubblico alla prima, e per quattro repliche di fila, sta a conferma della riuscita dello spettacolo.

Per le altre manifestazioni in cartellone si può parlare di una caratterizzazione nel genere «comico»: è di scena la *commedia* in alcuni episodi tipici o comunque singolari del suo *iter* «classico» dal '500 al '700; dal Rinascimento al secolo dei Lumi che alla esplosione molieriana in Francia fa seguire a Venezia «la riforma» goldoniana, la quale detta le norme del nuovo teatro comico. Proprio le norme che infastidiscono Carlo Gozzi inducendolo a chiudersi, per reazione al realismo borghese del rivale, in un mondo di favola, a cui appartiene RE CERVO; mondo peraltro allusivo e polemico (anche da «opera aperta» e quindi attuale, come lo considera Diego Fabbrì); e a erigersi, nostalgico, paladino delle Maschere poste, a suo avviso, in liquidazione da Goldoni.

In questo quadro, dal quale tuttavia l'URFAUST, per l'interpretazione ironico-grottesca voluta dal regista Puecher, non può essere considerato estraneo, un testo come I NOBILI RAGUSEI di Marin Držić costituiva altra occasione di notevole rilievo culturale. Infatti, in collaborazione con il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, si aveva il modo di documentare per la prima volta in Italia, in versione italiana, per la direzione di un titolo regista jugoslavo, Kosta Spaić (Direttore dell'Accademia d'Arte drammatica e cinematografica di Zagabria e del Festival di Dubrovnik), quello che si presume essere l'unico esempio di commedia rinascimentale all'italiana fiorito al di là dell'Adriatico. Commedia scritta intorno al 1550 in lingua croata, con il titolo originale DUNDO MAROJE da Marin Držić, detto anche Marino Darsa, prete dalmata, poeta, autore drammatico che, essendo vissuto a lungo nel nostro Paese (lo si dà sepolto a Venezia nel 1567), poté conoscere i modelli del tempo, assimilandone forme e contenuti per renderli propri in un'autonoma, vitale ricreazione.

Operazione culturale meritoria per due motivi: la segnalazione di un autore e di un'opera che fanno storia del teatro; la ripresa all'Olimpico del

repertorio cinquecentesco, in tono con lo scenario palladiano, che da esso ha avuto in passato il modo di scrivere, specie con GLI STRACCIONI del Caro, alcune delle sue pagine più significative.

Se l'accoglienza riservata dal pubblico a I NOBILI RAGUSEI non è stata nella misura delle giuste aspettative del Comitato, ciò non va imputato a ragioni intrinseche al testo, né all'esecuzione dello Stabile di Trieste — e ne è buona testimone la critica —, bensì a vari motivi d'ordine contingente e a diffidenza verso un lavoro straniero non noto. Anche nel presente caso il Comitato ha reso possibile con il proprio concorso finanziario l'allestimento di un'opera teatrale di giro che altrimenti avrebbe dovuto attendere chissà quanto prima di essere conosciuta in Italia.

Con GIORGIO DANDIN, dato in prima nazionale per la regia di Gianfranco De Bosio, si è inteso continuare sulla scena del Palladio il discorso, da anni avviato, sul maggiore commediografo francese, sollecitando l'attenzione su una delle sue commedie più forti. Derivata da una novella del Boccaccio, DANDIN nasce con lo spirito delle antiche farse ed è farsa essa stessa, ma il giuoco che la muove interessa a fondo, al di là di valutazioni morali, un comportamento umano e sociale, un fatto di costume verificabili anche ai nostri giorni.

Nell'offerta di RE CERVO per la regia di Andrea Camilleri, offerta pervenuta da parte di Diego Fabbrì che firmava l'adattamento della fiaba in collaborazione con Claudio Novelli, si è vista e colta l'opportunità di un ritorno di Carlo Gozzi all'Olimpico dove il troppo trascurato autore veneziano era stato proposto una prima volta nel 1952 da Guido Salvini con un'altra sua celebre invenzione, TURANDOT.

Con le scelte qui sopra illustrate il Comitato ritiene di aver mantenuto fede a una linea culturale che appartiene alla più autentica tradizione degli spettacoli olimpici, sollecitando nel contempo operazioni registiche che, nel caso specifico del FAUST, si possono ascrivere al campo sperimentale e in quello de I NOBILI RAGUSEI costituiscono la ricreazione e la reintegrazione di un testo che nella sua stessa area di maggiore fruizione, la jugoslava, è più noto sotto la forma di un adattamento arbitrario che lo priva di alcuni personaggi e di intere scene, gli uni e le altre necessarie componenti, sotto l'aspetto filologico, etnico e storico, di un successo affresco polare.

Per quanto concerne il cast artistico dei quattro spettacoli si è cercato, sia per gli attori che per i registi, senza pregiudiziali preclusioni di carriera, di età, di provenienza o di professione ideologica, di assicurare alle manifestazioni gli elementi di maggior prestigio e di sicura personalità. Ciò nei limiti delle disponibilità, come si è detto agli inizi, del mercato teatrale italiano e compatibilmente, per gli attori, con le esigenze dei ruoli che essi erano chiamati a sostenere, dei personaggi che dovevano interpretare.

GIANGIORGIO ZORZI STORICO ESEMPLARE

Sotto il buon garbo dell'antico signore e l'affabilità del tratto, Giangiorgio Zorzi governava con misura l'autorità dell'uomo del secolo passato, che spartisce a fatica il giudizio critico e lascia all'avversario un margine minimo di discussione. Sembrava che anche quello che è motivo di conversazione avesse bisogno del documento d'archivio, della pezza d'appoggio incontroabile, dello strumento che mette l'uomo al riparo da ogni fallacia. E Giangiorgio Zorzi, sotto il buon garbo nascondeva un carattere di una fermezza rara. Lo provano i suoi sessant'anni di ricerche coerenti, minuziose, nelle filze degli archivi da lui esplorati, nei registri compulsati e letti pagina per pagina, tra Vicenza e Venezia (ma non solo nel Veneto); nelle minute, nei fogli volanti, nelle miscelleanee eterogenee — dovunque insomma il suo furo di cercatore lo portasse, — come un seguito di razza — a scovare preziosa selvaggina.

Aveva schedato e classificato l'opera palladiana con una cura tale, e prove e controprove così soddisfacenti da non lasciargli dubbi. Pensì il lettore a un iter durato intorno ai 50 anni, prima di dar fondo al primo volume sui «Disegni delle antichità», il cui manoscritto era infatti finito nel 1958 e vide la luce — per un atto di munificenza della Banca Cattolica del Veneto — appunto nel 1959. Gli sembrava, dopo aver esplorato i disegni raccolti al Riba (Royal Institute of British Architects), e quelli del Museo di Vicenza, d'aver dato fondo alle conoscenze dell'educazione dell'architetto, di avere in mano le prove delle sue «universalità». Così, sulla scia del Fiooco — che aveva invocato l'alumnato del Palladio (alumnato ideale, s'intende) presso il padovano Falconetto, era riuscito a distinguere — nei disegni vicentini e della raccolta Burlington — quelli di mano del padovano da quelli del vicentino. Quanto labili fossero stati questi legami, aveva riconosciuto più tardi: il genio prende da tutti ciò che gli serve, e fa proprie le esperienze dei maestri coevi: di Sansovino, Giulio Romano, Sannicchi, bruciandole nel crogiolo della creazione. Il Falconetto, del resto, era uno degli umanisti padovani più attenti agli sviluppi dell'architettura del primo Rinascimento; e l'*Odeo Cornaro* e la *Loggia* non erano edifici da sfuggire all'occhio attento di un artista come Palladio.

Palladio era stato, per Giangiorgio Zorzi, il nume col quale s'era accompagnato per tutta la vita. Non c'era nulla di lui, né di antico né di moderno, che non conoscesse. Aveva in dimestichezza i *Quattro libri* e conoscenza approfondita sia del Bertotti che del Muttroni, deluso dell'uno e dell'altro,

per i «trattamenti» perpetrati, con *aggiunte e invenzioni* che nulla avevano a che vedere con le invenzioni originali del Maestro. E confrontava le piante attuali con quelle antiche, i rilievi odierni con i disegni autografi, cercando consonanze e assonanze, riferimenti puntuali e conferme. Così, in una ricerca spesso disperata dei disegni originali, Zorzi si lasciava sviare da suggestioni che altri suoi colleghi avevano respinto definitivamente: ad esempio il «completamento» della Loggia del Capitaniato, convinto com'era che quello esistente fosse un *frammento*, rimasto tale per la negligenza degli amministratori.

Dopo i «Disegni delle antichità» aveva raccolto le forze, e dotato di un'energia meravigliosa si era dato alla stesura del secondo volume palladiano: «Le Opere Pubbliche e i Palazzi Privati». La Banca Cattolica del Veneto, che era stata meccenate per il primo volume, apriva con questo la serie dei due che sarebbero venuti: «Le Chiese e i Ponti» e infine «Le Ville e i Teatri».

Tra i settanta e gli ottant'anni Giangiorgio Zorzi compiva quello che era stato il disegno della sua vita: dare ordine plausibile all'attività di Andrea Palladio, correggendo e precisando — sulla base di documenti d'archivio — il lavoro di tutti (anche il proprio); restituendo in tal modo il percorso stilistico del grande architetto alla sua oggettiva verità.

Aveva fatto in tempo a tener conto della seconda edizione del *Palladio* di Roberto Pane, e dato larga parte ai giudizi critici dello studioso napoletano; e alla fine s'era nuovamente incontrato, per un discorso aperto, sulle ultime «Palladiane», con Antonio Dalla Pozza. I tre palladianisti italiani avevano, ognuno per conto proprio, battuto strade diverse con identico fine, resuscitando l'amore per l'arte del grande vicentino. Ora, accomunati da interessi di studio analoghi, pareva — sia il Dalla Pozza che lo Zorzi — sentissero incombere responsabilità di scoperte che avrebbero messo fine ad ogni dubbio.

Mai lo Zorzi aveva trepidato tanto come per il volume sulle «Ville e i Teatri», costretto dalla malattia a dilazionare il momento in cui avrebbe dovuto licenziare il dattiloscritto definitivo dell'opera. E mai come nell'estate del 1968 — trasferitosi a Mossano per seguire da vicino l'opera — s'era accanito sulle bozze di stampa, in una lettura puntigliosa e fitta di continue annotazioni. Aveva moltiplicato le forze, la pazienza, e quella sua tenacia che sembrava non patire di nulla. Calava a Vicenza, vestito in maniera impeccabile, a consegnare bozze e a ritirarne di nuove, a verificare le tavole nell'impaginato, a operare riscontri. Che patisse di una malattia dolorosa, lo capivano soltanto quelli che sapevano cogliere una leggera smorfia dietro al sorriso; e nell'autorità del gesto una lentezza circospetta, che diventava nel passo anche più faticosa e lenta. Così era, legato alla vita per il filo del suo lavoro, della sua opera che voleva finire a tutti i costi, e per la quale aveva impegnato un duello con le ombre. Era ammirabile nel pretendere da se stesso l'impossibile.

Se è vero che un disegno provvidenziale aveva disposto quello che è accaduto, — e cioè che egli finisse l'opera per la quale aveva lavorato tutta la vita — ebbene, questo disegno egli lo ha aiutato con ogni possibile energia. In questo senso gli è valso il coraggio e il senso dell'autorità, l'impegno preso, la parola data: un gentiluomo come lui non avrebbe mai

mancato al suo mecenate, all'editore che lo vigilava da vicino. Così, con le mani incerte per la commozone, ha sfogliato il suo ultimo lavoro leggendo il «ringraziamento» e il «commiato». L'uno e l'altro gli premevano. Ancora una volta tutto ciò che era doveroso fare era stato fatto, e chiusa l'ultima pagina, avrebbe potuto riflettere: se dimettere la lotta con le ombre e lasciarsi andare, o continuare il racconto della sua (lui la chiamava così) «avventura palladiana».

La sua avventura palladiana era finita, ciò che avrebbe scritto ancora, a corollario dei quattro volumi, sarebbe stato forse superfluo. O comunque non necessario al suo vero mondo. Così se ne è andato, è uscito dalla porta di quel teatro, di palazzi, di chiese, di ville, nei quali aveva lungamente vissuto.

NERI Pozza

MONS. GIUSEPPE LORENZON

Difficilmente il tempo riuscirà a cancellare il ricordo di questa notevole figura di sacerdote integerrimo, zelante e colto. Nato a Pianezze S. Lorenzo il 27 settembre 1883, studiò in Seminario e fu ordinato sacerdote nel 1908. Cappellano militare durante la guerra mondiale 1915-1918, ebbe modo di rendersi conto, prima tra le inumane sofferenze della trincea e poi nel profondo e generale malcontento dei duri anni del primo dopoguerra, che l'umanità si volgeva decisamente verso rapide evoluzioni, destinate a caratterizzare questo nostro secolo. Appena congedato, venne addetto all'Ufficio Diocesano del Lavoro nel quale avevano già lavorato con intelligente generosità mons. Attilio Caldani e specialmente mons. Giuseppe Arena. Si trattava di ravvivare la benemerita attività sociale ispirata alla dottrina della Chiesa, attività che aveva impegnato il movimento cattolico negli anni dell'anteguerra e che ora si rendeva sempre più indispensabile.

All'età di 37 anni, il 5 agosto 1920, il vescovo Rodolfo lo nominava parroco della vasta e importante parrocchia dei SS. Felice e Fortunato. Motivi pastorali più ancora che culturali, esigevano un rinnovamento della chiesa parrocchiale. Fu così che al nuovo parroco si aprì improvviso un nuovo campo di lavoro cui mai fino allora aveva pensato: il restauro e ripristino dell'antica basilica paleocristiana, divenuta nel medioevo culla della vita benedettina nella nostra terra. Il compito, certamente non facile, non costituiva una vera novità se si pensa già nel 1908 un appassionato cultore delle antichità vicentine, don Domenico Giarolo, pubblicava una modesta illustrazione de *La necropoli cristiana di Vicenza del sec. IV*. Ora però si trattava di impostare la ricerca su basi sicure e di attuarla secondo le esigenze dell'insostituibile metodo scientifico. Non gli mancavano subito incoraggiamenti, e non soltanto a livello cittadino (ricorderò tra tanti il nome benemerito dell'accademico avv. Antonio Bardella), ma anche a livello nazionale; il che determinò numerosi sopralluoghi nei quali va rilevato il merito dell'allora Sopraintendente arch. comm. Ferdinando Forlani. Con tali premesse, dopo 14 anni dall'ingresso, nell'agosto 1934, un primo quaderno di don Lorenzon intitolato *La Basilica dei ss. Felice e Fortunato* in Vicenza, informava la cittadinanza dei progetti ormai maturati sul ripristino del monumento sanfeliciano. Infatti in quell'anno 1934 fortunate ricerche condotte da mons. Giuseppe Carraro nell'area cimiteriale e nell'interno della basilica avevano portato all'individuazione della grande basilica, successiva a quella dell'età costantiniana e nota sotto il nome di basilica teodosiana. Si tratta della basilica così chiamata perché, in

relazione con gli editri teodosiani del 390 i quali, sancendo la chiusura dei templi pagani, permisero allo Stato romano d'intervenire anche con aiuti finanziari nelle nuove costruzioni cristiane. Infatti la costruzione vicentina va messa in relazione con la costruzione delle basiliche di Aquileia (postteodoriana) e di Concordia, per la quale ultima il metropolita della «Venetia et Histria», Cromazio (388-408c.), nel discorso della consacrazione diceva: «Perfecta est Basilica in honorem Sanctorum et velociter perfecta. Exemplo quidem altarum ecclesiarum provocati estis ad huiusmodi devotionem».

Sarà mai possibile un giorno dimostrare con certezza che tra quelle «aliae ecclesiae» cui accennava Cromazio c'era la basilica cosiddetta teodosiana di Vicenza?

Un secondo quaderno sulla basilica di s. Felice, uscito nel 1937, oltre a descrivere le particolari scoperte fatte, riferiva un «progetto di ripristino della chiesa dei ss. Felice e Fortunato» dell'ing. G. Zanarotti. Seguirono poi altri quaderni fino al numero di cinque (1942) con un'appendice al quinto pubblicata dal Lorenzon nel settembre 1949. Questi cinque opuscoli, oltre che un'illustrazione dei lavori eseguiti nel progressivo ripristino del complesso monumentale della basilica sanfeliciano, rappresentano una chiara documentazione dell'opera altamente benemerita svolta da mons. Lorenzon. Tale riconoscimento fu così formulato da un noto maestro di archeologia cristiana, il prof. mons. Paolo Lino Zovatto dell'Università di Padova: «i competenti sono concordi nell'affermare che la chiesa dei santi Felice e Fortunato di Vicenza è uno dei complessi monumentali meglio conservati e meglio restaurati in Italia, per le cure pronte, assidue e intelligenti del suo parroco».

Di questi indiscutibili meriti, il Nostro era pienamente consapevole e chi ha trattato con lui un po' confidenzialmente ricorderà con quale discreto orgoglio egli seguiva il progressivo interesse da parte dei turisti italiani e stranieri per la sua chiesa. Fu per lui motivo di vera soddisfazione, e non ne fece mistero, il poter leggere al Quinto Convegno di Storia dell'Architettura (Perugia 1948) una relazione dal titolo: *Il complesso monumentale della basilica dei martiri Felice e Fortunato a Vicenza* (Firenze 1956). Ma questa relazione come le sue due Guide per turisti, ripetevano e rielaboravano notizie ormai risapute. Il migliore forse di questi tardi rifacimenti è il suo articolo intitolato *Il gruppo monumentale dei martiri Felice e Fortunato di Vicenza*, apparso nel volumetto *Vicenza nell'alto medioevo* (Venezia, Neri Pozza 1959) scritto in collaborazione con il compianto prof. Giampietro Bognetti dell'Università di Milano e con la signora B. Forlari Tamaro.

Non si può di certo dire che l'opera di mons. Lorenzon abbia esaurito l'importante argomento relativo al monumento sanfeliciano: egli stesso ripetutamente prospettò la necessità di uno studio completo e definitivo con riferimenti comparati storici e artistici. Ad un lavoro così impegnativo non si sentiva preparato; tanto più che nel frattempo il terribile nostro dopoguerra aveva portato alla ribalta della sua vita parrocchiale infiniti problemi e tutti così gravi da assorbire completamente la sua attività.

Con lodevole senso di responsabilità si ritirò nella sua chiesa, tutto dedito alla cura pastorale. Disertava perfino le adunanze dell'Accademia

Olimpica della quale era entusiasta sostenitore fin dal 1941 quando vi fu accolto come socio effettivo. E questa sua sempre più accentuata fuga verso la solitudine o più esattamente verso il mondo misterioso dello spirito, lo preparò gradualmente al suo supremo passo, avvenuto il 9 giugno 1968.

L'Ecclésiastico loda il sommo sacerdote Simone perché *durante la sua vita riparò la Casa (di Dio) e ai suoi giorni restaurò il tempio*. Tralasciando volutamente parecchi altri aspetti dell'opera di mons. Lorenzon, si è preferito di presentarne la figura sotto la prospettiva dell'archeologo e dell'intelligente e fortunato illustratore del monumento sanfeliciano: di questo nostro «carmen saeculare» — come egli stesso lo chiamava — strappato all'ombra del tempo, salvato dall'irrompente furia delle umane vicende, per ricantare a questa nostra età di faticosa risurrezione i più alti valori che furono l'anima della millenaria civiltà cristiana.

GIOVANNI MANTESE

GIO BATTIA ZANAZZO

Con la scomparsa del prof. Zanazzo Vicenza ha perduto uno dei più validi cultori della sua storia. La malattia e poi la morte lo sorpresero mentre era ancora in piena attività e decisamente impegnato in ricerche assai importanti che egli conduceva specialmente nell'archivio di Stato di Venezia.

Nato a Mason Vicentino il 27-12-1888 fu alunno del Seminario diocesano e si laureò in lettere a Padova nel 1913. Esordì con uno studio sulla parte della lana in Vicenza nei secoli XIII-XV che, a tutt'oggi, rimane ancora quanto di meglio è stato scritto sull'importante argomento: *L'arte della lana in Vicenza (secoli XIII-XV)*, Venezia 1914. Il grosso volume fu pubblicato a cura della Deputazione Veneta di Storia Patria, privilegio questo, che qualifica il libro e il suo autore. Infatti fin dal 1919 lo Zanazzo fu chiamato a far parte del glorioso Istituto della Deputazione che poi egli onorerà con altre pubblicazioni apparse sulla rivista «Archivio Veneto». Ma dopo la laurea conseguita così brillantemente con i ben noti professori Camillo Manfroni e Vittorio Lazzarini, i suoi studi prediletti, come egli li chiamava, subirono quasi una battuta d'arresto. Con una dedizione veramente esemplare si era dedicato all'insegnamento, unitamente alla moglie sig.ra prof. Sangiorgi. Svolse l'altra sua missione a Bassano, circondandosi di un folto stuolo di giovani, oggi uomini maturi, che ne ricordano la soda cultura, le doti non comuni e soprattutto la vita esemplare vivificata da una fede religiosa che lo accompagnò in tutta la sua lunga giornata. L'impegno della Scuola cui si aggiunse l'altro non meno grave della famiglia, finì per assorbirlo quasi completamente, con un conseguente abbandono della produzione scientifica. Sono ispirati a motivazioni e finalità chiaramente scolastiche alcune sue pubblicazioni di quegli anni: *Appunti critici di folklore veneto* e *Riperussioni polemiche della riforma Gentile*. Va aggiunto che in quegli anni caldi del primo dopoguerra non gli andò di restare insensibile ai pressanti richiami della vita politica e amministrativa della sua comunità di Mason di cui infatti fu successivamente consigliere provinciale, assessore e sindaco. A difesa dei diritti e per il progresso della sua gente gli riuscì talvolta di intercalare ai discorsi qualche scritto, come *La strada della vallata Lavarda* (1922) e *Sull'Aventino tra l'Astico e il Brenta*, dove faceva sue alcune aspirazioni delle popolazioni pedemontane. Ma il suo vero campo di lavoro nel quale era chiamato a misurarsi e a qualificarsi, rimaneva sempre quello, non mai dimenticato, della ricerca storica. La già acquisita conoscenza degli archivi vicentini e veneti in ge-

nera, unitamente all'indisussa preparazione scientifica e ad una buona pratica paleografica, lo invitavano impellentemente a collaborare in una ricostruzione su basi seriamente scientifiche della nostra storia locale. Contemporaneamente, il graduale disimpegno dalla Scuola per raggiunti limiti di età, creava la premessa decisiva al suo totale ritorno all'archivio e alla biblioteca. L'Accademia Olimpica lo accolse tra i suoi soci e anche questo riconoscimento contribuì a reinserirlo nell'impegnativo lavoro della ricerca storica. E frutto di tale suo reinserimento furono gli studi: *La chiesa e la parrocchia di S. Andrea Apostolo in Mason Vicentino* (1957); *Memorie storiche della chiesa campese di S. Pietro in Mason Vicentino* (1957); *Le viste pastorali del card. Gregorio Barbarigo a Mason Vicentino* (1961); *Lo statuto dei medici in Vicenza* (1963); *Due matrimoni di sapore manzoniano* (1965); *L'abate architetto Domenico Cerato; La servitù di mansuada e la schiavitù in documenti vicentini dei secoli XIII-XV*; *Bravi e signorotti in Vicenza e nel vicentino nei secoli XVI e XVII*. Altri suoi studi compiuti o soltanto abbozzati sono custoditi presso la famiglia e saranno pubblicati o quanto meno valorizzati in un prossimo auspicabile profilo bio-bibliografico. Si sa, per esempio, che tra le sue carte si trova uno studio inedito sul medico vicentino, ai suoi tempi famoso anche perché buon letterato, Conte da Monte, uscito dalla famiglia dei Cerato di Mason.

Quanto siamo venuti dicendo è sufficiente, credo, a dare un'idea dello Zanazzo sotto il profilo dello studioso. Tale idea però rimarrà necessariamente incompleta senza un'adeguata conoscenza dell'uomo considerato sotto il profilo dei suoi non comuni valori umani. Riferendo un discorso, in proposito, che si farebbe troppo lungo, basterà dire che il suo carattere buono, gentile, mite, modesto era la manifestazione di una fede cristiana sentita e vissuta profondamente. Stilando la prefazione alla sua storia della chiesa e parrocchia di Mason, egli scriveva: «I miei comparrocchiani dalla lettura di alcune di queste pagine troveranno un ulteriore stimolo per stringersi decisi e compatti intorno alla Chiesa e ai suoi ministri che mirano... a dirigerci rettamente nel nostro fuggatissimo passaggio su questa terra, per elevarci — unico e sommo bene — dalla città terrena alla città di Dio». Un adeguato ritratto del prof. Zanazzo, da tramandare ai posteri, dovrebbe tener conto soprattutto della fede religiosa che fu veramente l'elemento caratterizzante di tutta la sua vita e di tutta la sua opera.

Nel Maggio 1967, alla vigilia della morte (morì il 15-1-1968) scriveva testualmente: «Gual se ci mancasse il completo abbandono nel Signore il quale ci è sempre padre anche quando ci abbatte e ci percuote. Sotto questa luce cristiana la nostra povera vita, la nostra esistenza si illumina, trova il suo «ubi consistam», il suo appoggio, il suo conforto. La vecchiaia ha il beneficio di farci considerare gli aspetti positivi e negativi di questo fuggatissimo transito terreno. Ringrazio Dio che mi lascia ancora intatta l'intelligenza...».

GIOVANNI MANTESE

FAUSTO FRANCO

Fausto Franco se n'è andato in punta di piedi, accostando la porta per non far rumore.

Era nel suo stile. Raramente uno studioso è stato capace di tanta discrezione. In un mondo dove il rumore, la parola urlata, la polemica hanno un senso tutto esteriore, a lui piaceva la conversazione sorridente e fondata, e aveva gusto all'opposizione critica esplicita, espressa con misura. Amava la pagina scritta, dove le idee fluiscono nel segno di una rigorosa meditazione.

Dopo la laurea in ingegneria (1921) aveva ottenuto quella in architettura (1927) ed era stato chiamato a Vicenza a dirigere la Scuola d'arte e mestieri dell'Accademia Olimpica. Era giovane, 29 anni. Prendeva il posto del vecchio Lorenzoni e si vedeva attorno maestri assai più anziani di lui. Che cosa poteva saperne di una scuola operata, un giovane architetto di quella cultura? Nel 1929 vinse ad Atene il concorso presso la Scuola archeologica italiana e nell'estate stessa incominciava la campagna di scavi a Summo e i rilievi di Rodi. Nei mesi estivi stava lontano dall'Italia, a Tebunus in Egitto, in Mesopotamia, a Creta. Di Tebunus, anzi, eseguì il rilievo dell'abitato tolemaico e romano. Era uno studioso attivissimo, riservato. Sembrava impossibile fosse capace, tra discipline così severe — di occuparsi anche di una Scuola serale per l'educazione dei mestieri e delle arti, sciogliere le membra anghilosate di un istituto senza fisionomia didattica, superato dai tempi e dalle attività pratiche. Lui, studioso di storia dell'arte, entrava nella vecchia e gloriosa Scuola d'arte e mestieri, facendo distruggere i gessi sacri sui quali avevano studiato tre generazioni di vicentini (i calchi dalla statue greche e romane, dei rilievi del Rinascimento), suggeriva la scuola del nudo, gli studi dal vero. Era importante che arrivassero anche a Vicenza, sia pure con quaranta anni di ritardo. Si trattava di un passaggio obbligato, doveva essere fatto con coraggio e decisione. Poi, con intuito warburgiano, tentava il rinnovamento della biblioteca, faceva incollare le immagini moderne che allora correvano l'Italia su soliti cartoni, imponeva che girassero per le aule, fossero mostrate agli scolari. Vedere, guardare, osservare tutto quello che di nuovo si faceva a quei tempi. E uscire dalla scuola. Andare a Padova a studiare Giotto e Altichiero, a Venezia ad ammirare i mosaici di S. Marco.

Lo scandalo farà sorridere, ma che allora si preferisse Giotto e Altichiero al Rinascimento, i mosaici di S. Marco alla cultura liberty incancrenita negli schemi scolastici, ebbe il suo peso. E cominciò a Vicenza con la nascita di una seconda generazione di artisti. Il sodalizio Franco-Scuola d'Arte e mestieri durò cinque anni; e bastarono non già al rinnovamento della scuola stessa (che continuò a vivacchiare sulle falsarie incomplete dello studioso) ma ad aprire la fantasia ad alcuni scolari, e a mettere altri

nel sospetto che qualcosa poteva essere cambiato dai vecchi schemi di insegnamento.

Franco, architetto di ruolo nelle Soprintendenze di Lombardia e del Veneto, aveva già preparato uno studio sul Filarete, lavorava al restauro della torre di Vigevano e già studiava la planimetria di Aquileia. Conseguì nel 1936 la libera docenza in storia degli stili nell'architettura, con l'opera «Villa palladiana città piccola» incominciava la classificazione dei disegni palladiani delle Antichità di Verona, Vicenza e Londra. Da questo momento in poi impegni e studi si confondono. Incaricato dell'insegnamento di caratteri stilistici e costruttivi presso l'Istituto Universitario di Architettura (tenuto fino al 1967), nel 1939 è Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Trieste, e nel 1945 tratta, assieme a mons. Santini, la resa dei Tedeschi. Dopo questa data le tappe più importanti del suo lavoro vanno contraddistinte da alcuni restauri memorabili: quello del Tempio di Augusto di Pola, e della chiesa di Sant'Eufemia di Grado. Dal 1952 venne chiamato a dirigere la Soprintendenza ai monumenti di Venezia e finì per occuparsi anche dei restauri delle maggiori fabbriche venete, e tra queste non mancarono le vicentine.

Aveva per Vicenza, per il suo amatissimo Palladio, una devozione che sconfinava nella timidezza, in una costante insoddisfazione. Gli sembrava di non raggiungere mai il livello di interpretazione critica degno dell'oggetto, di possedere un obiettivo sfocato, una penna difficoltosa o troppo facile. Si vorrebbe ora poter leggere i suoi appunti, qualche stralcio di comunicazione, o qualche saggio letto in pubblico (quello sul restauro della Basilica palladiana, per l'Accademia Olimpica) che non volle mai pubblicare.¹

Non aspirava a un gran libro sul Palladio: non era nei suoi piani e forse nemmeno lo aveva sognato. Capì, prima di tutti, che la matassa era troppo ingarbugliata per trovare i fili giusti e svolgerla con metodo. Ci volevano gli studi anagrafici dello Zorzi, del Dalla Pozza; e poi, mettendo le mani tra i disegni delle Antichità, forse si sarebbe riusciti a vedere qualche luce. E ammirava nelle intuizioni del Fiocco e nelle conclusioni critiche cui erano pervenuti Pane o Wittkower, il coraggio anticipatore delle deduzioni — sia che si trattasse di quelle armoniche del secondo o stilistiche del primo. Ma gli restava sempre il sospetto che la verità fosse più addentro, sepolta tra le carte di archivio: insomma voleva anche lui, come il Dalla Pozza, andare a fondo della attività giovanile dell'architetto vicentino, prima che incominciasse le logge della Basilica, sapere cioè con quale preparazione fosse arrivato a quella che lui chiamava la grande operazione di restauro conservativo dell'antico palazzo gotico, sottostante all'opera palladiana.

Così, studiando, ha concluso l'esistenza; se n'è andato in punta di piedi, accostando la porta con riguardo per non far rumore. Ha tenuto fede agli studi prediletti, realizzando l'immagine del gentiluomo che parla di ciò che sa, e non dice una parola di più di quanto non sia strettamente necessario. Era nel suo stile; e gli siamo grati per averlo rispettato con coerenza esemplare.

NERI POZZA

¹ Lo scritto cui si allude è stato ritrovato fra le carte del Franco ed è pubblicato in questo numero di «Odeo Olimpico».

ADDENDA

Sono pubblicate, nelle *Cronache Accademiche*, le presentazioni dei «quaderni» sui *Mille libri e Per una storia dell'arte medica*, editi dall'Accademia Olimpica nel 1969. Nella stessa occasione (11-1-1969), il prof. Giuseppe Faggin ha presentato il saggio del prof. Alberto Broglio su *Risultati delle ricerche recenti sul Paleolitico nel Veneto*, che sarà pubblicato nel prossimo volume di *Odeo Olimpico*, con numerose illustrazioni.

È in corso di stampa il «quaderno» n. 4, di Antonio M. Dalla Pozza, sul *Quattrocento vicentino*.

Ragioni di forza maggiore non hanno permesso fin qui di pubblicare il volume, a cura di Franco Barbieri, sugli *Architetti neo-classici vicentini*, del quale il corredo illustrativo da lui predisposto è stampato dal novembre del 1968.

Nelle *cronache* si danno ragguagli dei XXII, XXIII e XXIV Cidi di Spertacoli classici al Teatro Olimpico; del concerto di Gino Gorini, dedicato ad Antonio Pellizzari, in occasione del dono del suo pianoforte da parte della vedova Loredana Balboni Pellizzari; e del concerto di musiche del socio Me' Amerigo Girotto. Sono ricordati infine gli Accademici scomparsi fra il 1968 e il 1969, Lorenzon, Zanazzo, Franco e Zorzi-Giustiniani.

I saggi pubblicati in *Odeo VII* sono stati letti come segue: Giuseppe Fiocco su *Il vero Palladio* nella «tornata» del 9 novembre 1968; di Eugenio Battisti sul *Concetto di manierismo* — presentato da Renato Cevese — al Centro Internazionale di Architettura «Andrea Palladio» il 19-9-1967; il saggio su *Bartolomeo Cittadella* di Paola Rossi è stato presentato dal prof. Rodolfo Pallucchini nel 1968. Quello di Novello Papafava dei Carraresi *25 maggio 1968 - 25 maggio 1918* è stato pronunciato dall'autore in Teatro Olimpico, a commemorazione della storia data il 24 maggio 1968. Il saggio di Franz De Biase, su *Aspetti e orientamenti del teatro italiano* è stato letto nella tornata del 12 aprile 1969; quello di Alberto Trentin, sul *Miglioramento delle piante* ecc. nella tornata del 2 marzo 1968; quello di Tito Berti, su *I farmaci del sogno e del-lobio* nella tornata dell'8 giugno 1968; quello di Marcello Peretti su *Ser-suologia e cultura* nella tornata del 23 novembre 1968. Il saggio di Renato Cevese è stato letto in riassunto nella tornata del 2 marzo 1968.

Si conclude con questa puntata la ricognizione di d. Giovanni Mantese sulle *Cappelle gentilizie* di Santa Corona.

Infine il saggio di Giuseppe Faggin sulla *Teologia protestante* è stato letto nella tornata del 29 marzo 1969.

Data la consistenza del volume, abbiamo rimandato al prossimo numero la *continuazione* di *Bravi e Signorotti* di Giuseppe Zanazzo.

Il prof. Giovanni Mantese ha presentato per la pubblicazione nei «quaderni» dell'Accademia i seguenti saggi, pronti per la stampa: il 30 giugno 1969 *La Famiglia Thiene e la Riforma a Vicenza nella seconda metà del sec. XVI*; il 20 ottobre 1969 *Lo storico vicentino p. Francesco da Barbarano (1595-1656)*.

Finito di stampare nel mese di gennaio 1970 presso le Officine Grafiche S.T.A. - Vicenza