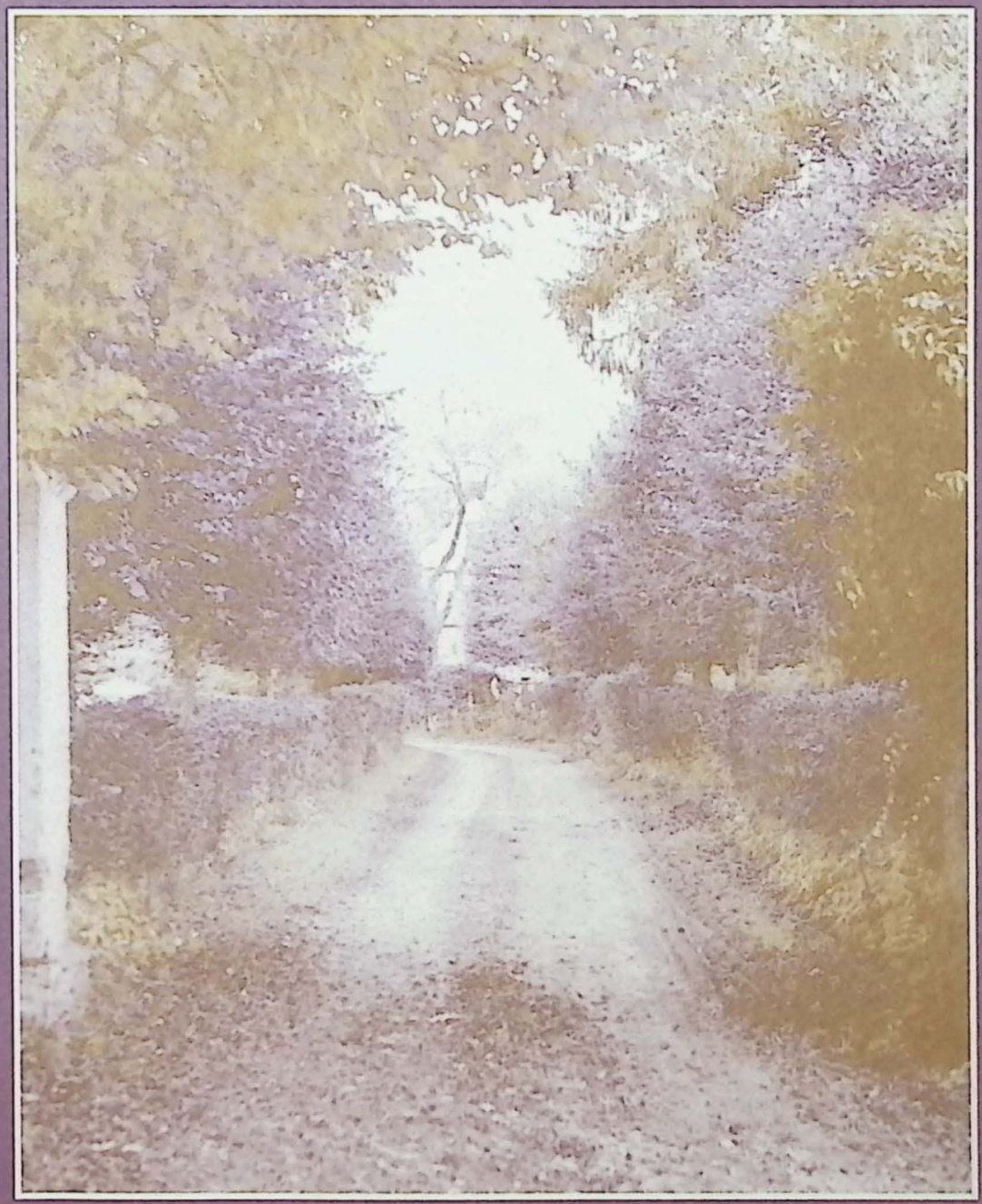
el Campanón

Rivista Feltrina



Anno xxxvii - n. 14 - Nuova Serie

Dicembre 2004

ANNO XXXVII
N. 14 - NUOVA SERIE - DICEMBRE 2004

STORIA

Chiara Rech
WALTER RESENTERA
E LA CARTELLONISTICA DEL NOVECENTO
pag. 3

Giuditta Guiotto
L'AFFRESCO DELLA MADONNA DEL CARMINE
DEL MORTO DA FELTRE E LE VICENDE
DELLA FAMIGLIA BIZZARINI-MUFFONI
CHE LO POSSEDEVA
pag. 43

TRADIZIONE

Giuseppe Corso
QUANDO LE FAMIGLIE
MANDAVANO I FIGLI IN COLONIA
pag. 49

AMBIENTE

Michele Cassol
AMBIENTI AGRARI DI TIPO
TRADIZIONALE DEL FELTRINO
E LORO INTERESSE ORNITOLOGICO
pag. 55

TESTI

Dino Ragonesi
I STECH DE FELTRE
pag. 67

Paolo Donazzolo
VECIO PARLAR
pag. 69

Francesco Rossi
SEDICI MESI E UN INTERMEZZO
L'INCONTRO -FATALE?- DI CARLO GOLDONI CON FELTRE
pag. 81

MEMORIA

PIETRO BORTOLAS
ANNA MARIA MENEGHEL
NELLA GIANNETTO
pag. 91

DIARIO

IL PREMIO "BEATO BERNARDINO 2004"
A MANO AMICA
pag. 95

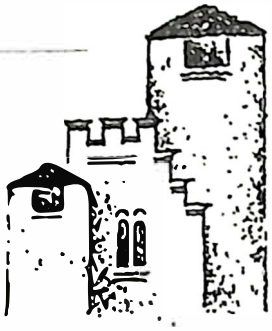
IL PREMIO "FELTRE LAVORO 2004"
A BRUNO SCARIOT
E SILVIO DE BONI
pag. 98

LIBRERIA

Recensioni di:
Gianmario Dal Molin
pag. 103

I disegni delle rubriche sono di Vico Calabro.

In copertina: Viale dei carpini all'entrata
di Villa Dei-Rosada, alle Case Bianche.



Semestrale a cura della Famiglia Feltrina

Direttore responsabile Gianpaolo Sasso

Redazione Michele Balen - Renato Beino - Tiziana Casagrande
Gianmario Dal Molin - Leonisio Doglioni - Michele Doriguzzi
Cesare Lasen - Gabriele Turrin

Stampa Tip. B. Bernardino - Feltre
Aut. Trib. Belluno N. 276 del 27.01.1968

Famiglia Feltrina
Palazzo Beato Bernardino Tomitano - Salita Muffoni
32032 FELTRE - c. post. 18

Presidente onorario Mario Bonsembiante

Presidente Gianmario Dal Molin

Vicepresidenti Francesco Bortoli, Enrico Gaz

Tesoriere Lino Barbante

Segreteria Guido Zasio
Via Genzianella, 2 - 32032 Feltre
Tel. 0439 - 302279

Quote annuali di adesione su: c.c. post. N. 12779328
(indicare nella causale di pagamento nome, cognome e indirizzo)
c.c. bancario - Unicredit - Feltre
N. 000004978299
Banca Bovio Calderari N. 000872688160

Ordinario	€ 20
Sostenitore	€ 25
Benemerito da	€ 50
Studenti	€ 8

Questa rivista è stata pubblicata con il contributo della Regione del Veneto.

Walter Resentera e la cartellonistica del Novecento

Chiara Rech

1 Introduzione

Si sono conservati fino ai nostri giorni poco più di una trentina di cartelloni firmati "Resentera". Si tratta di un *corpus* piuttosto eterogeneo al quale appartengono non solo manifesti che reclamizzano prodotti di consumo, o che promuovono località turistiche, ma anche manifesti creati per celebrare eventi o ricorrenze e manifesti più strettamente legati alla propaganda politica. Non tutti, a dire il vero, si presentano nel formato classico del manifesto (100 x 70 cm oppure 140 x 100 cm). Di alcuni rimane, infatti, solo il formato-locandina, di dimensioni assai ridotte, oppure la riproduzione, frequente all'epoca, su calendario da parete ([1]).

Due sono le fonti principali grazie alle quali è stato possibile svolgere questo studio: innanzitutto l'archivio del pittore ([2]), presso il quale sono stati ritrovati alcuni manifesti, anche se in parte non perfettamente conservati ([3]); in secondo luogo, ma di fondamentale importanza, la collezione di manifesti di Ferdinando Salce, la cui custodia, conservazione e valorizzazione è oggi affidata al Museo Civico Luigi Bailo di Treviso: con i suoi trenta mila esemplari arriva ad essere una delle più imponenti e importanti raccolte di tutta Europa, la principale in tal senso in Italia ([4]).

Vale la pena sottolineare brevemente il valore di questa raccolta, iniziata nel lontano 1895 ed interrotta, per la morte di Salce, nel 1962. Grazie alla passione del curatore e alla sua incessante ricerca e acquisizione di cartelloni, sono arrivati fino ai nostri giorni pezzi rari, talvolta unici, che altrimenti sarebbero andati perduti. E quella di "Nando" una ricerca mai lasciata alla casualità del rinvenimento, ma affidata ad una precisa metodologia, che prevedeva contatti diretti con le ditte, con gli stampatori e con gli stessi autori. Ne è

testimonianza una preziosa lettera che lo stesso Salce indirizzò a Resentera, inspiegabilmente datata 1932 (dove invece nel testo si fa riferimento ad opere realizzate solo alla fine degli anni Trenta, come l'affresco della Birreria Pedavena iniziato nel 1938):

"Ho seguito con ammirazione tutta l'opera Sua murale – scrive Nando Salce – poiché ho iniziato nel 1895 una collezione di manifesti illustrati, specialmente italiani, che oggi conta oltre 10000 pezzi. Non sono stato fortunato, riguardo ai lavori Suoi, poiché mi sono sfuggiti uno dei più caratteristici: la festa delle Legioni, ed uno dei più efficaci: Natale di Roma (Romolo). Non furono affissi a Treviso, e tutte le mie richieste tardive abortirono. Persino un pacco postale mi andò smarrito! Non voglio trascurare un ultimo tentativo, nel caso fortunato che Ella avesse la possibilità di farmi colmare questa amara lacuna della mia raccolta" ([5]).

Sono così entrati a far parte della collezione di Nando Salce dodici manifesti creati da Resentera ([6]). Certo, un numero esiguo considerando che sono oltre seicento le opere di Dudovich presenti ([7]), significativi tuttavia per cogliere il tratto e la personalità dell'autore.

Il ritrovamento, nel corso di questa ricerca, del catalogo della Prima Mostra del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria tenuta a Roma nel 1936, ha permesso poi di individuare un ulteriore manifesto, "Estate", oggi perduto, ma di cui il catalogo stesso fortunatamente riporta l'immagine.

1936
Estate in Italia
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
BIBLIOGRAFIA:
- *Prima Mostra Nazionale del Cartellone...*, 1936, p. 45
- *L'Illustrazione del Medico*, n. 60, 1939, p. 21.

Si è infine a conoscenza di quattro progetti per manifesti: Il bozzetto a tempera realizzato per la presentazione della vettura *Fiat 1500*, oggi conservato presso l'Archivio Storico della Fiat di Torino,

1935
FIAT
Vittoria dell'Aerodinamica
69 x 50
Firmato RESENTERA
al centro, sulla destra.
Torino, Archivio Storico
della Fiat.

il bozzetto "Aquila alla rupe", di cui conosciamo solo la riproduzione fotografica di proprietà dell'autore; due bozzetti, rifiutati e oggi perduti, realizzati intorno al 1985 per celebrare il centenario della nascita di Carlo Rizzarda e per

1934
L'Aquila Alla Rupe
Milano 4 ottobre XII
Firmato RESENTERA
in alto a destra

reclamizzare l'Amaro Collemonacesco.

Possiamo subito ipotizzare che questa sia solo una parte limitata della produzione di Resentera, e ciò considerando il carattere stesso di provvisorietà del manifesto, pubblicazione a carattere effimero, prodotto destinato per sua natura a scomparire dopo i pochi giorni dell'affissione e a non essere conservato, ma anche considerando il fatto, e lo analizzeremo più approfonditamente in seguito, che Resentera come collaboratore di Dudovich aveva disegnato per lui un certo numero di manifesti che il maestro si era limitato a completare o solamente a firmare e che quindi oggi si annoverano tra le opere del cartellonista triestino.

Con questo lavoro, oltre a presentare i manifesti noti di Resentera e i molti ancora inediti, si vuole restituire al pittore feltrino alcuni dei cartelloni da sempre considerati del maestro Dudovich. A questo punto, i lavori attribuibili a Resentera sarebbero molti di più: una sessantina circa. Forse non molti se si considera che Roberto Curci, curatore della prima e più esauriente monografia su Marcello Dudovich ([8]), stima in oltre un migliaio di pezzi la produzione di manifesti del triestino, ma nemmeno pochi se consideriamo che Walter Resentera li realizzò praticamente nel corso di un solo decennio e non , come fu per il maestro, nell'intero arco della vita e cioè dalla fine dell'Ottocento ai primi anni Sessanta.

2 Marcello Dudovich e il cartellonismo nel primo Novecento

Walter Resentera arriva a Milano nel 1928. In questo stesso anno conosce Marcello Dudovich (1878-1962), il più famoso cartellonista del momento, tutt'oggi considerato tra i maggiori illustratori e disegnatori del Novecento. Questi meglio di chiunque altro ha saputo rappresentare la stagione d'oro del manifesto italiano percorrendone, fin dagli esordi, la parabola della crescita e della relativa decadenza, poi, attorno agli anni Cinquanta. È grazie anche a personalità come Dudovich che il manifesto, nel suo lungo percorso che ha inizio attorno alla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, perde la condizione di arte minore, arrivando ad un livello di maturità linguistica e di

piena consapevolezza delle proprie potenzialità sia come forma espressiva sia come veicolo di comunicazione pubblicitaria.

Marcello Dudovich, triestino di nascita, si avvia alla pittura frequentando l'ambiente degli artisti della sua città. Alla fine dell'Ottocento, per volontà del padre, inizia a lavorare come apprendista litografo presso le "Officine Grafiche Ricordi", sotto la scuola di Adolfo Hohenstein ([9]) e Leopoldo Metlicovitz primi protagonisti del cartellonismo italiano e punte di diamante dell'avanguardistica casa editrice milanese che in quel periodo annoverava tra i suoi collaboratori nomi illustri come Aleardo Terzi, Aleardo Villa, Franz Laskoff, Emilio Malerba, Giuseppe Palanti, Luigi Caldanzano ([11]).

Dudovich diventa così anch'egli cartellonista per la Ricordi, ma poco dopo, nel 1899, lascia Milano e accetta di lavorare per il piccolo studio dell'editore bolognese Edmondo Chappuis dove resta fino al 1905 conquistando con i suoi memorabili cartelloni in stile Liberty i favori della critica e una discreta fama mondana.

Dopo una brevissima parentesi presso l'editore Armanno di Genova, ritorna nel 1906 ancora alla casa editrice Ricordi e ne diviene uno degli artisti di spicco, dando vita tra l'altro a molti degli splendidi cartelloni realizzati per la casa di moda napoletana Mele&C., tra i più felici in assoluto della sua intera produzione. "Gli anni del secondo periodo milanese segnano la decantazione dell'arte cartellonistica di Dudovich: attraverso la progressiva eliminazione di ogni ridondanza, la messa al bando dei chiaroscuri e la rinuncia alle chincaglierie decorative del primo Liberty, l'artista perviene al manifesto-sintesi, che trova la propria essenza nell'amistà delle larghe stesure cromatiche, nella forma semplificata al massimo, nella conquistata bidimensionalità" ([12]).

La produzione di questo secondo periodo milanese consacra così Dudovich quale maestro del cartellonismo italiano, l'unico in grado di competere con il livornese Leonetto Cappiello ([13]), che però visse ed operò prevalentemente in Francia.

Ma Dudovich, spirito inquieto, sempre alla ricerca di nuove sollecitazioni, accetta nel 1911 di trasferirsi a Monaco di Baviera dove collabora, tra l'altro, a "Simplicissimus", la più famosa rivista satirica europea. Lo scoppio imminente della guerra lo riporta in Italia. Qui continua il suo lavoro di disegnatore pubblicitario non più per la casa Ricordi, ma per alcuni stampatori minori, per i quali realizza anche manifesti cinematografici.

La guerra non risparmia nemmeno questo settore, che da oasi di rifugio e sogno viene catapultato

nel pesante clima bellico. Alle ricche signore che accompagnavano la presentazione dei prodotti di largo consumo si sostituiscono ora uomini in divisa che puntano il dito verso il pubblico a chiedere aiuti finanziari, o madri, spose, sorelle sconfortate che denunciano gli orrori del nemico.

Infatti durante il periodo bellico troviamo quasi esclusivamente manifesti di propaganda, o avvisi con ordini, disposizioni, minacce, notizie. Poiché alla causa della guerra era richiesto il contributo di tutti gli artisti, ci troviamo di fronte a manifesti dall'acuto senso psicologico, dall'elevata carica emotiva, e anche dal notevole valore estetico (tanto da spingere un grande storico del manifesto italiano come Dino Villani a chiedersi se non sia proprio maturata in questo momento la pubblicità italiana ([14]). A ciò si adegua anche Dudovich, prestando la sua mano a cartelloni come quelli per la Croce Rossa o per il Prestito Nazionale.

I manifesti non strettamente politici, più commerciali, risentono comunque di questo clima e si ispirano a soggetti patriottici o bellici contribuendo così a rafforzare la propaganda. Pensiamo, sempre portando ad esempio Dudovich, al cartellone per il *Campari* che il triestino ambienta al fronte, in una trincea.

Finita la guerra, a partire dal 1920 Dudovich risiede stabilmente a Milano dove rimane, se si escludono alcuni brevi soggiorni in Libia, fino alla morte.

Nel corso degli anni Venti una nuova generazione di cartellonisti si affianca ai maestri dell'*affiche* di dichiarata fama. La tendenza da loro seguita è quella di staccarsi dalle forme illustrate (che comunque non verranno mai abbandonate) con la forte volontà di razionalizzare e sintetizzare le composizioni alla ricerca di chiarezza, di immediata leggibilità e di uno schematismo che solo negli anni Trenta verrà completamente compreso e raggiunto. "La figura, che tanta parte aveva avuto nel cartellone pubblicitario, scompare o diviene un manichino funzionale che si spoglia di tutti i suoi attributi umani per essere espressione sintetica, concentrata, e compare come protagonista l'oggetto da vendere" ([15]).

Solo ora, nel primo dopoguerra, il manifesto viene influenzato dall'arte d'Avanguardia, e si apre a varie sperimentazioni che nei modi più diversi si ricollegano all'Art Déco, la quale in questi anni ripresenta e rielabora alcune caratteristiche dello stile Liberty, al Bauhaus con il suo geometrismo e razionalismo, all'Espressionismo dalla forte accentuazione coloristica, fino ad arrivare alla rilettura del Cubismo e del primo Futurismo. "Rispetto alla monoliticita stilistica degli anni anteguerra, quello

che ci offre la produzione che va dal 1915 al 1940 è invece un grande crogiolo di stili e suggestioni che appunto coprono, mutuano ed interagiscono con le coeve correnti di ricerca artistica" ([16]).

Dirompenti le esperienze di Marcello Nizzoli, Federico Seneca, Sepo (Severo Pozzati) e Primo Sinopico (Raul de Chareun) ([17]) nei quali il soggetto pubblicitario viene ingrandito e isolato raggiungendo così uno stile scarno ma affatto eloquente. Non è inoltre da tralasciare il contributo del futurista Fortunato Depero ([18]).

Per i continuatori della tradizione illustrativa diminuiscono le scritte che illustrano ed esaltano il prodotto a favore di una composizione sintetica, metaforica, immediata, dalla sottile ricerca psicologica.

Da notare infine la profonda conoscenza da parte di questa nuova generazione di illustratori della contemporanea grafica europea.

Anche Dudovich si aggiorna: dai "leggeri figurini Art Nouveau di inizio secolo, chiusi nelle loro tinte piatte" ([19]), passa a "flessuosi corpi appena modellati, di stile vagamente Art Déco" ([20]).

Inoltre, proprio all'inizio degli anni Venti Dudovich dà vita a Milano con Arnaldo Steffenini alla società editrice STAR e, poco dopo, diviene direttore artistico dell'IGAP (Impresa Generale Affissioni Pubblicità) con Marcello Nizzoli (per la sede di Milano) e Luigi Martinati (responsabile della sede romana dell'agenzia). Da semplice disegnatore diviene quindi imprenditore, agente e produttore di se stesso. Anche per la mole enorme di lavoro che si trova ora a dover affrontare e per il ritmo intenso che impone alla sua produzione accetta di prendere nel suo studio come assistente il giovane Walter Resentera.

3 Gli esordi

L'incontro tra Resentera e Dudovich avviene presso la galleria Pesaro di Milano, in occasione di una esposizione di Michele Cascella ([21]). E testimoniata in più occasioni l'insistenza con cui Walter cercò il maestro fino a farsi finalmente ricevere (--). Il carattere ostinato del feltrino riesce infine a vincere le ritrosie di Dudovich che accetta di prenderlo nella sua bottega quale collaboratore.

I primi due anni sono dunque un periodo di studio e di apprendistato svolto con passione al servizio di Dudovich; può così affinare le sue innate qualità pittoriche e apprendere le tecniche e l'arte del cartellone pubblicitario.

Il primo manifesto firmato da Resentera risale al 1930 ed è realizzato per la casa discografica milanese *Homocord*. Raffigura un

1930
Homocord
Dischi in vendita qui
43 x 30
Firmato WALTER RESENTERA in alto a sinistra.
Seren del Grappa, Archivio Resentera.
BIBLIOGRAFIA:
- Bortolon 1958, p. 51
- Scardino 1986, p. 23 (con riproduzione dell'immagine).
- Scardino 2002, p.71.

pagliaccio che tiene tra le mani una fantasiosa fisarmonica formata proprio da dischi musicali. Questa figura è stilizzata e decisamente geometrica. Indossa, forse non a caso, giacca verde, panciotto bianco e pantaloni rossi che ricordano il tricolore e sottolineano quindi l'italianità del prodotto. Porta in testa un buffo copricapo sul quale, anziché una piuma, è appuntata una nota musicale. Si tratta di una citazione del cartellonista Achille Luciano Mauzan ([23]), di un suo personaggio che suona, come fosse una chitarra, un pentagramma di note musicali e indossa un cappello formato da un grammofono ([24]). Giustamente Lucio Scardino fa notare come la figura di *Homocord* ci riporti alle pagine a fumetti del *Corriere dei Piccoli* ([25]). Infatti l'immagine ricorda, anche per i colori rosso e bianco che lo caratterizzavano, il *Signor Bonaventura*, indimenticabile personaggio creato dalla penna di Sto, al secolo Sergio Tofano ([26]), per il settimanale del *Corriere della Sera*. Accanto a questo personaggio, si devono però citare anche i pagliacci di Mario Pompei ([27]) che proprio nel 1930 apparivano sui muri di Milano per presentare la commedia teatrale "*Le peripezie di Pinco Pallino*", personaggi che ritorneranno anche nelle illustrazioni di Pompei per il *Corriere dei Piccoli* e per *Il Travaso delle idee*. Ma non dimentichiamo, infine, come ispirazione per questo primo lavoro di Resentera, le creazioni del padovano Giorgio Peri ([28]), quali ad esempio il cartellone per le manifestazioni di Ponte di Brenta del 1928, che certamente il feltrino aveva avuto modo di conoscere durante gli anni di studio a Padova.

Tornando al manifesto di Resentera, alla scritta Homocord, in alto, fa eco il commento nel fondo: "Dischi in vendita quì", accompagnato dal logo della casa discografica, una lettera "h" che si eleva a formare la ciminiera di una fabbrica. Il cartellone è firmato Walter Resentera, nome e cognome per esteso; in seguito invece tutte le opere del pittore ne porteranno solamente il cognome. Nella copia su cartoncino rigido conservata dal pittore, sola copia di cui oggi si sia a conoscenza, accanto alla firma è stata aggiunta, pare in un secondo momento, la cifra 30, come se in seguito il pittore avesse voluto specificare l'anno esatto in cui l'opera era stata realizzata.

Il lavoro è ancora piuttosto semplice nell'ispirazione e nell'esecuzione. Al di là della trovata dei dischi-fisarmonica, non mostra particolare studio per la figura, per la posa né tanto meno per il volto risolto con tratti veloci e sommari. Tuttavia fin da ora notiamo una tendenza a risolvere la figura con pochi e rapidi tratti, a presentare un solo protagonista al centro del cartellone ad occuparne quasi tutti gli spazi con la sua presenza maestosa, ad eliminare qualsiasi descrizione di paesaggio presentando sempre uno sfondo di colore pieno e monocromatico.

A questo manifesto fa eco un secondo lavoro dello stesso periodo. Si tratta del cartellone che reclamizza il "Bovis", famoso alimento vegetale creato dalla ditta Luciani di Pedavena. Non è datato, ma una fotografia del 1930 ritrae dei camioncini pubblicitari a Torino che promuovono il prodotto per le vie della città, esponendo sul retro questo manifesto di Resentera, chiaramente riconoscibile ([29]).

1930
Bovis
Alimento vegetale
Edizioni Star – Igap
Milano
140 x 70
Firmato RESENTERA
in basso, al centro.
Treviso, Collezione Salce,
n° 13273.

Protagonista di tale cartello è la figura stilizzata di un cameriere che alza tra le mani il marchio *Bovis*. La figura è più marcatamente geometrica della precedente, costruita dall'unione di triangoli, rombi, trapezi. Chiaro il riferimento che qui Resentera fa all'opera che lo ha ispirato: un cartellone del 1930, ancora di Achille Luciano Mauzan, per le Cristallerie Murano. In entrambi la figura stilizzata di un cameriere è sola al centro della scena, indossa un abito con le "code", e la posa è a gambe divaricate e con le braccia in alto a reggere il prodotto o il suo marchio. Non dimentichiamo che Mauzan, il quale con il suo realismo fortemente caricaturale tanto da sfiorare il grottesco e le sue figure sole su fondi a tinta unica riprende il fortunato modulo di Cappiello, è in questo periodo molto ammirato dallo stesso Dudovich che cerca in alcuni manifesti di imitarne lo stile ([30]).

Alle spalle del cameriere, nel manifesto di Resentera, pesanti nuvole a cubetti possono evocare la schiuma, il lievito dalla cui lavorazione nasce il prodotto.

Il manifesto Bovis fa il paio, infine, con un secondo manifesto realizzato sempre per la ditta Luciani, anche questo non datato ma se non del 1930, di poco posteriore. Si tratta del manifesto per la "*Birra di Pasqua Pedavena*'

1930 circa
Doppio malto
Birra di Pasqua Pedavena
Ripalta Industrie Grafiche
Milano - 100 x 70
Firmato RESENTERA
al centro, sulla destra.
Treviso, Collezione Salce, n° 13240.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino, 1986, p. 25.
- *Fabbrica di Birra Pedavena*, 1997, p. 209.
- Scardino 2002, p. 72.

dove una rondine stilizzata anche qui nelle forme di un cameriere, è presentata accanto ad un bicchiere di birra (da allora questa birra verrà chiamata Rondinella e la stessa immagine sarà riprodotta nell'etichetta della bottiglia).
In queste prime prove di Resentera, dunque, forte è la ricerca di una sintesi compositiva ottenuta presentando un solo personaggio simbolico, deformato in chiave umoristica, semplificato e realizzato in maniera geometrica e spigolosa. E ancora lontano, però, dalle eccellenti prove del maestro: anche per questo ritengo che questi primi tre manifesti siano frutto della medesima ispirazione e appartengano ad uno stesso periodo, e cioè all'inizio del quarto decennio del secolo.

4 Rapporto con Dudovich nella prima metà degli anni Trenta

Dal 1932 Resentera si presenta con un nuovo stile, mostrando di aver assimilato alcune importanti lezioni del maestro. Va sottolineato il fatto che proprio tra il 1931 e il 1933 Resentera a Roma collabora con Dudovich a quella che è per il feltrino la prima importante impresa pittorica: la decorazione a tempera di alcune sale del Ministero dell'Aeronautica.

Nei manifesti di Resentera compare ora la figura umana e vengono abbandonati i personaggi di fantasia. Ne è chiaro esempio il manifesto per la ditta di costumi *Dazza*

1932 circa
Dazza - Il costume elegante
Edizioni La Presse
Milano - 275 x 150
Firmato RESENTERA
in basso a destra.
Treviso, Collezione Salce, n° 1043.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 1986, p. 24 (con riproduzione dell'immagine).
- *Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 184.
- Scardino 2002, p. 71.

sul quale vale la pena di soffermarsi perché ci introduce alla spigolosa questione del rapporto di collaborazione e influenza tra Dudovich e il suo allievo. Il cartellone pubblicitario di Resentera non è datato. Il *Catalogo Bolaffi del Manifesto Italiano* lo fa risalire all'inizio degli anni Trenta, senza maggiori precisazioni ([31]).
Lucio Scardino lo collega, come vedremo in seguito, al manifesto *Conte Verde* che risale al 1932 ([32]). Quest'ultima data può verosimilmente essere l'esatto anno di realizzazione del manifesto *Dazza* di

Resentera, e lo conferma anche il confronto con altri tre manifesti del 1932 firmati da Dudovich e realizzati sempre per la famosa casa di costumi da bagno. Tutti e quattro i manifesti citati sono strettamente legati l'uno all'altro non solo perché reclamizzano lo stesso prodotto, ma perché presentano il medesimo stile, la stessa composizione. Hanno come protagonisti una coppia di bagnanti, un uomo e una donna. La donna è sempre in primo piano o perché seduta davanti al compagno o, in un caso, perché in piedi. I costumi, nei manifesti di Dudovich, sono sempre l'uno rosso e l'altro nero. Anche nel manifesto di Resentera dominano gli stessi colori: la donna indossa costume nero e stringe tra le mani un telo rosso. Qui però la figura maschile è richiamata solo da una sagoma avvolta nella penombra. Il manifesto di Resentera è certamente fra tutti quello più originale, poiché le figure non sono appoggiate o seduta sulla scritta cubitale "Dazza" senza alcuna ambientazione e con uno sfondo monocromatico, ma qui i due protagonisti (figure quasi deformate, dal corpo gigantesco e dalla testa piccolissima) stanno galleggiando nel mare, su di una barca a forma di conchiglia trasportata dal vento grazie alla vela formata dal telo di cui la donna tiene un'estremità ([33]).

1932
Crociere estive Conte Verde
Edizioni Star
Milano
195 x 140
Firmato M. DUDOVICH
in basso a destra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 3812.

Il manifesto di Resentera è stato quindi realizzato nello stesso momento dei manifesti firmati Dudovich, ad essi si riconduce e, se vogliamo, con essi si completa. Contemporaneamente, almeno uno dei tre manifesti Dazza di Dudovich, "L'eleganza per il mare", richiama un altro manifesto firmato Dudovich del 1932, ma ormai con certezza attribuito a Resentera: si tratta del famoso cartellone, già citato, per le "Crociere estive Conte Verde" che all'epoca ebbe un enorme successo tanto da essere presente anche su riviste e giornali, nonché in esposizioni, quali ad esempio la Mostra del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria tenuta a Roma nel 1936 ([31]).

Come nel manifesto "Dazza-L'eleganza per il mare", anche in Conte Verde primeggiano due figure, una in piedi e una seduta a terra, che fissano di profilo il mare, mentre dietro a loro la schiena appena sagomata di un uomo ricorda la sagoma maschile del Dazza firmato da Resentera. Ma nello stesso modo presente nel

manifesto Dazza-Resentera, anche in Conte Verde le figure sono ridotte a puri volumi, non descritte ma sagomate e definite da colori accesi, l'arancione su tutti, diventando così "manichini colorati", "silhouette prive affatto di peso specifico" ([35]).

Questo manifesto appare in vari libri e commenti, naturalmente sempre sotto la paternità di Dudovich. Solo di recente Scardino e Curci hanno ricondotto il manifesto a Resentera, attribuendolo al pittore ([36]). Resentera stesso, inoltre, più volte ha dichiarato, anche polemicamente -specie negli ultimi anni-, di aver personalmente realizzato l'opera ([37]). Resta il fatto che il manifesto Conte Verde, come il manifesto Dazza-Resentera e almeno uno dei manifesti Dazza-Dudovich sono stilisticamente omogenei e per questo frutto di un unico autore.

E chiaro che il maestro, oberato di lavoro, si serviva se non dell'idea almeno della mano dell'allievo per portare a temine impegni che altrimenti non sarebbe riuscito a compiere.

Senza discostarci troppo dal vero, possiamo immaginare che nei primi anni Trenta Dudovich, dopo aver ricevuto i clienti e le commissioni, ne parlasse con il suo aiutante e talora gli facesse realizzare (suggerendone i temi) direttamente i bozzetti, che qualche volta ritoccava e completava, e altre volte approva *tout court*, limitandosi ad apporre in calce la sua firma.

Questo avviene anche con il manifesto, stampato anonimo, realizzato per la casa di cappelli Borsalino di Alessandria, dove è ritratta una donna al volante, e, al suo fianco, ma in secondo piano, un uomo. Le stilizzate e sintetiche figure dei precedenti manifesti lasciano il posto a due personaggi elegantissimi nei loro abiti e cappelli alla moda, in questo manifesto-quadro che risulta sorprendentemente vicino alle contemporanee prove della pittrice Tamara de Lempicka, in particolare all'autoritratto del 1932, dove la pittrice si ritrae alla guida di una splendida macchina verde. In entrambi i casi il messaggio lanciato è di ricchezza, eleganza, libertà femminile, soggetto amato da Dudovich e da lui seguito fin dagli anni Venti, quando cominciano ad attirare l'attenzione dei passanti le sue donne belle, emancipate, moderne, sicure di sé. E tema che qui Dudovich suggerisce anche a Resentera

1933
G. B. Borsalino fu Lazzaro & C. Fabbrica italiana di cappelli Alessandria (Italia).
Officine Grafiche Ricordi & C. Milano
195 x 140
Treviso, Collezione Salce, n° 4080.

nel momento in cui questi si trova a realizzare il cartellone commissionato personalmente al maestro.

Per quanto riguarda la cronaca di quest'incarico, i fatti sono raccontati dallo stesso Resentera intervistato nell'ottobre del 1989 dal mensile di Treviso *Ghibli*: "...Io ero suo allievo, e molti dei manifesti che portano la sua firma li ho disegnati io....C'è più di un manifesto che è tutto mio, dall'inizio alla fine, e tutti credono che sia di Dudovich. Come quello della Borsalino. E andata così: eravamo nel '32 o '33 e mio suocero, Dudovich, aveva un contratto di esclusiva con un grosso editore milanese, si chiamava Stechenini [più probabile Steffenini] e stampava presso una tipografia che ancora esiste, la IGAP. Un giorno va da lui Manolo Ricordi, della grande famiglia Ricordi, che conosce la questione dell'esclusiva, ma vuole lo stesso i manifesti. Ma Dudovich ha l'esclusiva con quegli altri e così mi dice: «Resentera, fai tu il manifesto che io non posso». In ballo c'è un contratto appetitoso con i Ricordi. Così io preparo il manifesto e non lo firmo, e il manifesto non ha nessuna firma, perché Dudovich non lo può firmare". E conclude, amaramente: "Adesso tutti, critici compresi, dicono che è roba di Dudovich, ma non è vero" ([38]).

Ancora un esempio: sempre nel 1932, Dudovich si appoggia a Resentera per la realizzazione del bozzetto da presentare (ovviamente a suo nome) al concorso indetto dal comune di Ferrara intenzionato a celebrare, anche con un manifesto, i 400 anni dalla nascita di Ludovico Ariosto. La vicenda di questo concorso è stata recentemente ricostruita da Lucio Scardino il quale ha potuto consultare inediti documenti conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Ferrara ([39]). Dopo un primo concorso riservato esclusivamente ad artisti ferraresi, a causa degli scarsi risultati ne fu bandito un secondo, aperto ad artisti di tutta Italia e con un premio per il vincitore di ben diecimila lire. Come abbiamo già detto, Dudovich si trova in questo periodo gravato da fin troppe commissioni e non potendo avere la certezza assoluta della vittoria decide di non prendere questo ulteriore impegno delegando ancora la realizzazione del bozzetto al suo allievo. Resentera dipinge un cavaliere chiuso nella sua armatura ma col volto scoperto che si protende a raccogliere una rosa lanciata dalla sua dama.

1933
IV Centenario Ariostesco
Ferrara
Manifestazioni artistiche sportive

L'opera, esposta nel gennaio 1933 presso il teatro comunale di Ferrara assieme alle altre 76 che partecipano al concorso, raccoglie il favore della critica che la riconosce come l'unica di un certo valore nella mediocrità di anche questa nuova serie di bozzetti: "Un magnifico cartellone di cui tutti hanno indovinato il celebre autore" scrive Aroldo Canella nella *Rivista di Ferrara* del febbraio di quell'anno Ma è però la modestia generale degli elaborati a spingere i giurati, tra i quali compare anche il nome del pittore Achille Funi, ad annullare nuovamente e definitivamente il concorso. Inoltre, come afferma Scardino, "ai giurati era trapelata la voce che il triestino non fosse l'esecutore materiale della sua opera" ([11]) e questo di certo non poteva incoraggiare la scelta di un vincitore. Così la celebrazione dell'evento viene affidata ai montaggi di Marcello Nizzoli, già collaboratore di Dudovich all'IGAP di Milano.

Curiosamente è accaduto in un caso che i ruoli si invertissero e che fosse Dudovich a cercare di "rubare" il lavoro dell'allievo. Stando a quanto raccontò Resentera ([12]), Dudovich tentò di portare al concorso per rappresentare l'importanza mondiale del fascismo un bozzetto disegnato da Resentera stesso, bozzetto che poi risultò vincitore, spacciandolo per proprio. Al momento della premiazione si scoprì l'imbroglio. Resentera disse di essere rimasto mortificato dalla leggerezza di Dudovich il quale non si era reso conto di quanto fosse importante per un giovane vincere un concorso nazionale per poter poi farsi strada nel settore ([13]).

Semplice ed efficace, questo manifesto, di cui si conserva solo la riduzione in un calendario da parete del XII anno dell'era fascista (29 ottobre 1933 - 28 ottobre 1934), raffigura il globo terrestre che ruota attorno al suo asse costituito dal fascio littorio, simbolo del potere fascista. E stato Resentera ad affermare che proprio con tale manifesto nacque il termine "Asse" riferito al fascismo ([14]).

1933
Partito Nazionale Fascista
Anno XII E. F.- 29 ottobre 1933/28 ottobre 1934
Istituto Italiano d'Arti Grafiche
Bergamo - 44 x 27
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa, Archivio Resentera.
Treviso, Collezione Salce, n° 9507.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 2002, p. 72.

5 I MANIFESTI POLITICI

Questo cartellone del 1933 dà il via a quella parte della produzione di Resentera più strettamente legata alla politica e alla propaganda fascista. Si tratta di una pagina

importante dell'intera produzione grafica, che coinvolge e condiziona anche la parallela attività di illustratore.

A partire dal manifesto del 1933, in sei anni (nel 1939 viene infatti richiamato alle armi) Resentera realizza almeno sedici manifesti per la propaganda, vale a dire praticamente la metà dell'intera produzione in cui compare la sua firma. Una così larga partecipazione alla diffusione del messaggio del regime è giustificata non solo dalla genuina adesione di Resentera all'ideologia del Ventennio (senza mai però condividerne le idee più radicali) ma anche -e soprattutto- dalla necessità di "sopravvivenza" che allora Resentera, come del resto tutti gli artisti, si trovava ad affrontare lavorando sotto un regime totalitario, che aveva perciò il completo monopolio anche di ogni messaggio pubblicitario.

Il fascismo, alla ricerca di un'immagine trionfalistica che semplificasse la sua ideologia esteriorizzandone i contenuti, ha infatti inciso in maniera determinante sulla libertà di espressione ([15]), ma ha altresì creato un'infinita possibilità di lavoro anche nel campo del cartellonismo, con il preciso sforzo di raggiungere e coinvolgere le più vaste fasce di cittadini e permeare con il suo credo ogni momento della vita civile italiana. Per questo uno degli strumenti di propaganda fascista destinato ad avere un peso assai rilevante rispetto agli altri mass media, ancor più di quanto accadde nel precedente periodo bellico, fu proprio il manifesto: già largamente usato nel corso della Prima Guerra Mondiale, esso avrà dagli anni Trenta e per tutta la durata del nuovo conflitto un ulteriore momento di eccezionale diffusione, in un paese come l'Italia dove il tasso di analfabetismo era ancora assai elevato.

Mentre i manifesti degli alleati facevano largo ricorso ad immagini fotografiche, in cui venivano riprodotti i mezzi e gli uomini, il manifesto italiano preferì l'illustrazione mediante il disegno. La differenza non stava solamente nella tecnica di realizzazione, ma riguardava anche la sostanza: la scelta del disegno svincolava infatti totalmente il manifesto da qualunque riferimento oggettivo, permettendo all'autore ogni trasgressione dettata dalla necessità di dare consistenza e voce al messaggio propagandistico.

I cartelloni di Resentera, anche perché realizzati nel periodo che precede l'entrata in guerra dell'Italia, non rappresentano mai esplicite situazioni belliche, non si rivolgono con toni drammatici e forti direttamente alla popolazione chiedendo sacrifici, richiamando alla devozione e al senso del dovere ([16]). Evocano semplicemente la

presenza del regime, contribuendo così a diffondere il clima voluto dalla propaganda. Sono composizioni logiche, incisive, essenziali, che mai scadono in facili sentimentalismi.

Praticamente tutti i lavori sono legati ad occasioni ben precise, nascono cioè per celebrare le varie ricorrenze imposte dalla dittatura fascista. Anno dopo anno scandiscono così con la loro presenza le diverse tappe della vita politica milanese ed Italiana.

Resentera viene scelto (essendo pubblica la committenza, si tratta quasi sempre di concorsi) per celebrare la *Festa delle Legioni*, che si teneva nel mese di maggio, sia nell'anno 1934 che nell'anno 1935. Nel 1935 e nel 1936 è suo il manifesto per la *Festa del Lavoro* che, in sostituzione della ricorrenza dell' 1 maggio abolita da Mussolini, si celebrava ogni 21 aprile, ricordando, nel medesimo giorno, il *Natale di Roma*, cioè la fondazione della città. Per 4 anni viene poi preferito Resentera per celebrare la data del 23 marzo, giorno in cui, nel 1919, fu fondato il partito fascista. Sono sempre di Resentera i cartelloni che nel 1935 e 1936 ricordano l'anniversario dell'entrata dell'Italia nella Grande Guerra e i due cartelloni che celebrano la proclamazione dell'Impero da parte di Mussolini dopo la conquista dell' Etiopia: era il 9 maggio 1936. Suoi, ancora, sono quelli che celebrano la creazione dell'Asse Roma-Berlino (1937), la visita di Mussolini a Milano del 1934 (di cui resta il bozzetto), la mostra d'arte italiana a Parigi (1935). Chiude l'elenco l'unico cartellone senza data e non creato per una ricorrenza precisa: qui campeggia un'enorme "M" e il solo, icastico, motto: "Credere, Obbedire, Combattere".

Da un punto di vista stilistico, l'apporto dei cartellonisti e dei grafici alla causa fascista si dimostra in linea con le più moderne tendenze artistiche, nel solco di una sorta di "univoca volontà ideativa" ([17]) che va verso l'"oggettività funzionale dell'immagine" ([18]), il che porta anche in questo caso a razionalizzare, sfrondare, sintetizzare per rendere i cartelloni sempre più chiari e leggibili.

Se per quanto riguarda l'arte "maggiore" il regime più che accettare le proposte di rinnovamento del futurismo si indirizza verso le proposte di Novecento, e cioè verso una rivalutazione dell'arte rinascimentale, e, in particolare, del monumentalismo della Roma Imperiale "il cui fascino in termini d'immagine sollecitava non poco le mire di *grandeur* del regime" ([19]), per quanto riguarda il cartellonismo, "in questo settore gli stilemi del futurismo e quelli di Novecento subirono una sorta di amalgama

che diede origine a questo stile ibrido che appunto caratterizzava il manifesto e le copertine delle riviste dell'epoca e che può ben essere definito come 'Stile del Ventennio'. Un ambito, dunque, nel quale diagonalismi ed effetti dinamici possono spesso coesistere con impianti monumentali e colorismi impastati" ([30]).

La stessa tendenza è confermata dal seppur limitato numero di cartelloni di Resentera, il quale si dimostra totalmente aggiornato rispetto alla contemporanea produzione italiana.

Proprio seguendo il filo cronologico della sua produzione è possibile notare la maturazione dello stile di Resentera che arriva ad assimilare, grazie anche alla stretta amicizia con Anselmo Bucci, uno dei fondatori del movimento di Margherita Sarfatti, la poetica del gruppo Novecento del quale, oltretutto, come abbiamo già accennato, condivideva le implicazioni ideologiche. Sono presenti tuttavia anche vaghi accenti futuristeggianti: colori d'impatto, talvolta squillanti, arditi tagli compositivi, accenni al movimento, in alcuni casi evidenza provocatoria della scrittura.

Occhieggiano comunque sempre a Novecento le sue figure volumetriche e virili che invadono tutto lo spazio offerto dal manifesto come a voler uscire dal muro sul quale sono affissi per acquisire un rilievo statuario autonomo. Non mancano poi cenni al monumentalismo romano: Resentera infatti segue, con la scelta di un *lettering* cubitale e architettonico, con l'uso talvolta di effetti scenografici, con un colorismo anche rude e un segno rozzo, i tratti più rappresentativi dello stile fascista, impostosi nella scena artistica italiana fin dal 1932, fino cioè dalla Prima Mostra della Rivoluzione Fascista.

Tutto questo è ancor più accentuato da una sua originale intuizione: considerando che i manifesti vengono normalmente affissi in più copie l'una a fianco dell'altra, egli ne aveva ideato alcuni in modo tale che i lati opposti della composizione, combaciando, si completassero. In questo modo la affissione in serie creava lo straordinario effetto di moltiplicare l'immagine dando l'idea scenografica della folla, della "massa" di uomini e mezzi, il tutto risolvendo al meglio quanto richiesto dalla propaganda. Sono esemplari in questo senso i manifesti del 1934 e del 1935 per

1934
O. N. B. - *Festa delle Legioni*
13 maggio XII
23 x 16
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 1986, p. 24.

1935
Opera Balilla.
Festa delle Legioni.
19 maggio XIII
Tipo-Lito La Presse
Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in basso a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera

la *Festa delle Legioni*, che rispettivamente rappresentano un Balilla che sfila tra i compagni suonando un tamburino e dei soldati in marcia; entrambi, non a caso, furono ritenuti meritevoli di essere esposti alla Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria, che si tenne a Roma nei primi mesi del 1936 ([51]).

Il catalogo di tale mostra oltre a riprodurre, tra le pagine, il manifesto del 1934 con il Balilla tamburino ([52]), permette di notare, nella rassegna fotografica delle varie sale, come nella parete frontale del salone centrale fossero esposti solo due manifesti: il famoso cartellone di Mario Sironi creato in occasione della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 e, accanto, proprio quello di Resentera per la *Festa delle Legioni* del 1935. Di quest'ultimo sono state eccezionalmente affiancate due copie, per sottolineare appunto l'originalità della realizzazione, come precedentemente abbiamo specificato ([53]).

Questo cartellone di Resentera deve all'epoca aver suscitato parecchio interesse, tanto è vero che la stessa immagine è stata scelta per essere riprodotta in cartoline postali ed è altresì riportata in un testo scolastico per i *Corsi secondari annuali di avviamento professionale a tipo agrario* dall'emblematico titolo "Geografia, storia e cultura fascista" ([54]).

La mostra del 1936 merita ancora un poco di attenzione. Viene promossa dal Sindacato Fascista delle Belle Arti, organizzata da Ugo Ortona ed ospitata presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. La giuria di accettazione delle opere è composta dai cartellonisti Marcello Dudovich, Giovanni Guerrini e Virgilio Retrosi. Scrive, a recensione dell'evento, il critico d'arte Piero Scarpa: "[questa mostra] è la prima del cartellone in Italia. Non si era mai pensato a farla. Forse perché sembra già sia una mostra affiggerli per le vie? O perché il fine utilitario intrinseco d'ogni esemplare troppo contrasta con i pregi, dalla rarità alla durevolezza, connessi per tradizione all'opera d'arte?" ([55]).

La presentazione della mostra diviene pertanto esemplificativa della considerazione che il fascismo aveva di tale genere di espressione artistica. Leggiamo ancora qualche riga dalle pagine introduttive al catalogo dell'esposizione: "Per noi il Cartellone è una delle espressioni più genuine e sincere del nostro

tempo. E l'arte [...] in quanto dell'arte ha in sé le possibilità più piene e assolute [...]. Il Sindacato ha riconosciuto l'importanza del Cartellone e della grafica pubblicitaria. [...] Arte utile. Con questo ho detto anche il segreto della sua forza e della sua seduzione come espressione estetica, di fronte alla malattia della maggior parte dell'arte di oggi: la inutilità" ([56]).

Questa "utilità" è anche una delle caratteristiche che Resentera più apprezzava nell'arte del cartellone e nell'arte in generale: il suo essere socialmente utile, il suo nascere da un bisogno reale che rende così l'arte ancora più "viva", atteggiamento confermato anche nella scelta di dedicarsi, dopo la guerra, alla pittura murale. Infine, l'ultima sezione del catalogo citato riporta il "Concorso per quattro cartelloni di propaganda turistica". "Questo concorso -si legge ancora nel catalogo- è la risultante di una generosa erogazione della Direzione Generale del Turismo -Ministero per la Stampa e la Propaganda- che ha voluto, anche in questo modo, dare il riconoscimento del proprio ausilio alla Mostra. Il Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti -bandito a suo tempo il concorso- fu lieto di chiamare gli artisti italiani, iscritti al Sindacato stesso, ad una prova così significativa. I cartelloni, che la Giuria ha ritenuto meritevoli di essere ammessi alla Mostra per concorrere ai premi, sono stati raccolti in un'apposita sala: formano un complesso di opere degne della maggiore attenzione. Perché, anche questa volta, viene ad essere dimostrato come, attraverso l'arte, le bellezze d'Italia trovano forme e colorazioni piene di lirismo. I quattro cartelloni prescelti, che evocano le quattro stagioni, concorreranno ad un'intensa propaganda turistica voluta ed attuata dal Ministero per la Stampa e la Propaganda" ([57]).

Vincitore del concorso per rappresentare l' "Estate in Italia" fu proprio Resentera. Assieme al suo, furono scelti i cartelloni di Giaci Mondaini per la "Primavera", di Ruggero Michahelles per l' "Inverno" e di Mario Romano per l' "Autunno".

Il cartellone di Resentera (vedi pag. 4) raffigura specularmente i carri di Apollo e di Nettuno, trainati da tre identici cavalli (i tre mesi estivi), ad evocare il sole e il mare, le due principali attrazioni che offre ancor oggi l'estate italiana ([58]).

Rimane, a testimonianza della vittoria a questo concorso, una lettera che il 28 febbraio 1936 Ugo Ortona, segretario della mostra, inviò a Resentera come accompagnamento dell'assegno-premio di Cinque mila lire ([59]).

Anche il manifesto del 1935 per

1935 scheda 13
Natale di Roma XIII
Festa del Lavoro
140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 2002, p 68
(con riproduzione dell'immagine).

la *Festa del lavoro* è stato scelto tra quelli di vari candidati. Sono tra l'altro i soldi percepiti con questa vittoria a permettere a Resentera di sposare proprio in quell'anno Adriana Dudovich. Si trattava del Concorso Nazionale indetto per illustrare il motto mussoliniano "E' l'aratro che traccia il solco, ma è la spada che lo difende" ([60]), frase pronunciata da Mussolini in occasione della fondazione di Littoria, il 30 giugno 1932.

Nel manifesto citato, un soldato romano, armato, sta arando il proprio campo. Scontato il riferimento a Roma e alla sua fondazione, voluto anche dalla ricorrenza del "Natale di Roma". Lo stesso milite, in un manifesto dell'anno successivo, consegna, in un ideale passaggio di eredità, ad un soldato fascista la sua spada e il rotolo della legge, a indicare la continuità del regime fascista proprio con l'Impero Romano. Un messaggio simile si può cogliere anche nel cartellone del 1939 che celebra il Ventennale della fondazione dei Fasci di Combattimento. Qui un

1939
1919 -23 marzo- 1939
Fondazione dei Fasci di Combattimento
XX Annuale
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in basso a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.

milite della prima guerra mondiale, morente, passa le consegne ad un vigoroso giovane avanguardista il quale con falcata sicura si avvia verso quella Vittoria che, sullo sfondo, lo protegge con le sue ali ([61]).

Abbiamo pocanzi accennato ai "motti" fascisti. Lo spirito nazionalista si alimenta anche attraverso la diffusione di messaggi che in maniera martellante investono la

1936
Milano 23 marzo 1919
23 marzo XIV
Federazione
Faci di Combatimento
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.

1938
XIX Annuale di fondazione dei Fasci di Combattimento
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano - 140 x 100
Firmato RESENTERA in basso
a destra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 13233.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 1986, p. 24.
- Scardino 2002, p. 72.

popolazione. Il Duce viene spesso raffigurato direttamente, come accade in Resentera nel manifesto del XIX Annuale di fondazione dei Fasci di Combattimento, dove "il rapporto tra la plastica testa *bluette* di Mussolini e la verdastra sagoma della Nike sullo sfondo rimanda ad un pittorico sironismo" ([62]). Ma in molte occasioni ad evocarlo bastano i suoi innumerevoli slogan posti ad illustrazione e commento del tema rappresentato. "L'autonomia politica non si può concepire senza una correlativa capacità di autonomia economica" si legge nel manifesto di Resentera per il "Natale di Roma" del 1936, in cui tre cannoni precedono e sono sovrastati da tre imponenti ciminiere. E ancora, in un altro manifesto si legge: "Un immenso varco aperto su tutte le possibilità del futuro", citazione di una frase pronunciata proprio il 9 maggio 1936 alla proclamazione della sovranità italiana sull'impero Etiopico ([63]). In questo manifesto si protende verso il futuro l'immagine dell'Italia fascista, mentre alle sue spalle, ancora una volta, troviamo la Roma Imperiale. Di là l'arco di trionfo, simbolo della vittoria Romana di ieri, di qua il fascio, simbolo della vittoria di oggi. "L'Italia imperiale che raccoglie ancora una volta l'attenzione e le speranze del mondo" è scritto, infine, nel secondo manifesto realizzato per quel 9 maggio 1936, dove semplicemente in un blocco monolitico è scolpita l'iniziale "M", quella grande "M" in corsivo divenuta logo ricorrente nella grafica di propaganda ([61]), e che ritroviamo, a ricordare sinteticamente l'onnipresenza del Duce, anche nel cartellone di Resentera "*Credere Obbedire Combattere*: qui la "M"

1936
Natale di Roma XIV. Festa del Lavoro.
"L'autonomia politica non si può concepire senza una correlativa capacità di autonomia economica". Mussolini
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano - 140 x 100
Firmato RESENTERA
al centro, sulla destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.

1936
24 maggio 1915-9 maggio XIV
"Un immenso varco aperto su tutte le possibilità del futuro". Mussolini
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.

1936
9 maggio XIV. Il Popolo d'Italia
"L'Italia imperiale che raccoglie ancora una volta l'attenzione e le speranze del mondo"
Officine Grafiche Ricordi & C.
Milano - 140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Treviso, Collezione Salce, n° 13236
BIBLIOGRAFIA:
- *Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 184.

1937 circa
Credere Obbedire Combattere
Officine Grafiche Ricordi & C.
Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.

corrisponde alle ali della vittoria che alza sopra di sé la corona della gloria.

Vanno citati, per finire questa rapida carrellata di manifesti legati al momento storico e politico del fascismo, almeno altri tre cartelloni realizzati da Resentera. Il primo, del 1935, è stato disegnato in occasione della mostra di Parigi che intendeva esportare nella capitale francese i migliori prodotti dell'arte italiana del momento ([65]).

1935
XX Siècle-XIX Siecle.
Art Moderne Italien
Jeu de Paume Paris. Mai-Juillet
Tipo-Lito La Presse
Milano - 140 x 100
Firmato RESENTERA
al centro, sulla destra
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 1986, p. 24.

Il cartellone raffigura molto efficacemente la sagoma del Napoleone di Canova che regge nella sua mano una modernissima scultura di Arturo Martini, a rappresentare la continuità tra arte del passato e del presente e la contiguità tra la cultura italiana e quella d'Oltralpe. Il secondo cartellone, del 1937 circa, è ancora una volta creato in occasione dell'anniversario della fondazione del Partito Nazionale Fascista. Di non chiara interpretazione, vi si legge comunque la rappresentazione della schiera della milizia armata fascista. L'ultimo dovrebbe risalire al 1940. ed è stato creato per spingere la popolazione ad acquistare Buoni del Tesoro *(***scheda 24***)*. La curiosità di questo cartellone è che esso ripropone una scena familiare che ritroviamo, assolutamente identica, in un precedente cartellone di Dudovich del 1934, e questo ci riporta, ancora una volta, allo stretto legame di collaborazione tra il maestro triestino e il giovane allievo feltrino.

1937 circa
23 marzo 1919-...
Fondazione dei Fasci
(La parte inferiore destra è mancante)
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in basso a destra.
Seren del Grappa
Archivio Resentera.

1940 circa
Servire la nazione ed i propri interessi
Buoni del Tesoro novennali 5%
Sottoscrivete la polizza Istituto Nazionale Assicurazioni
Arti Grafiche F.lli Pirovano
Milano - 50 x 34
Firmato RESENTERA
in basso a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 9505.

6 Rapporto con Dudovich nella seconda metà degli anni Trenta

Abbiamo visto come, nei primi anni Trenta, Dudovich affidasse a Resentera la realizzazione di bozzetti che il pittore feltrino portava a termine seguendo le indicazioni del maestro e cercando di richiamarne lo stile, senza comunque mai riuscire a raggiungere la raffinata eleganza e quella leggerezza del segno grafico che distinguevano il triestino.

Resentera in seguito si distacca dall' "ala protettiva" del maestro. Alla metà degli anni Trenta trova una strada autonoma e anche un discreto successo realizzando manifesti per la propaganda politica, i quali sono condotti sulla scia delle esperienze pittoriche della corrente di Novecento.

Questo tuttavia non lo porta ad interrompere la sua collaborazione con Marcello Dudovich, divenuto ora anche suo suocero. E emblematico in tal senso il caso in cui nello stesso mese e anno (maggio 1935) Resentera e Dudovich danno alle stampe due manifesti del tutto identici, anche se realizzati per due occasioni distinte: Resentera per celebrare l'anniversario della Vittoria dell'Italia nella Grande Guerra ([66]), Dudovich per la IV Mostra di Agricoltura che si sarebbe tenuta a Bologna. Nel manifesto

1935
24 maggio 1915
24 maggio XIII
Tipo-Lito La Presse - Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa, Archivio Resentera.
Treviso, Collezione Salce, n° 13235.
BIBLIOGRAFIA:
- Villani 1973, p. 31 (solo riprod. dell'immagine).
- Scardino 1986, p. 24.

1935
IV Mostra Nazionale di Agricoltura – Bologna
Edizioni Igap
Milano
140 x 100
Firmato M. DUDOVICH
in alto a destra.
Treviso, Collezione Salce, n° 4096.

di Resentera, baionette e ramo di ulivo si stagliano contro il cielo a formare un fascio ([67]); in Dudovich il fascio è formato da vanghe e un'ascia. Se questo manifesto di Dudovich viene già esposto alla Mostra del Cartellone di Roma del 1936 ([68]), il manifesto di Resentera è scelto per rappresentare l'autore nella Prima Mostra del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti che si tenne a Milano, presso il Palazzo della Permanente, tra il maggio e il giugno del 1938 ([69]). È difficile stabilire se fu un'unica persona a realizzare i due cartelloni (e dunque Resentera, dal momento che è improbabile che Dudovich realizzasse manifesti

per un suo allievo) oppure se l'idea fu comune, ma poi i lavori eseguiti separatamente. Tuttavia, stando a dichiarazioni fatte da Resentera ([70]), dovremmo attribuire a lui la paternità di entrambe le opere.

Anche Dudovich in questi anni aggiorna il proprio linguaggio, accogliendo alcuni assunti formali dello stile novecentista. Il segno si fa più greve, comincia a bloccare maggiormente le figure, a spogliarle di particolari, a forzare i colori incupendo in maniera innaturale la sua tavolozza. Prodotto di questo aggiornamento stilistico sono manifesti dal forte senso plastico, che dimostrano un interesse nuovo per la volumetria e per la corporeità dell'immagine.

Ma questa adesione, come sottolinea *in primis* Dino Villani che negli anni Trenta aveva intervistato Dudovich per *L'Ufficio Moderno* ([71]), non è affatto entusiastica e nemmeno convinta, quanto piuttosto dettata dalla idea del maestro, ormai sessantenne, di dover cambiare per mettersi al passo con i tempi, di aggiornarsi per non rischiare di risultare agli occhi della nuova generazione un cartellonista datato, rimasto ancorato al mondo ormai scomparso della *Belle Epoque* che i suoi primi cartelloni magistralmente evocavano e nel quale perfettamente si identificavano. E Dudovich che ora "dovrà scendere a compromessi" ([72]), cercando spunto, quasi "controvoglia", in giovani cartellonisti come Boccasile ([73]), Nizzoli, Mosca ([74]), e non di rado accettando i suggerimenti del genero. Così, "irretito da un gioco al ribasso che, pena l'uscita dall'Olimpo del manifesto, gli costa molte rinunce e la forzosa adesione a stilemi né ben compresi né condivisi, Dudovich si affida sempre più largamente a Resentera" ([75]). "Fondamentale -scrive anche Lucio Scardino- fu il rapporto con il genero Walter Resentera, cartellonista aggiornatissimo: il sessantenne Marcello iniziò infatti a "*resentereggiare*", senza però indulgere ai beceri compiacimenti della retorica littoria" ([76]).

A questo punto, se è evidente il mutamento di stile di Dudovich in taluni lavori, in altri risultano però "alquanto lampanti" ([77]) e "tali da generare perplessità" ([78]) le dissonanze linguistiche con il Dudovich più noto. Non possono perciò essere di mano del maestro quei manifesti in cui le sinuose immagini femminili hanno lasciato il posto a virili contadine o a troppo angolose figure. È del resto lo stesso Roberto Curci a confermare che "a Resentera sono assegnabili, in tutto o in parte, alcuni cartelloni di più rigorosa stilizzazione novecentista" ([79]).

Viene subito in mente il cartellone per la *Mostra Nazionale di*

1934
Mostra Nazionale
di Agricoltura - Firenze
Maggio 1934 - XII
Edizioni Igap
Milano
140 x 100
Firmato M. DUDOVICH
in alto a destra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 4104 e n° 18936.

1938
Consorzio Italiano Azoto
Arti Grafiche G. Schenone - Genova
45 x 23
Firmato RESENTERA
in basso a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.
Treviso, Collezione Salce, n° 9396.
BIBLIOGRAFIA:
- *Catalogo Bolaffi*, 1985, p. 184.
- Scardino-Manzato 1996, p. 45
(con riprod. dell'immagine).

Agricoltura-Firenze del maggio 1934, che è lo stesso Resentera a rivendicare come proprio e quello, sempre di Dudovich, molto simile, per le *Assicurazioni Generali di Venezia* del 1938. L'agricol-

1938
Assicurazioni Generali
di Venezia
Assicurazioni contro gli incendi
delle granaglie in covoni
Pizzi & Pizio
Milano
100 x 70
Firmato M. DUDOVICH
in basso a destra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 4089.

tore del primo manifesto e la contadina del successivo, fazzoletti al collo, maniche rimboccate, robuste braccia che reggono un fascio di spighe, si stagliano su uno sfondo neutro. Con la sola variante, per il primo, di un forzato saluto romano. Questo clima, che si avvicina alla retorica mussoliniana della "Battaglia del grano", è riproposto anche nel calendario di Resentera per il *Consorzio Italiano Azoto*, sempre del 1938 ([81]).

Non possono dunque essere di Dudovich quei manifesti in cui più chiari sono i riferimenti al fascismo (dal saluto fascista fino alla diretta rappresentazione del fascio) verso il quale il maestro si è sempre dimostrato freddo e disinteressato. Mi riferisco qui anche a cartelloni come *Rurali leggete Agricoltura Fascista* del 1936 o alla con-

1936
Rurali leggete Agricoltura
Fascista
Settimanale di economia,
tecnica e propaganda agraria
Edizioni Igap - Milano
32 x 21
Firmato M. DUDOVICH
in alto a destra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 23607 e n° 23608.

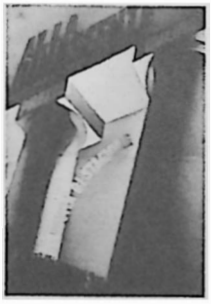
tadina di una *Festa del Lavoro* degli anni Trenta, il cui braccio alzato, che si collega al manifesto citato di Dudovich del 1934, indica, ancora una volta, le alte ciminiere degli impianti industriali disegnate sullo sfondo.

Dudovich può inoltre aver lasciato che fosse il genero a disegnare i cartelloni dal soggetto più "banale", come per esempio il

1936-1937 circa
Natale di Roma.
Festa del Lavoro
Autarchia
Industrie Grafiche N. Moneta
Milano
140 x 100
Firmato DUDOVICH
in alto a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 13231.

1934
Giornata delle Due Croci
15 aprile 1934 – XII
Edizioni Igap
Milano
140 x 100
Firmato M. DUDOVICH
in alto a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 4102.

1934
La Rinascente
Edizioni Igap
Milano
195 x 140
Firmato M. DUDOVICH
in alto a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 3926.



1935
Alla Rinascente
Prezzo qualità
Novità di stagione
Edizioni Igap
Milano
195 x 140
Firmato M: DUDOVICH
in alto a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 3937.

grande fascio metallico con i simboli della Croce Rossa e della Campagna Antitubercolare, oppure l'imponente scritta "Rinascente" composta a formare il fascio, o le due ciclopiche colonne che reggono la scritta "Rinascente", o ancora per gli stessi magazzini milanesi, la mano che impugna l' "arma della Rinascente", ovvero la grande spada con la scritta "Qualità Prezzo".

1937
Bianco
L'arma della Rinascente
Edizioni Igap
Milano
195 x 140
Firmato M. DUDOVICH
in alto a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 3935.

Escludendo la banale osservazione che Dudovich non perdesse il suo tempo a realizzare delle semplici scritte, c'è da dire che Resentera, tra le pagine del mensile "La Lettura", si era comunque già dimostrato particolarmente abile a giocare con le lettere facendo loro assumere l'aspetto di monumentali architetture talvolta rafforzate anche da ardite viste prospettiche.

Avendo citato La Rinascente, è doveroso, a questo punto, accennare all'importante collaborazione che Dudovich stabilì, fin dal 1921, con tale grande magazzino. "Per decenni, praticamente fino alla morte, Dudovich continuerà a pro-

durre i manifesti della ditta diretta dall'amico Umberto Brustio, siglando ogni cambio di stagione e ogni mutamento della moda, ma anche reclamizzando eventi particolari, come vendite speciali, fiere del bianco, ecc" ([82]). Esaminando solo alcuni di questi cartelloni, e cioè quelli pubblicati nel catalogo della mostra che proponeva i bozzetti e i manifesti realizzati da Dudovich per La Rinascente ([83]), ritroviamo anche qui qualche traccia lasciata da Resentera. Primo fra tutti va ricordato il manifesto "*Prodotto italiani – Alla Rinascente*" ([84]), dove è riconoscibile, quasi

1937 circa
Prodotti italiani
Alla Rinascente
130 x 190
Catalogo Rinascente, n° 70.

senza alcun dubbio, la mano del pittore feltrino se ricordiamo alcuni elementi in lui ricorrenti come, ad esempio, le tre imponenti ciminiere oppure la figura femminile allegorica in volo con la corona della Vittoria alzata nella mano destra, già ritrovata in vari altri manifesti di Resentera e presente anche nel cartellone, a firma del triestino, *XI Gran Premio di Tripoli* del 1937, nel quale la modernità è suggerita dalle automobili anziché dai camini delle fabbriche. Infine, sono ancora creati per il grande magazzino milanese le due "Madonnine" del Duomo, due manifesti nei quali si potrebbe nuovamente intravedere un intervento di Resentera.

1937
XI Gran Premio di Tripoli
9 maggio 1937 XV
Edizioni Igap
Milano
195 x 140
Firmato M. DUDOVICH
in basso a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 4087 e n° 18918.

Così, mentre Dudovich stesso dimostra a sua volta di apprezzare certe invenzioni del genero, tanto

All'ombra della Madonnina
La Rinascente
138 x 180
Milano, Collezione Rinascente.

Rinascente
Magazzino di fiducia
129 x 186
Firmato M. DUDOVICH
in alto a destra
Milano,
Archivio de La Rinascente

1940 circa 40
Solfato ammonico
I massimi raccolti
al minor costo
14
BIBLIOGRAFIA:
- Arrasich 1995, p. 191
(con riprod. dell'immagine).

da prenderne in prestito alcune, come ad esempio quel seminatore delle *Assicurazioni Generali-Venezia* del 1937 che Resentera già aveva proposto attorno al 1935 nel suo manifesto per il *Solfato Ammonico* ([85]), il feltrino continua la sua collaborazione, lasciando sovente una traccia nelle opere del maestro, ma sempre "defilandosi -per reverenza o ritrosia- al momento di apporre la firma in calce al lavoro eseguito"

Tutto questo avviene in maniera consistente e regolare fino allo scoppio della guerra. In seguito saranno rari gli interventi riconoscibili di Resentera. Uno di questi potrebbe forse ritrovarsi nel manifesto, ancora una volta per la Birra Pedavena, firmato da Dudovich

1939 circa
Pedavena. Birra delle Dolomiti
Edizioni Igap
Milano
100 x 70
Firmato M. DUDOVICH
in alto a sinistra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 4097.

e databile attorno agli anni Quaranta ([87]), oppure in quello per la *Tessitura Riminese* del 1946, la cui sirena riprende una identica sirena disegnata dal pittore feltrino in un contemporaneo lavoro per la Upim. Probabilmente l'ultimo intervento di Resentera in un manifesto poi firmato dal suocero può essere il cartellone per la *XII Campagna Nazionale Antitubercolare* del 1949 ([88]), nel quale si nota ancora una volta una mano diversa da quella del maestro triestino.

1946
Tessitura Riminese
M. Gessaroli & C.
Lit. Artistiche Faentine - Faenza
40 x 30
Rimini, raccolta privata.

1947 circa
Upim.
Mare – monti – campagna
Arti Grafiche F.lli Pirovano
Milano
70 x 50
Firmato RESENTERA
al centro, sulla destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.

1949
Italiani salvate i vostri figli!
Partecipate alla XII campagna
nazionale antitubercolare-1949
Firmato M. DUDOVICH
in basso a destra
Milano,
Civica Raccolta Bertarelli,
inv. A 292.

7 Gli ultimi manifesti

E' chiaro che in tutti i manifesti realizzati da Resentera per conto di Dudovich, nonostante la buona mano del feltrino, l'idea e la supervisione rimangono comunque del suocero, come conferma anche lo studio di Ferruccio Farina: "Il pensiero che determina l'esito felice di tante opere resta quello del grande maestro triestino, del grande artista che tutti sanno riconoscere anche al di là degli stili e dei segni pittorici" ([89]). E anche questo uno dei motivi per cui Resentera, come abbiamo visto, aveva cercato una strada autonoma impegnandosi nell'unico campo in cui mai il suocero si era seriamente dedicato e cioè la realizzazione di manifesti politici, arricchiti certo da un fiume di retorica, ma così dettati dalla propaganda e che comunque portarono a lui successo e discreta fama. Successo e fama che naturalmente vanno ascritti anche alla buona qualità grafica e ideativa di Resentera, oltre che alla sua capacità di interpretare il pensiero richiesto senza mai risultare eccessivamente banale, ricorrendo anzi talvolta a delle "trovate" assolutamente originali.

Ma una volta che ci si allontana da questa produzione politica, notiamo invece come i manifesti firmati da Resentera tendano ad abbandonarsi ad una continua sperimentazione, senza mai trovare uno stile altrettanto unitario ed originale, come se la mancata supervisione da parte del suocero da un lato o, dall'altro lato, l'assenza della guida offerta dai temi obbligati, pur che scivolano sui binari della retorica, lo lasciassero confuso, insicuro e talvolta titubante di fronte alle prove richieste. Questi cartelloni, una decina in tutto, nascono, come abbiamo detto, da uno sguardo panoramico alla produzione contemporanea ispirandosi in vario modo ai lavori dei cartellonisti della sua generazione. Sono tra loro tutti diversi per stile e realizzazione, in una forma di ricerca che non sempre però ha prodotto sicuri successi. Se escludiamo il bozzettistico calendario del 1935 per la Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, che raffigura una semplice scena di vita familiare ritratta all'interno di una cassettina per il risparmio, vediamo infatti come il cartellone, sempre del 1935, proposto per le manifestazioni modenesi del terzo centenario della

1935
Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde
Ripalta fabbrica di calendari
Milano
45 x 30
Firmato RESENTERA in alto a destra.
Seren del Grappa, Archivio Resentera.

1935
30 maggio-2 giugno.
Carosello storico
Modena - 3° Centenario Tassoniano
Edizioni La Presse - Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
al centro, sulla destra.
Seren del Grappa, Archivio Resentera.
Treviso, Collezione Salce, n° 13234.
BIBLIOGRAFIA:
- Pirovano, 1987 (sotto prod. dell'imm.)

morte di Alessandro Tassoni non riesce ad andare al di là di una scontata convenzionalità. Nonostante sia stata pubblicata anche tra le pagine del quotidiano *Il Popolo d'Italia* ([90]), l'opera non è certo tra le più brillanti del pittore feltrino, in quanto assai poco efficace risulta l'idea di unire alla sintetica sagoma equina dello sfondo la troppo piccola figura realistica di un cavaliere in un gioco cromatico non del tutto efficace.

Ciononostante, è dello stesso anno una prova per nulla scadente, questa volta in chiave decisamente futurista. Si tratta del bozzetto, forse mai tradotto in manifesto, per il lancio, da parte della FIAT, dell'automobile *1500* (vedi pag. 4). Imponente la campagna pubblicitaria voluta dalla casa automobilistica torinese per far conoscere questa nuova vettura "per la cui realizzazione sono stati messi in pratica anni di studio sull'aerodinamica" ([91]). Si conoscono almeno otto differenti manifesti, tutti ovviamente del 1935, che coinvolgono, tra le altre, le firme di Casa, Riccobaldi del Bava, Muggiani, Favalli Belli, e tutti incentrati proprio sui concetti di "aerodinamica" (termine inserito nel manifesto sia da Favalli, che dallo stesso Resentera), di movimento, di velocità. Resentera opta così per rappresentare la vettura in movimento, e per fare questo si affida ad immagini che ricordano l'avanguardia futurista, richiamata anche dalla scelta dello slogan "Vittoria dell'Aerodinamica". Del resto è naturale il cenno al gruppo che più valorizzò la velocità trasfigurando le forme, rendendo simultanea l'esperienza, distruggendo la sintassi e i tempi tradizionali del racconto e della messa in scena. Nello stesso momento, Resentera si ispira però anche alle brillanti prove di Marcello Nizzoli e, soprattutto, di Plinio Codognato ([92]) che negli anni Venti più di tutti aveva saputo rappresentare nei suoi cartelloni i motori e la velocità.

Accanto a questo saggio in chiave futurista, verso la fine del decennio Resentera propone una delle sue ultime brillanti prove: si tratta del cartellone che pubblicizza

1940 circa
Gattino Carte da Parati
Ed. Duemme - Milano
125 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Seren del Grappa, Archivio Resentera.
Treviso, Collezione Salce, n° 13238.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino 1986, p. 24 (con prod. dell'imm.)
- *Catalogo Bolaffi*, 1995, p.184 (con imm.).

za le carte da parati della casa Gattino. Questa volta l'idea nasce da moderne intuizioni razionalistiche e sintetiche, come quelle dell'eclettico Nizzoli (anch'egli spazia dal futurismo al cubismo al razionalismo per arrivare finanche alla tecnica del fotomontaggio) o, ancor più, quelle del geniale Sepo. Il cartellone di quest'ultimo per la Tortonese sembra infatti essere il principale modello per il manifesto di Resentera, nel quale una sagoma felina (che richiama perciò il nome della ditta) viene modellata col gioco del drappeggio di una colorata carta da parati. Non a caso l'opera è segnalata nel *Catalogo Bolaffi del Manifesto Italiano* come "disegno di discreta grafica" ([93]).

Due manifesti, non troppo efficaci, chiudono il periodo d'oro del cartellonista feltrino, che dagli anni Quaranta si dedicherà interamente alla pittura murale per tornare al manifesto solo negli anni Settanta con due ultime opere.

Il primo di questi manifesti promuove le località turistiche trentine di Levico e Vetriolo: si tratta di un cartolinesco paesaggio chiuso all'interno di un originale oblò. Vi si coglie ancora un riferimento ai volumi cubisteggianti di Nizzoli, ma ricorda anche i soggetti per località marine o montane descritti da Mario Puppo ([94]) e i numerosissimi cartelloni, spesso anonimi, che dagli anni Quaranta, con l'avvio di un primo turismo di massa, promuovono le varie località turistiche, soprattutto quelle delle Dolomiti o quelle affacciate ai principali laghi settentrionali. Nuova, in ogni caso, è l'idea di Resentera di racchiudere la scena all'interno di un cerchio.

1940 circa
RR. Terme di Levico-Vetriolo Trentino.
Acque arsenicali ferruginose
Edizioni Igap - Milano
140 x 100
Firmato RESENTERA
in alto a destra.
Treviso, Collezione Salce,
n° 13239.
BIBLIOGRAFIA:
- Festi-Manzato, 1990

Il secondo cartellone è quello, già citato, realizzato per la Upim, filiale de La Rinascente, che rappresenta l'unica testimonianza della collaborazione personale di Resentera con i grandi magazzini milanesi per i quali il suocero Marcello Dudovich ha invece regolarmente lavorato per decenni.

Con i primi anni Quaranta Resentera abbandona la cartellonistica per dedicarsi interamente alla pittura murale. Già nel 1938, aveva iniziato quello che sarebbe poi stato il suo capolavoro e cioè l'affresco *I Monti Pallidi* presso la birreria di Pedavena, nella sua terra natale.

Del resto in questi anni il manifesto entra in crisi perdendo di visibilità e di riconoscimenti; "si fa storia dell'arte, si ripiega su se

stesso, sollecitando appetiti della memoria e collezionismo di massa. In qualche occasione si offrirà come testo per approfondimento teorico dell'estetica contemporanea. Solo in qualche caso tornerà di volta in volta ad affermare un suo prestigio qualitativo, ma comunque vincolato alla multimedialità di alcune grandi campagne e quindi concepito come gioco di sponda con la stampa e con l'immagine televisiva" ([95]).

Al cartellonismo, in realtà, Resentera torna, come si è detto, verso la fine della sua carriera artistica. Ormai sessantacinquenne Walter realizza nel 1972 e nel 1973 due ultimi cartelloni pubblicitari. La scelta è motivata da ragioni affettive e non è di certo dettata dall'intenzione di rituffarsi nel cartellonismo, mondo ormai scomparso, sostituito dalla fotografia e dalle immagini digitali. Il cartellone del 1972 è stato creato in occasione del Primo Centenario del Corpo degli Alpini e si affida ad un "petroso sironismo cubisteggiante per comporre una visione allegorica incentrata su tre generazioni di soldati" ([96]).

1972
1872-1972.
Centenario Corpo degli Alpini
Stilgrafica
Roma
100 x 70
Firmato RESENTERA
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.
BIBLIOGRAFIA:
- Scardino, 1986, p. 25.

E l'amico fedele Giuseppe Novello a proporre, con esito positivo, al comitato per le celebrazioni il nome di Resentera ([97]). "Resentera ricordava con soddisfazione l'abbraccio di un Novello commosso fino alle lacrime. Evidentemente il manifesto interpretava al meglio il sentimento del vecchio alpino" ([98]). Meno retorico il manifesto del 1973 per le località turistiche bergamasche della valle

1973
Presolana
Castione - Bratto - Dorga
Arti Grafiche F.lli Pirovano
Milano
100 x 70
Firmato RESENTERA 73
in basso a destra.
Seren del Grappa,
Archivio Resentera.
BIBLIOGRAFIA:
- Pirovano 1987
(solo riprod. dell'immagine).

Presolana, con una figura femminile vestita di bianco e di verde, vale a dire l'inverno e l'estate in montagna ([99]).

Ancora una scelta affettiva lo spinge nel 1982 alla realizzazione di un bozzetto per il manifesto che avrebbe dovuto ricordare il centenario della nascita di Carlo Rizzarda, artista feltrino del ferro battuto. Il bozzetto viene accettato dalla Commissione, ma non sarà mai utilizzato ("il Comitato per le Celebrazioni del 1° Centenario della Nascita di Carlo Rizzarda ha

deciso di utilizzare dei disegni originali del maestro [Rizzarda, appunto] per il manifesto celebrativo") ([100]). Ne nasce una spiacevole polemica tra Resentera e gli organizzatori.

C'è infine un ultimo progetto, mai concretizzato. Abbiamo testimonianza dal solo Scardino di un cartellone che Resentera stava studiando nel 1986. "Nell'appartamento-museo trevigiano si può ritrovare anche una *maquette* per l'*Amaro Collemonacesco*, appena commissionato a Walter. L'artista ha avuto una felice idea compositiva (che non sa ancora se realizzerà), geometrizzante e spiritosa come quella del 1930 per la locandina di Homocord. E il cerchio, ancora una volta, si chiude perfettamente" ([101]). È il 1986. In quest'anno viene allestita a Venezia, presso la Galleria Bevilacqua La Masa, la mostra di grafica pubblicitaria curata da Guido Sartorelli dal titolo "Inter-Mezzo: la pubblicità nella scena urbana". La sezione storica di tale rassegna, curata da Lucio Scardino, comprende due personali di "due Maestri della grafica pubblicitaria del passato" ([102]): Marcello Dudovich e Walter Resentera. E' questa la prima ed unica "Personale" del pittore feltrino nel campo della grafica pubblicitaria. Resentera doveva attendere la fine della vita per avere un riconoscimento ufficiale.

Note

(1) Di altri, più famosi, forse anche perché veicolo di un messaggio più importante, si hanno diversi formati oltre a quello standard, ed anche riproduzioni su cartoline postali. Ricordiamo, a titolo di esempio, il manifesto disegnato per la Festa delle Legioni del 1935 *(Primo Catalogo, Scheda 18)* di cui oltre al formato 140 x 100 cm si conservano due riproduzioni su cartoncino di diverse misure (16,5 x 12,5 cm e 21 x 16 cm) e una riproduzione su cartolina postale (14 x 9 cm). Del manifesto per la Festa delle Legioni del 1934 *(Scheda 17)* conosciamo invece solamente la locandina di 23 x 16 cm.

(2) L'archivio si conserva a Seren del Grappa (BL), paese natale di Resentera, presso gli eredi del pittore. Non è ancora stato ordinato ed è costituito soprattutto da alcune lettere, spesso citate in questo testo, le più antiche delle quali risalgono agli anni Trenta, disegni e schizzi (pochi, in verità, "preparatori", legati cioè a precise opere) ed alcuni manifesti, purtroppo in pessimo stato di conservazione, per lo più inediti e presentati per la prima volta in questa ricerca.

(3) Si veda CHIARA RECH, *Walter Resentera Cartellonista Illustratore Pittore*, Tesi di Laurea, Trento 2003. I Catalogo, Schede 1, 10, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 37, 42, 43, 44, 46, 49, 52, 54, 59, 60; alcuni di questi cartelloni si trovano, meglio conservati, anche all'interno della Collezione Salce.

(4) Un primo importante contributo a proposito della Collezione Salce è dato dal testo di Luigi Menegazzi del 1974: *Manifesti Salce*. Più di recente sono da segnalarsi l'intervento del 1990 di Eugenio Manzato, *«Una gioiosa mania». Nando Salce e la sua collezione*, e il catalogo *Cento anni di manifesti: la Collezione Salce compie un secolo*, del 1996.

([5]) La lettera è stata conservata dal pittore. Appartiene ora all'Archivio Resentera di Seren del Grappa (BL).

([6]) Presentati nelle Schede 2, 3, 4, 10, 20, 26, 34, 45, 46, 50, 52, 53 del Primo Catalogo.

([7]) Per l'esattezza sono 618 i manifesti di Dudovich che si conservano presso la Raccolta Salce. Dudovich risulta così essere l'autore più presente all'interno della collezione trevisana. Dopo di lui seguono Achille Luciano Mauzan con 442 manifesti, Gino Boccasile con 363 e Leonetto Cappiello con 288.

([8]) CURCI 1976.

([9]) Adolfo Hohenstein (1854-1928). Di origine russa, si forma come pittore e disegnatore nel periodo in cui il manifesto pubblicitario sta appena nascendo. Abilissimo incisore litografo, opera presso le Officine Grafiche Ricordi a Milano divenendone direttore artistico dal 1890. "I circa quaranta manifesti da lui firmati sono in gran parte considerati dei capolavori di grafica dell'epoca, dalle evidenti influenze stilistiche floreali dell'Art Nouveau francese e dello Jugendstil tedesco" (*Catalogo Bolaffi del manifesto italiano. Dizionario degli illustratori*, 1995, p. 114).

([10]) Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Triestino di nascita, a Milano collabora strettamente con le Officine Ricordi dal 1891 fino agli anni della Prima Guerra Mondiale. "Con Dudovich e Hohenstein (che fu maestro di entrambi), Metlicovitz rappresenta la massima espressione dell'arte cartellonistica italiana" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 143).

([11]) Aleardo Terzi (1870-1943), è considerato uno dei maestri del cartellonismo italiano. Attorno al 1900 inizia a disegnare manifesti pubblicitari per l'Istituto Arti Grafiche di Bergamo e per le Officine Ricordi di Milano, realizzando complessivamente una trentina di soggetti per rassegne, manifestazioni e pubblicità commerciali. Aleardo Villa (1865-1906), formatosi all'Accademia di Brera, fu pittore ed eccellente cartellonista. Alla Ricordi attinse alla lezione stilistica dettata da Adolfo Hohenstein. Realizzò una trentina di cartelloni mantenendo sempre una elevata qualità pittorica e decorativa. Franz Laskoff (1869-1921). Di origini polacche. Alla Ricordi affianca i maggiori cartellonisti del tempo, distinguendosi per la mano sensibilmente più moderna. Gian Emilio Malerba (1880-1926). Formatosi all'Accademia di Brera diventa illustratore di copertine di riviste e spartiti musicali. Si dedica anche all'arte cartellonistica realizzando per alcune grandi tipografie un buon numero di manifesti. Giuseppe Palanti (1881-1946). Pittore eclettico, realizza anche alcuni manifesti per opere liriche e illustrazioni per calendari. Luigi Emilio Caldanzano (1880-1928). Formatosi a Parigi, passa, attorno al 1911, alle Officine Grafiche Ricordi. Qui crea cartelloni per opere liriche, illustrando anche copertine di riviste e spartiti musicali. "Va quindi attribuito alla Ricordi il merito di aver offerto la possibilità ai cartellonisti italiani di realizzare quanto di meglio erano in grado di ideare; di affinare sempre più, con un lavoro continuo e sicuro, i loro mezzi e di farsi conoscere anche all'estero" (VILLANI 1964, p. 22).

([12]) CURCI 1976, p. 26.

([13]) Leonetto Cappiello (1875-1942). Di origini livornesi, si trasferisce giovanissimo a Parigi ove raggiunge un notevole successo grazie alle caricature di personaggi che gravitavano attorno al mondo dello spettacolo e dello sport. Alla fine dell'Ottocento inizia a disegnare i cartelloni pubblicitari che lo renderanno famoso in tutta Europa, Francia in particolare. "Lo stile di Cappiello fu importantissimo per le successive generazioni di cartellonisti. L'efficacia e la semplicità del suo tratto, con in primo piano una figura prorompente e colorata, che contrasta duramente con lo sfondo quasi sempre nero o scuro, sono servite da riferimento a tutti coloro che al manifesto si sono in seguito dedicati" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 45).

([14]) VILLANI 1964, p. 171.

([15]) VILLANI 1964, p. 195.

([16]) SCUDIERO 1997, p. XVIII.

([14]) Marcello Nizzoli (1887-1969). Nonostante gli studi in architettura e gli esordi come architetto e designer industriale, la sua notorietà è legata soprattutto al mondo della pubblicità, nel quale debuttò attorno al 1924. "Dopo un inizio di carattere figurativo, la sua produzione fu influenzata particolarmente dal cubismo e dal Razionalismo, nonché dall'Espressionismo per arrivare, dopo alcune esperienze con la tecnica del fotomontaggio, all'Astrattismo" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 160).
Federico Seneca (1891-1976). È stato uno dei cartellonisti pubblicitari più originali e innovativi in campo italiano e internazionale. Inizia la sua carriera artistica a Milano e verso la metà degli anni Venti prende corpo il suo stile definitivo nel quale campeggia quasi sempre un'unica figura di notevole plasticità e dirompenza persuasiva. "Sicuramente influenzato prima da Cappiello e in seguito dalla grafica postcubista, Seneca ha prodotto poco più di trenta manifesti tra il 1919 e la metà degli anni Cinquanta, prediligendo la reclame commerciale" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 204).
Severo Pozzati «Sepo» (1895-1983). Fa il suo esordio come pittore a Bologna. Verso il 1920 si trasferisce a Parigi dove inizia la sua attività cartellonistica. Adotta dalla metà degli anni Venti lo pseudonimo Sepo. "Il periodo migliore di Sepo risale tra gli anni Venti e Trenta, quando ottenne un notevole successo di critica, tanto da essere paragonato ai grandi cartellonisti francesi Carlu e Cassandre" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p.177).
Raoul Charcun «Primo Sinopico» (1889-1949). Diplomato all'accademia di Brera, partecipa nel corso degli anni Venti a numerose mostre d'arte decorativa. Nei suoi cartelloni non propone mai facili elementi di richiamo pubblicitario preferendo invece avvalersi di originali stilizzazioni che inducono chi guarda a decifrare il messaggio piuttosto che ad esserne coinvolto.

([15]) Contributo anche teorico. Nel 1931 Depero (1892-1960) pubblica sul *Numero unico futurista Campari* il manifesto *Il Futurismo e l'arte pubblicitaria*, in cui si legge: "*L'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria* – [...] anche l'arte deve marciare di pari passo all'industria, alla scienza, alla politica, alla moda del tempo, glorificandole – tale arte glorificatrice venne iniziata dal futurismo e dall'arte pubblicitaria – l'arte della pubblicità è un'arte decisamente colorata, obbligata alla sintesi – arte fascinatrice che audacemente si piazzò sui muri, sulle facciate dei palazzi, nelle vetrine, nei treni, sui pavimenti delle strade, dappertutto; si tentò perfino di proiettarla sulle nubi – arte viva, moltiplicata, e non sepolta nei musei. – esaltando con il genio i nostri prodotti, le nostre imprese, cioè i fattori primi della nostra vita, non facciamo che dell'arte purissima e verissima, moderna – l'arte pubblicitaria offre tempi e campo artistico d'ispirazione completamente nuovi – l'arte pubblicitaria è fatalmente necessaria – arte fatalmente moderna – arte fatalmente audace – arte fatalmente pagata – arte fatalmente vissuta". (DEPERO, in *Numero unico futurista Campari*, omaggio della ditta Davide Campari & C., Milano, Rovereto, Tipografia Mercurio; il testo del manifesto appare in una precedente versione breve in "La città futurista", a.I, n. 2, Torino, maggio 1929).

([16]) SCUDIERO 1997, p. XIX.

([20]) IDEM.

([21]) Questa affermazione, riportata in un suo articolo dalla giornalista Liana Bortolon che nel 1958 aveva avuto modo di incontrare più volte Resentera, è stata confermata dallo stesso pittore il quale, in un video amatoriale del 1990, raccontando i suoi inizi, afferma: "Ho sposato Adriana a causa di Cascella. A una sua mostra ho conosciuto Dudovich e gli ho chiesto di poter visitare il suo studio. Mi interessava da parecchi anni questo nobilissimo e grande pittore":

([22]) Si vedano a tal proposito anche alcuni articoli di Liana Bortolon apparsi tra gli anni Cinquanta e Sessanta nei settimanali Gente e Grazia, per i quali la giornalista curava la pagina dedicata all'arte.

([23]) Achille Luciano Mauzan (1883-1952). Nonostante le origini francesi, è stato uno dei maggiori cartellonisti operanti in Italia. Sono oltre 400 i suoi soggetti presenti alla Raccolta Salce di Treviso. "Quasi tutte le creazioni dell'artista transalpino spiccano per la grande efficacia del messaggio pubblicitario, realizzato tramite una deformazione in chiave umoristica dei personaggi che sempre affiancano i prodotti reclamizzati" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 239).

([24]) Si tratta del manifesto *Teatro Opera – Exposicion Radio*, del 1930.

([25]) SCARDINO 1986, p. 23: "Spiritosissima immagine, che sembra evocare il linguaggio dei fumetti del *Corriere dei Piccoli* (i pantaloni del clown potrebbero benissimo essere indossati dal "Signor Bonaventura" di Tofano). [..] Il personaggio *drôle* ha un'impostazione compositiva di taglio rettangolare, che si incrocia perfettamente con la figura del cerchio nei dischi che formano la strana fisarmonica. L'idea di evidenziare in questo modo il prodotto pubblicizzato è un'invenzione di gustosa resa espressiva. Completa l'*humour* della composizione la grande nota che compare sulla testa del pagliaccio, a mo' di scomposto ciuffo".

([26]) Sergio Tofano «Sto» (1886-1973). Attore, scenografo ed illustratore, fa il suo esordio nel 1908 sul *Giornalino della Domenica* e sul *Corriere dei Piccoli*. Negli anni Venti opera anche in campo pubblicitario.

([27]) Mario Pompei (1903-1958). Disegnatore autodidatta, dagli anni Venti diventa un brillante e spiritoso illustratore di giornali (*La Tribuna, Il Corriere dei Piccoli*, solo per citarne alcuni), e anche un abile scenografo. Disegna alcuni manifesti pubblicitari, soprattutto teatrali, di gusto umoristico.

([28]) Giorgio Perissinotto «Peri» (1904): pittore e cartellonista, aderisce al futurismo alla fine degli anni Venti. Illustra periodici e disegna alcuni manifesti pubblicitari di buona grafica.

([29]) Foto Ottolenghi, Torino, 1930. Proprietà privata.

([30]) CURCI 1976, p. 32: "Dudovich ammira molto Mauzan [...]. Sebbene la statura artistica di Dudovich sia superiore a quella del collega e amico, è proprio il triestino che finisce per subire il fascino della sbrigativa manualità di Mauzan, di certe sue soluzioni di gusto vagamente Espressionistico, al limite del plateale (o del pacchiano)".

([31]) *Catalogo Bolaffi del Manifesto Italiano. Dizionario degli Illustratori*, 1995, p. 184. A Resentera il catalogo accredita come grado di notorietà in campo artistico due su cinque tavolozze, tre su cinque matite come grado di notorietà in campo grafico-pubblicitario; dieci manifesti conosciuti (su 726 artisti schedati, quelli con due tavolozze sono 286 e quelli con tre matite 118). Tanto per fare un paragone, a Marcello Dudovich vengono assegnate 3 tavolozze, 5 matite e 300 manifesti conosciuti; 2-5-150 per Gino Boccasile, 2-5-150 per il veronese Plinio Codognato, 2-3-10 sia per il padovano Antonio Menegazzo che per il bellunese Bruno Angoletta. Nella scheda biografica relativa a Resentera si legge: "Disegnatore cartellonista, divenne allievo (e poi genero) di Marcello Dudovich verso la fine degli anni Trenta, ispirandosi ampiamente allo stile del maestro triestino. La sua attività è proseguita ancora nel dopoguerra con qualche disegno di modesta efficacia". Infine, per quanto riguarda le quotazioni, esse vanno da un minimo di duecento mila Lire ad un massimo di due milioni e trecento mila per manifesti giudicati "di notevole interesse" quali "Dazza" e "Fondazione Fasci Combattimento"del 1933. Riprodotto a colori il manifesto "Gattino. Carte da parati".

([32]) SCARDINO 1986, p. 25.

([33]) SCARDINO 2002, p. 71: "Spiritosa e ludica, anche quest'opera sembra voler evocare nel taglio stilistico un cubismo filtrato attraverso il Novecento: le figurine entro la barchetta-conchiglia, dal corpo rastremato e dalle teste piccolissime, ricordano altresì gustosi accenti dechirichiani, con forse un'eco delle microcefale sirene dello scultore triestino Marcello Mascherini".

([34]) L'immagine viene pubblicata nel catalogo della mostra stessa; dalle fotografie delle varie sale si può inoltre notare come il cartellone fosse esposto nella sala dedicata a *Italia - Cosulich – Lloyd Triestino*. (*Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria*, 1936, p. 43).

([35]) CURCI 1991, p. 30.

([46]) SCARDINO 1986, p. 24: "Quest'ultimo poster [*Conte Verde*] è riconducibile infatti alla stessa mano che eseguì nel medesimo anno il manifesto per *Dazza, il costume elegante*, stampato dalla milanese tipografia La Presse e firmato, appunto, da Resentera".
CURCI 2002, p. 225: "Va allora finalmente chiarito che questi due lavori [Conte Verde e Borsalino, che vedremo in seguito] sono da attribuire, in toto, alla mano dell'allievo di Dudovich - e dal 1935 suo genero - Walter Resentera".

([47]) Testimonianza del nipote Gian Paolo Resentera.

([48]) FRANCHIN 1989, p.65.

([49]) SCARDINO, 2002, pp. 68 e 69. A tal proposito si veda anche un precedente studio di Lucio Scardino del 1984: *Sirene di carta. 120 manifesti e cartoline ferraresi dal 1860 al 1960*.

([50]) CANELLA 1933, p. 43.

([51]) SCARDINO 2002, p. 68.

([52]) Testimonianza del nipote Gian Paolo Resentera.

([53]) *Walter Resentera. Retrospettiva antologica a cinque anni dalla scomparsa*, 2000, p. 61: "[Resentera] raccontava quanto lo avesse indispettito il tiro che il futuro suocero gli aveva fatto, scambiando il proprio bozzetto con il suo in occasione del concorso per la illustrazione dell'importanza mondiale del fascismo (1933). Rispetto al maestro, R. era stato assai più coerente, ideando un mondo che gira intorno ad un asse costituito dal fascio littorio. Quando fu premiato tale bozzetto si scoprì l'imbroglio di Dudovich. Resentera ancora si domandava, senza riuscire a capire: perché sfruttare un giovane? Non ha diritto anche lui di farsi strada?".

([54]) IDEM.

([55]) Prima attraverso l'Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio, divenuto successivamente, nel 1932, Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. Poi, nel 1935, attraverso il Ministero per la Stampa e Propaganda, mutato nello stesso anno in Ministero della Cultura Popolare, meglio conosciuto con la sigla "Min.Cul.Pop".

([56]) Ricordiamo, al contrario, i perentori lavori di Gino Boccasile, in particolare quelli da lui realizzati per la Repubblica Sociale Italiana.

([57]) SCUDIERO 1997, p. XVI.

([58]) IDEM.

([59]) SCUDIERO 2001, p.9.

([60]) IDEM.

([61]) Nonostante fossero assai numerose le mostre celebrative volute dal regime per far incontrare al grande pubblico il lavoro degli artisti svolto con temi e contenuti funzionali alla propaganda, questa è particolarmente importante perché in assoluto la prima interamente dedicata al cartellone pubblicitario. Seguono altre importanti esposizioni dove il cartellone, anche se non unico protagonista, ha comunque un ruolo di rilievo: ricordiamo ad esempio la *IX Mostra d'Arte-I Mostra del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti* del 1938, di cui si parlerà in seguito, ma ricordiamo anche le Mostre Nazionali del Sindacato Fascista Belle Arti che si tenevano regolarmente, ogni quattro anni, alternandosi alle Quadriennali di Roma e alle Biennali di Vene-

zia, in varie città italiane, a partire da Firenze (1933) e Napoli (1937). In quella di Milano del 1941 è segnalata la presenza di Resentera tra i 711 artisti partecipanti e le 1078 opere esposte (ma di cui solo 30 sono cartelloni).

([32]) *Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria*, 1936, p. 21.

([33]) Nella parete laterale destra si scorgono esposte altre opere di Resentera tra le quali si riconosce con chiarezza almeno il manifesto *Natale di Roma* del 1935 *(Scheda 19)*. Questo spiegherebbe anche il motivo per cui la copia conservata presso l'archivio del pittore si presenta telata. Infatti, una delle condizioni per poter presentare il proprio manifesto alle mostre di grafica pubblicitaria indette dal regime era proprio quella che esso si presentasse telato. Leggiamo nel regolamento della *I Mostra del Sindacato Nazionale fascista Belle Arti*: del 1933: "Grafica Pubblicitaria: limitazione alla massima dimensione di 70 x 100 di originali, montati su telaio, escludendo vetri e cornici".

([34]) CRAVERI-CRAPANZANO-STRATA 1937. L'immagine porta, come didascalia, la scritta "Balilla e Avanguardisti, soldati di domani".

([35]) *Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria*, 1936, p. 7.

([36]) *Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria*, 1936, p. 7.

([37]) *Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria*, 1936, p. 61.

([38]) Il manifesto è stato pubblicato anche dalla rivista *L'Illustrazione del Medico*, n. 60 del luglio 1939, all'interno dell'articolo di Pietro Bardi dal titolo "*Cartelloni arazzi della modernità*". L'importanza di questo intervento critico è data anche dal suo autore. Si tratta di Pietro Maria Bardi, fondatore nel 1925 della Galleria Bardi di Milano (poi "Il Milione"); nel 1929 divenne direttore della Galleria di Roma e critico d'arte della rivista "L'Ambrosiano". Diede vita inoltre, con l'aiuto di Massimo Bontempelli, alla rivista "Quadrante". Lo stesso Bardi nel 1947 fonderà il MASP, Museu de Arte de São Paulo, che è oggi considerato il maggior museo dell'America Latina. Nel 1968 regalerà una nuova sede al suo museo facendo progettare dalla moglie Lina Bo un'avveniristica struttura per ospitare le migliaia di opere custodite nella vecchia sede. Il blocco di vetro sospeso tra quattro pilastri rossi, nel quale oggi vive il MASP, fu inaugurato addirittura dalla regina Elisabetta d'Inghilterra, trasformandosi subito in una delle vedute tipiche di San Paolo e uno dei maggiori richiami turistici della città brasiliana.

([39]) Si legge in questa lettera, intestata *Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti – Sindacato nazionale fascista belle arti – sezione cartellonisti e grafica pubblicitaria*: "Preg. Prof. Walter Resentera-Via Ceradini 24, Milano. Allegato alla presente ti trasmetto un assegno bancario di lire 5000 (cinquemila) della Banca Nazionale del Lavoro, quale premio per il cartello che ha svolto il tema "Estate" al concorso per quattro cartelli di propaganda turistica. Ti prego di comunicarmi, con cortese sollecitudine, ricezione della presente. Saluti fascisti. Il segretario della mostra, prof. Ugo Ortona."

([40]) *Walter Resentera. Retrospettiva antologica, a cinque anni dalla scomparsa*, 2000, p. 78.

([41]) Il manifesto è stato pubblicato sulla prima pagina del *Corriere della Sera* del 21 marzo 1939 a commento del servizio d'apertura dal titolo: "Il Ventennale. Sansepolcristi alla inaugurazione della Camera". La didascalia dell'immagine è la seguente: "Manifesto del Fascio Primigenio per il Ventennale. Opera del pittore Resentera".

([42]) SCARDINO 1986, p. 24. Questo manifesto appare inoltre nel quotidiano *Il Popolo d'Italia* del 23 marzo 1938, tra le pagine dedicate alle celebrazioni per l'anniversario della fondazione del partito fascista.

([44]) Dal discorso del 9 maggio 1936 con cui Mussolini proclamò la nascita dell'Impero: "Ecco la legge, o italiani, che chiude un periodo della nostra storia e ne apre un altro, come un immenso varco aperto su tutte le possibilità del futuro".

([45]) Si veda, per citare solo un esempio, il manifesto di Boccasile in cui la "M" è formata dalle ali di un gabbiano in volo.

([46]) Si tratta della mostra, organizzata dal Sindacato Belle Arti, "L' Art Italien des XIX et XX Siécles", tenutasi al parigino Musée du Jeu de Paume nel maggio-giugno 1935. Erano presenti a tale esposizione artisti quali Casorati, Severini, Morandi, Sironi, Donghi, Oppo, Cagli, Pirandello. Per questa importante mostra fu commissionato anche un secondo cartellone, realizzato dal grafico toscano (ma trapiantato a Parigi) Umberto Brunelleschi.

([47]) Per ricordare l'evento venne fatto eseguire anche un secondo manifesto, realizzato da Cisari, il quale propone, come Resentera, il tema della baionetta e del fascio, qui però stilizzati e bidimensionali, legati assieme da un nastro tricolore.

([48]) SCARDINO 1986, p. 24: "Icastici contrasti dialettici determinati qui nel rapporto tra il fascio di baionette e il ramo di ulivo, simbolo della pace. Ricerca di una sintesi razionalista".

([49]) Si veda il catalogo relativo alla mostra citata: *Prima Mostra Nazionale del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria*, 1936, p. 55. Il cartellone, come si nota, è stato collocato nella sala dedicata alla Confederazione Lavori dell'Agricoltura.

([50]) *IX Mostra d'arte. I Mostra del Cartellone e Grafica Pubblicitaria del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti – Milano*, 1938. Nel catalogo si trova che nella seconda parete dello spazio espositivo, quella cioè riservata alle Assicurazioni Generali di Venezia, Resentera era presente con un suo "poliedro". Non è purtroppo possibile capire di cosa esattamente si trattasse, non essendo riportate descrizioni né tanto meno immagini.

([51]) Riportate dal nipote del pittore, Gian Paolo Resentera.

([52]) VILLANI 1964.

([53]) CURCI 1991, p. 30.

([54]) Gino Boccasile (1901-1952). Tra i più apprezzati e quotati cartellonisti italiani, raggiunge la notorietà negli anni Trenta disegnando le copertine del settimanale *Le Grandi Firme* diretto da Pittigrilli. I suoi manifesti più noti sono quelli realizzati per la Repubblica Sociale Italiana. "La sua produzione totale può essere stimata in circa duecento soggetti differenti, non di rado stampati sotto forma di cartoline" (*Catalogo Bolaffi*, 1995, p. 23).

([55]) Franco Mosca (1910). Dopo un apprendistato presso lo studio di Macello Dudovich, negli anni Trenta collabora con il cartellonista Gino Boccasile. Allo stile di quest'ultimo si ispira nel realizzare le sue procaci e avvenenti figure femminili.

([56]) CURCI 1991, p. 30.

([57]) SCARDINO 1986, p. 24. Questo neologismo ricompare nel titolo del recente studio che Scardino dedica a Resentera e alla nipote di Dudovich, la pittrice Nives Comas Casati: "Resentereggiare? Appunti su una bottega familiare" (SCARDINO 2002, p.65).

([58]) CURCI 2002, p. 225.

([78]) IDEM.

([79]) CURCI 1976, p. 67.

([80]) Si veda a tal proposito SCARDINO 2002, p. 71.

([81]) SCARDINO-MANZATO 1996: "Le figure e i covoni sono sintetizzati con un intelligente geometrismo, e la stampa litografica (opera del genovese Schenone) rende le scalature cromatiche con resa di bell'effetto".

([82]) CURCI 2002, p. 217.

([83]) *Marcello Dudovich 1878-1962. I cento bozzetti e manifesti per la Rinascente*, 1985.

([84]) IBIDEM, pp. 31 e 86. Il manifesto, che non è datato, appartiene alla Collezione Rinascente e nel catalogo sopra citato, pubblicato in occasione dell'esposizione di tale Raccolta, viene indicato con il numero 70.

([85]) Non si conserva il manifesto, ma la sua riproduzione su cartolina postale è stata pubblicata da Furio Arrasich nel suo *Catalogo 1995 degli illustratori di cartoline italiane.*

([86]) CURCI 1976, p 34.

([87]) IBIDEM, p. 67.
([88]) Il cartellone appartiene alla Raccolta Bertarelli di Milano, inv. A 292. Vedi a tal proposito GINEX 2001, p.63: "In questi due decenni [gli anni Trenta e Quaranta] vennero inoltre stampati alcuni manifesti che, pur firmati Dudovich, si debbono invece alla diversa mano del genero Walter Resentera; tra questi, ricordo quello eseguito nel 1949 per la *XII Campagna Nazionale Antitubercolare*".

([89]) FARINA 1991, p. 17.

([90]) *Il Popolo d'Italia*, 29 maggio 1935.

([91]) QUINTAVALLE 1992. Si veda a tal proposito anche DE SETA-PIRELLA 1991.

([92]) Plinio Codognato (1878-1940). Si dedica da subito all'illustrazione pubblicitaria creando quasi centocinquanta manifesti di carattere commerciale e sportivo. Lavora per molti marchi di rilevanza internazionale. È stato uno dei più abili ideatori di manifesti per la FIAT nel corso degli anni Venti.

([93]) *Catalogo Bolaffi del Manifesto Italiano. Dizionario degli Illustratori*, 1995, p. 184.

([94]) Mario Puppo (1905-1977). Diventa famoso negli anni Trenta realizzando numerosi pieghevoli e soggetti per località marine e montane. Sono suoi buona parte dei manifesti turistici italiani degli anni Cinquanta.

([95]) ABRUZZESE 1990, p. 51.

([96]) SCARDINO 1986, p. 25.

([97]) Il legame Resentera-Novello-Corpo degli Alpini è di vecchia data: già nel 1931, nella lista del 9 novembre disegnata da Novello presso il ristorante Bagutta per festeggiare il pittore Mario Vellani Marchi, accanto alla firma Resentera scrive a grandi lettere la frase "No alpino per caso".

([98]) *Walter Resentera. Retrospettiva antologica a cinque anni dalla scomparsa*, 2000, p. 62.

([99]) Si conserva la lettera inviata dal Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Bergamo, "[...] tutti gli albergatori della zona lo hanno richiesto e lo hanno esposto nelle sale dei loro alberghi. Molti lo hanno incorniciato e appeso come un quadro. Sono stati ammirati concetto e realizzazione, nonché l'armonia ed il tono felicissimo delle tinte".

([100]) La lettera, che si conserva presso l'Archivio Resentera, è stata inviata al pittore l'11 novembre 1983 dal Sindaco di Feltre. Nella stessa viene manifestata l'intenzione "di trattenere ugualmente il bozzetto da lei studiato ed elaborato, riservandosi di utilizzarlo per future manifestazioni".

([101]) SCARDINO 1986, p. 25.

([102]) *Inter-Mezzo. La Pubblicità nella Scena Urbana*, 1986. Questo catalogo, edito dalla Fondazione, contiene la presentazione alla mostra di Gillo Dorfles e i contributi critici di Guido Sartorelli e Lucio Scardino. La mostra, curata da Guido Sartorelli, è stata ospitata dal 24 aprile al 12 maggio 1986 presso le sale della Fondazione Bevilacqua La Masa, in Piazza San Marco a Venezia. Essa era costituita da tre sezioni: la prima riguardava la Città Storica di Venezia, considerata come apparato per la propaganda della Religione e dello Stato; la seconda sezione comprendeva le "Personali" di Dudovich e Resentera; la terza riguardava manifesti realizzati ed esposti nel corso del 1985 reclamizzanti marchi di notorietà nazionale e internazionale appartenenti ad alcune tra le principali industrie del Triveneto.

L'affresco della Madonna del Carmine del Morto da Feltre e le vicende della famiglia Bizzarini-Muffoni che lo possedeva

Giuditta Guiotto

L'affresco che rappresenta la Madonna del Carmine si trova nel salone centrale al piano rialzato del Museo.

E' stato staccato nell'Ottocento da una stanza interna di palazzo Muffoni-Bizzarini, in via Mezzaterra, che una tradizione locale chiama la "casa del Morto da Feltre". Tale lugubre soprannome appartiene ad un pittore che lo storico dell'arte Giorgio Vasari non chiama altrimenti ma descrive come "Astratto nella vita come era nel cervello".

Vissuto a cavallo tra il quattro e cinquecento egli si recò a Roma e, probabilmente iniziato a tali ricerche dal Pinturicchio presso il quale era a bottega, si intrufolò per primo nel sottosuolo dell'Urbe ove ancora, al buio e nell'umidità, si erano conservati mirabilmente gli affreschi degli artisti romani. "Grotte -scrive il Vasari- erano chiamate le stanze e grottesche le pitture che vi si vedevano". Egli ricavò da questa ricerca sotterranea, che durò mesi e mesi, si spostò anche a Tivoli e in altri luoghi del Lazio e della Campania, il nomignolo ma anche il merito di essere stato lo scopritore appunto delle "grottesche" cioè della pittura romana classica. Imparò anzi a rifarne lo stile, fresco e a pennellate di colori chiari e scuri senza apparente disegno e dopo un soggiorno a Firenze fu "assunto" dalla bottega del Giorgione a Venezia che dipingeva con Tiziano al Fondaco dei Tedeschi.

Proprio in quell'anno, il 1507, anzi, Giorgione iniziò a dipingere in modo nuovo privilegiando gli accostamenti di colore al segno e dando origine a quella che fu poi chiamata la "scuola coloristica Veneziana".

La tradizione locale e lo storico Antonio Cambruzzi, vissuto circa cent'anni dopo, identificano questo "Morto" nel pittore Pietro Luzzo, altri in Lorenzo Luzzo, altri dubitano della sua esistenza. Non possiamo negare però che questa"

Madonna del Carmine" abbia uno stile vicino a quello della pittura romana classica, veloce e a tocchi fluidi di colore come se l'autore avesse ben conosciuto l'opera del pittore romano Fabullo nella Domus Aurea dell'Imperatore Nerone (divenuta nel rinascimento luogo di ricerca accanita per gli artisti che ne studiarono ogni angolo possibile). Lo stesso Raffaello considerò tali esempi pittorici fondamentali per la propria pittura.

Altre opere dello stesso pittore sono tre quadri di Madonne e Santi, uno a Berlino, l'altro nella chiesa di Villabruna e il terzo nelle gallerie dell'Accademia a Venezia; due facciate, quella di casa Avogadro Tauro in via Tezze e Crico in via Mezzaterra ; alcuni affreschi in casa de Mezzan in via Paradiso e il dipinto di Cristo Trasfigurato nella sagrestia della chiesa di Ognissanti.

La Vergine Maria, nell'affresco del Museo Civico che dà il titolo al presente articolo, ha il capo coperto da un velo leggero, sul petto un panno rosato, ricorda lo scapolare della devozione del Carmelo (1); il mantello azzurro scende sulle ginocchia e le copre con panneggi luminosi e decise pennellate candide.

Il Bambino si offre allo spettatore con movimenti ricchi di forza.

La manina destra alza le tre dita in segno di benedizione e il volto paffuto è coronato da una leggera e corta chioma bionda. I visi dei due sacri personaggi sono dolci e appena sorridenti, Maria tiene gli occhi abbassati con l'atteggiamento di chi, come dice il Vangelo, "conserva queste cose nel cuore".

Lo sfondo è fatto soprattutto dal colore del cielo bianco-azzurro, da un accenno di prato a larghe e veloci pennellate verdi e gialle e da due esili alberini stilizzati.

La vigoria e la scioltezza dell'artista paiono precorrere lo stile impressionista ma chi conosce la pittura romana d'epoca imperiale sa che già allora i "pinaches" (pittori) più bravi erano in grado di dipingere in simile modo.

L'affresco della Madonnina del Carmine è stato dipinto, attorno al 1515 su un muro interno di palazzo Muffoni-Bizzarini in via Mezzaterra. Qualcuno confonde quest'ultimo edificio con un altro palazzo Bizzarini, in via Luzzo e attuale sede della Provincia.

Esiste su questa vicenda un carteggio, custodito nell'archivio storico della Biblioteca Civica Feltrina, che ci può aiutare a capire meglio i fatti e a evitare equivoci.

Il primo documento è un biglietto da visita che porta la dicitura "Elisa Muffoni - Bizzarini" (2). Il nome di questa donna è la chiave del mistero: Elisa era erede della nobile famiglia Muffoni (3), abitava il palazzo in

questione e ne era la proprietaria.

Una lettera poi del 11-5-1903 reca la documentazione di un matrimonio avvenuto a Teven di Pedavena il 1 ottobre 1853 tra Elisabetta Muffoni, figlia di Carlo e Antonia Bovio, con Angelo Bizzarini (1).

Forse il matrimonio non fu sereno, tanto che Elisabetta si vide costretta, il 2 settembre 1881 a rivolgere una supplica alla regina Margherita di Savoia che in quel periodo era in vacanza a Perarolo. "Maestà -scriveva- una infelice, bersaglio delle più crudeli disgrazie che dal seno dell'agiatezza l'hanno precipitata a litigare col pane ricorre al vostro cuore, in cui batte per eccellenza la carità, e vi supplica di un magnanimo aiuto..."

Ella diceva di poter sperare solo sul figlio, che infatti poi divenne avvocato a Padova, capace di studi serissimi prima nel ginnasio di Feltre e poi "...a forza di incredibili sacrifici" nel liceo di Venezia. Concludeva confessando di "essere esausta affatto" e confermava le sue parole con una noticina di don Antonio Vecellio, arciprete di Pedavena, che la raccomandava.

Veramente doveva essere quello un periodo nero se il 29 novembre 1884 Angelo Bizzarini, marito di Elisabetta, scriveva a don Vecellio affermando che "... non è necessario ch'io mi allunghi per dimostrare le necessità ch'io ho di alienare il mio affresco del Morto da Feltre. Ella è ben a conoscenza quale sia la posizione della mia famiglia."

In questo documento compariva quindi la citazione precisa di tale "affresco del Morto da Feltre" e si vede anche come la sua permanenza sulla parete di casa Muffoni a Feltre fosse in serio pericolo. Forse esso era l'ultima cosa di pregio rimasta in quella casa in quel momento.

Angelo continuava: "La scongiuro a volermi graziare, e consigliare quando mi fa tenere questi chiarissimi schiarimenti il modo che debba condurmi, il mio affresco non porta il nome dell'autore, come non lo ha nessuno dei suoi dipinti, ma è fornito di quel tenero alberello, ...che in tutti i suoi dipinti era solito inestare il Morto, unico segnale che dichiara indubbio l'autore dell'affresco come lo ebbe a dire anche il Monti quando ebbe a visitarlo."

La lettera si concludeva infine con i saluti di Elisa e una conferma della buona volontà del figlio nel proseguire gli studi: "Il mio Carlo ha riportato nei suoi esami in tutte le materie di giurisprudenza i punti favorevoli per ottenere l'esenzione delle tasse scolastiche."

Come abbiamo appena letto, esisteva una tradizione familiare che ricordava essere appunto il

Morto l'autore dell'affresco; ad essa si affianca un'altra valida documentazione: quella del professor Guglielmo Botti ([5]), ispettore delle Belle Arti (oggi si direbbe Sovraintendente) che diceva: "...la qual casa (quella appunto di Elisa Muffoni) è posta nella contrada di Mezzaterra...fatto il più minimo esame, trovo che quanto all'artefice che eseguì il dipinto è indubbiamente opera di Pietro Lorenzo Luzzo detto il Morto da Feltre..." ([6]).

Abbiamo quindi il vantaggio, rispetto ad altri capolavori dei quali si sa poco, di avere una sicura relazione scientifica che testimonia come l'affresco fosse stato creato per il palazzo di via Mezzaterra.

Qualche anno dopo, nel 1922, apparve sulla rivista "Dedalo" una articolo di Moschetti con il titolo "una Madonna inedita del Morto" che confermava l'attribuzione.

Dopo il ritrovamento del carteggio che riguarda la famiglia sappiamo ora ancor meglio le tristi ragioni che portarono al distacco dell'Opera e alla sua vendita.

A volte giudizi affrettati si abbattono su chi non li merita.

Note

(1) Esiste in Feltre, in località "Tortesen", una Madonna con Bambino molto simile a questa, tanto che alcuni l'attribuiscono allo stesso autore. Essa abbellisce un capitello venerato in modo speciale nella ricorrenza della "Madonna del Carmine".

(2) Biblioteca Storica del Comune di Feltre; AVIII numero 226.

(3) In *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore* anno VI n. 36 Novembre - Dicembre 1934, XII Era Fascista. *Notizie Genealogiche delle famiglie nobili di Feltre* Mario Gaggia.
"Questa famiglia detta anche Cesia o de Cesio è antichissima, e, a quanto sembra, di origine romana (gens Cesia) ...Aveva due castelli, uno in Cesio maggiore, che in seguito passò alla nobile famiglia Facino, e l'altro a Cesio minore."
E' utile ricordare, a questo punto della trattazione, che la colonna in pietra della via Claudia Augusta Altinate è stata ritrovata proprio a Cesio, ove gli antichi abitanti di quella plaga, dopo averla rinvenuta nei pressi (secondo alcuni nella località "Centenere" che avrebbe preso il nome proprio da tre C maiuscoli incisi nella pietra e che si riferivano alla distanza, espressa con numeri romani, da Altino fino al fiume Danubio), la murarono sotto la mensa di un altare nella loro chiesa. L'abitudine di murare le lapidi romane nelle pareti delle chiese era comune come si vede da quella di Caio Firmio Rufino (ora al Museo Civico) che era stata trovata durante lavori di scavo cinquecenteschi per le fondazioni della facciata del Duomo di Feltre e fu murata accanto alla porta principale dello stesso edificio.

(4) Armando Grassi direttore dello studio dell'avvocato Carlo Bizzarini di Padova scrive l'11 maggio 1903 al signor arciprete della parrocchia di Teven.
"Il 1 ottobre 1853 in codesta Chiesa si univa in matrimonio la signora Elisa Muffoni di Carlo e Antonia Bovio, madre di questo mio principale, col signor Angelo Bizzarini fu Carlo.
La signora Elisabetta Muffoni- Bizzarini è rimasta vedova ed ora le urgerebbe avere il suo atto di matrimonio debitamente legalizzato...".

(5) Notizia tratta dal giornale *Il Tomitano* del 16 novembre 1881.

(6) Compare qui in tutta evidenza la difficile attribuzione del nome proprio al personaggio chiamato "Morto da Feltre" dal Vasari. Molti studiosi se ne sono occupati, tuttavia personalmente tendo a dare più fiducia agli storici più vicini nel tempo al periodo in cui il Luzzo è vissuto. Bonifacio Pasole (1580) lo chiama Pietro e lo stesso fa Antonio Cambruzzi (1680) nel manoscritto della Storia di Feltre conservato presso il Seminario di Feltre.

"La Madonna del Carmine", affresco staccato da casa Muffoni-Bizzarini, ora presso il Museo Civico.

Quando le famiglie mandavano i figli in colonia

Giuseppe Corso

In questi mesi è caduto il sessantesimo anniversario della fine della seconda guerra mondiale, un conflitto tra i più tragici della nostra storia, che lasciò alle nostre popolazioni una pesante eredità di lutti e di patimenti. Anche la Chiesa di Feltre partecipò all'urgente opera di ricostruzione postbellica, con aiuti rivolti soprattutto alle famiglie che soffrivano una diffusa cronica povertà. Pure per l'assistenza esclusiva ai figli minori, per i quali vennero organizzate le colonie estive di vacanza, valse il perseguimento delle stesse finalità che erano comuni con la diocesi di Belluno, ma con l'indirizzo primario di esprimere le funzioni e le strutture proprie di una personalità giuridica autonoma, com'era allora la diocesi di Feltre ([1]).

Sappiamo che le celebrazioni, quando sono fini a se stesse, possono rimanere solo lettera morta, ma questo nostro far memoria della nascita e del radicamento della singolare e dinamica istituzione delle colonie feltrine costituisce un segno di vita e la testimonianza dei molti esempi di alto valore umano e delle vitali ragioni sociali che ispirarono e fecero leva su un'intera generazione che, dopo gli orrori della guerra, reclamava nuovi impegni di fede e d'amore.

Un po' di storia

Cominciando dal gennaio del 1945, quando in Italia infuriava

Il vescovo mons. Girolamo Bortignon, in visita alla colonia del Piave, con l'arciprete del Duomo don Candido Fent e con il dott. Giuseppe Riva, sindaco di Feltre e poi deputato in Parlamento. Dietro di loro s'intravede di spalle don Piero Dal Molin.

L'edificio scolastico di Treporti, prospiciente la laguna di Venezia, dista dalla spiaggia dell'Adriatico circa due chilometri e mezzo. Per arrivarci si camminava a piedi oppure a bordo del carro di Cio, come i piccoli della foto. In quegli anni di vacche magre ci si arrangiava con l'intelligente spirito pratico dei poveri.

ancora l'assalto delle forze alleate contro il sistema fortificato tedesco della Linea Gotica, Mons. Girolamo Bortignon, vescovo di Feltre e di Belluno (2), si dava da fare per porre le basi di una nuova opera diocesana denominata "la carità del Vescovo" (3), avente lo scopo ben definito di un'assistenza sociale ai molteplici bisogni delle famiglie uscite molto provate dalle dolorose vicende della guerra.

Incaricato della direzione del nuovo ufficio di Feltre fu nominato don Piero Dal Molin (4), lo stesso sacerdote che appena un anno dopo diverrà presidente della sezione diocesana feltrina della P.C.A. (Pontificia Commissione Assistenziale), l'organizzazione che tra i suoi compiti, realizzò appunto l'attività assistenziale delle colonie estive (5).

Naturalmente quest'ultimo lavoro si presentò quanto mai complesso, sia nella scelta delle località idonee alla ricettività dei piccoli ospiti, sia in merito alla creazione di un organico personale addetto ai vari servizi dell'intero sistema di governo e di conduzione dei soggiorni estivi. A tale proposito, per la preparazione formativa e tecnica degli operatori (dirigenti, assistenti ed inservienti), ebbe allora inizio la collaborazione fruttuosa con la sezione feltrina del C.I.F. (Centro Italiano Femminile) (6) che seppe reclutare una buona schiera di collaboratori, la cui specializzazione e volenterosa capacità professionale favorirono lo sviluppo e raggiunsero un grado preminente di maturazione educativa dello spirito e della tecnica colonistica.

La colonia diurna di Celarda

Il Piave, scendendo dalla conca bellunese, prima di lasciare la stretta delle nostre montagne, si allarga in una leggere ansa a sud-est e, sulla destra idrografica tra le pendici del Miesna a la foce del Caorame, lascia una larga fetta di terreno alluvionale, già nei secoli scorsi proprietà demaniale utilizzata come coltura di vinchi selvatici, da cui il toponimo di vincheto. Lungo gli anni, a difesa delle piene del fiume, tale terreno di riporto venne protetto prima con leggeri

argini di galene e poi con più solidi cordoni di scogliere, tanto da trasformare l'area in comprensorio boschivo. Col tempo il Corpo Forestale dello Stato provvide a sistemarvi anche vivai, peschiere, allevamenti e altre realizzazioni promozionali ottenendone una singolare riserva naturalistica.

Ancora durante i duri tempi della guerra, nell'ottica dell'autarchia politica ed economica imperante, l'ospedale civile di Feltre aveva ottenuta la concessione di un'ampia area di quel territorio demaniale da destinare all'allevamento di una quindicina di giovenche da latte. La P.C.A. di Feltre pose l'occhio proprio in quelle vicinanze, per avere l'assegnamento di una superficie circoscritta, concessa ad uso di colonia elioterapica destinata ai bambini di Feltre, i quali fin dal 1946 cominciarono ad arrivarvi in corriera la mattina, per rimanervi tutto il giorno fino al rientro della sera. Per i nuovi ospiti venne poi eretto l'apposito padiglione attrezzato con tavoli e panchine, impianti e servizi, cucina e dispensa, mentre intorno ampi spazi ombreggiati, oppure esposti al sole, consentivano un valido programma di vita collettiva variata nei giochi e nelle attività di gruppo. Venne pure utilizzato un piccolo bacino alimentato dal Piave, uno specchio d'acqua poco più grande d'una piscina, che consentiva il bagno dei bambini e il più atteso dei loro divertimenti. Venne battezzato il "laghetto della colonia" e da allora conserva ancora tale toponimo. Naturalmente, durante la giornata, venivano somministrati quei pasti che, come apporto nutrizionale, costituivano una capitale misura di provvidenza per le famiglie dei bambini, afflitte da una cronica indigenza alimentare.

La partenza da Feltre per la colonia marina avveniva nel piazzale antistante il Duomo, con le solite laboriose operazioni di carico delle corriere e gli affettuosi commiati da parte dei familiari.

Il primo anno postbellico della colonia fu il più difficoltoso e solo il buon senso pratico e industrioso degli organizzatori seppe superare difficoltà e remore di una realtà spesso del tutto priva di risorse, anche le più indispensabili.

Raccontano che con il parco automobilistico depredato dal nemico, in un primo tempo fu impossibile reperire una corriera che facesse la spola con Cclarda e, per il trasporto dei bambini, ci si dovette arrangiare con

Primi anni cinquanta: giochi di sabbia sulla spiaggia a Milano Marittima.

degli autocarri imprestati dai Luciani della fabbrica birra di Pedavena, attrezzando i mezzi con panchine e teloni come i camion della naja.

UN CONSUNTIVO OPEROSO

La colonia fluviale diurna di Celarda, che durò fino al 1957, fu soltanto il primo passo di un lungo cammino che portò l'O.D.A. (Opera Diocesana di Assistenza) di Feltre ad attuare una più ampia assistenza estiva. Per riferire un solo dato orientativo citiamo una edizione peculiare della P.O.A. del 1956, la quale nel riepilogo numerico dei minori assistiti dalle colonie estive di Feltre, riporta un prospetto il cui dato finale annuo arriva a 1240 unità, tra assistiti e personale addetto (*).

Nel 1990 l'Ufficio Colonie di Feltre chiuse i battenti per l'avvenuta fusione della nostra diocesi con quella di Belluno. Nondimeno era già in atto il processo inverso al diffuso fenomeno di massa delle colonie di vacanza per ragazzi, per la naturale evoluzione dei tempi, per le mutate leggi dell'economia e del progresso e, infine, per le migliorate condizioni sociali delle famiglie.Ormai si stava diffondendo la tendenza generale di passare le ferie estive tutti insieme, genitori e figli minori in compagnia. E così gli enti gestori dei complessi colonistici, di fronte al rischio d'essere messi in forzato riposo, seppero conformarsi alle nuove mode vacanziere, ristrutturando gli edifici secondo i parametri recettivi dei villaggi turistici per famiglie.

E così la colonia, intesa come un'istituzione sociale di assistenza estiva infantile, divenne una formula superata dalle nuove istanze sociali. E ai nostri giorni, con il passare degli anni, anche i ricordi

Secondo turno della colonia fluviale Santa Maria del Piave di Celarda - 10 agosto 1946: "anche per noi c'è una bella visita: S.E mons. vescovo, il vicesindaco e il nostro buon dottore" (da sin. Grava, Doriguzzi, Bortignon).

di quelle lontane esperienze estive svaniscono sempre più e rischiano di cadere nell'oblio. C'è da augurarsi che, finché siamo ancora in tempo, qualcuno faccia memoria di quelle vicende che fanno parte del nostro miglior retaggio patrimoniale, raccogliendo testimonianze dirette da quanti ne furono protagonisti e partecipi.

Note

(1) Per una ricerca sul tema delle colonie diocesane feltrine un valido contributo può venire da un libretto di neanche una cinquantina di pagine scritto da don Virgilio Tiziani nel 1968, edito dalla Castaldi di Feltre col titolo *I primi vent'anni.* E' risaltante la funzione documentaria di questo testo per essere una fonte preziosa quasi unica di consultazione, pur nell'informazione concisa. L'autore, sotto la schietta parvenza sempliciona, era un prete versatile, parroco, insegnante e giornalista, che visse da fautore di primo piano quel laborioso periodo delle colonie, in modo particolare distinguendosi per la disponibilità che non conosceva riserve e per la profonda carità pastorale che trovava nutrimento nel gran bene che egli voleva al mondo delle colonie. Avventurose le sue corse col Ducati come quando, sulla strada del mare, finì in un fosso senz'acqua presso San Donà di Piave. Soccorso dalla famiglia d'un vicino casinale, se la cavò con qualche escoriazione e arrivò puntuale in colonia, con la sua moto ammaccata ma ancora scoppiettante e la tonaca inzaccherata.

(2) Una esauriente biografia del "vescovo cappuccino" Girolamo Bortignon la leggiamo in *Sacerdoti della Diocesi di Feltre (1850-1950),* Famiglia Feltrina 2004, di Gianmario Dal Molin, a pag. 90 e 91.

(3) Erano provvidenziali le sovvenzioni della P.C.A. (Pontificia Commissione Assistenza) e dell'A.A.I. (Aiuti Assistenziali Internazionali), ma esse risultavano del tutto insufficienti, per cui occorrevano interventi integrativi da raccogliere tra la nostre parrocchie.

(4) Di don Piero Dal Molin ci presenta un fedele profilo biografico il nipote Gianmario Dal Molin nelle pagine 120, 121 e 122 del sopraccitato *Sacerdoti della Diocesi di Feltre* e, dello stesso autore, un ritratto ancora più affettuoso nelle pagine da 115 a 121 di *Come un fiume, dai monti al mare,* pubblicato a cura di don Claudio Sacco nel 1998, per l'Istituto Bellunese di ricerche sociali e culturali.

(*) La Pontificia Commissione di Assistenza nel 1959 modificò il nome in Pontificia Opera di Assistenza (P.O.A.). Ancora nel 1954 era sorta a Feltre l'Opera Diocesana di Assistenza (O.D.A.), con l'esplicito e pieno mandato dell'organizzazione della colonie estive, il cui Consiglio Direttivo era alla diretta dipendenza del vescovo. In questo pullulare d'obbligo di sigle associative non va dimenticato un altro importante sodalizio diocesano, l'ADAC (Associazione Dirigenti e Assistenti di Colonia), che si rivelò la vera forza di animazione della realtà comunitaria degli operatori di colonia. Reclutava il personale attraverso l'iscrizione di elementi consapevoli dell'indispensabile impegno da spendere in tale servizio, ne curava la formazione specifica con corsi di formazione e di aggiornamento e ne coltivava le ragioni ideali attraverso un mensile della P.O.A. intitolato *La Traccia*. A tenere la responsabilità direttiva dell'associazione in tutto il quarantennio d'esercizio delle colonie fu sempre la segretaria Cesarina Perera Corso.

(*) Consulente ecclesiastico del C.I.F. venne nominato don Virgilio Tiziani e a presidente mandamentale Cesarina Perera Corso. Di don Virgilio possiamo leggere un bel ritratto ancora di Gianmario Dal Molin, nelle pagine 218, 219 e 220 della sopraccitata opera sui sacerdoti diocesani.

(*) Ecco alla svelta il curriculum delle colonie feltrine. *Al mare* si cominciò nel 1950 a Cervia (Milano Marittima); seguì nel 1952 il soggiorno a Treporti; nel 1954 a Jesolo; nel 1955 a Ca' Savio e Treporti insieme; nel 1960 un unico turno ospiti della colonia di Longarone e finalmente nel 1961 a Forte Radaelli del Cavallino di Venezia, dove rimase fino alla fine. *Ai monti*, dopo il breve avvio del 1948 sul Col Melon sopra Pedavena, nel 1952 venne la presa in possesso diocesano definitivo dell'edificio di Passo Cereda. Uno svelto memoriale dei vescovi nel periodo delle colonie feltrine vede il citato Mons. Bortignon, cui successe nel 1949 Mons. Gioacchino Muccin e nel 1975 Mons. Maffeo Ducoli. A presiedere l'O.D.A., dopo don Piero Dal Molin, dal 1962 fu nominato don Dino De Boni e nel 1966 don Loris Susanetto che rimase fino alla chiusura dell'ufficio di Feltre nel 1990. A questo punto sarebbe stato interessante riportare qui la troppo lunga sequela nominativa dei direttori e direttrici che, quasi sempre esperti ed appassionati educatori della scuola, si alternarono negli anni alla guida dei turni di colonia, approfondendo con successo la loro vocazione magistrale.

Ambienti agrari di tipo tradizionale del Feltrino e loro interesse ornitologico

Michele Cassol

Premessa

Il territorio feltrino (1) si caratterizza, dal punto di vista dell'organizzazione territoriale, per la presenza di un'urbanizzazione diffusa costituita da paesi e borghi rurali attorno ai quali vaste zone agrarie occupano tutti i suoli a morfologia più favorevole. A partire dalla metà del secolo scorso, a questo tessuto urbano storico sono andate sovrapponendosi una rete infrastrutturale sempre più articolata, zone artigianali/industriali, nuove aree edificate; queste tuttavia, se si eccettuano poche aree, non hanno alterato in modo sostanziale l'originario assetto dell'uso del suolo, che appare ancor oggi facilmente leggibile e riconoscibile.

L'attenzione del presente scritto è rivolta all'ambiente agrario di tipo tradizionale, una vera e propria risorsa del territorio feltrino, non solo dal punto di vista produttivo (sempre meno per la verità) e paesaggistico, ma anche ecologico e faunistico in particolare, come avremo modo di vedere.

Quando parliamo di "ambiente agrario di tipo tradizionale" il riferimento è a quel mosaico di colture che caratterizzano vasta parte della conca feltrina, tanto a fondovalle che nei rilievi collinari e pedemontani. Le tipiche situazioni che ben conosciamo, con prati regolarmente falciati, filari di vite, piccoli campi di mais o di colture sarchiate, alberi da frutto sparsi, vecchi gelsi capitozzati, siepi interpoderali, alberate lungo le strade di campagna, boschetti, ecc., costituiscono quadri di incomparabile bellezza e armonia che si contrappongono alle immagini, oggi troppo frequenti, delle distese di campagne industrializzate, semplificate, banalizzate che caratterizzano ampie porzioni della pianura veneta, padana ed europea in generale. La permanenza di un paesaggio agrario di tipo tradizionale nel territorio feltrino è dovuta a una molteplicità di cause, fra le quali i

fattori culturali giocano un ruolo centrale. Se tuttavia ancor oggi permangono questi tipi di paesaggio, ciò è dovuto per lo più all'attività degli agricoltori, non solo quelli di professione, ma anche a coloro che svolgono tale attività nel tempo libero, secondo gli insegnamenti ricevuti dai padri o dai nonni.

Interesse ornitologico dell'ambiente agrario di tipo tradizionale

Forse non tutti sono consapevoli del fatto che l'ambiente agrario di tipo tradizionale può essere considerato un vero e proprio ecosistema, cioè un ambiente ricchissimo di forme di vita animale e vegetale.

Esso è valutato fra gli habitat più vulnerabili a livello europeo: si pensi che, relativamente all'avifauna, si stima che la maggior causa di declino delle specie di uccelli nel continente europeo sia da imputare proprio all'industrializzazione delle campagne (Tucker & Heath, 1994). Tale fattore viene prima della caccia, dell'alterazione delle zone umide e di numerose altre cause. Alla campagna ben conservata sono associate infatti una serie di specie che non vivono altrove e che solo qui trovano un habitat idoneo alle loro esigenze. Il caso della rondine è il più noto ed esemplificativo, ma certamente non l'unico.

Questo livello di interesse è tale per cui un'ampia parte del territorio feltrino, nei Comuni di Cesiomaggiore, Predavena, Feltre, Sovramonte, Fonzaso, è stata inserita in una cosiddetta Zona di Protezione Speciale, istituita sulla base della Direttiva comunitaria "Uccelli", un provvedimento normativo che persegue la protezione a lungo termine di tutti gli uccelli selvatici e dei loro habitat e che individua, appunto, come Zone di Protezione Speciale le aree di particolare importanza per la loro protezione. Queste aree (ZPS), assieme alle Zone di Interesse Comunitario (SIC) istituite sulla base della Direttiva "Habitat", formano una rete ecologica di siti e aree protette (non necessariamente parchi) denominata Rete Natura 2000 (nel Feltrino ne fanno parte, fra gli altri, il Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi, il Grappa, la torbiera di Lipoi, il vincheto di Celarda con un ampio tratto del Piave, il M. Coppolo – per ulteriori dettagli cfr. www.regione.veneto.it/territorio+ed+ambiente/territorio/rete+natura+2000/).

Direttiva CEE 79/409 o "Direttiva Uccelli": scopo della direttiva è la conservazione di tutte le specie di uccelli viventi naturalmente allo stato selvatico nel territorio dei paesi membri dell'Unione Europea; essa si prefigge la protezione, la gestione e la regola-

zione di tali specie e ne disciplina lo sfruttamento. L'allegato I indica le specie di uccelli che necessitano di misure di conservazione degli habitat e i cui siti di presenza richiedono l'istituzione di "zone di protezione speciale".

Per dare un'idea della varietà di uccelli che frequentano l'ambiente agrario, se ne riporta di seguito un sintetico elenco, evidenziando le specie che trovano nella campagna un ambiente esclusivo o quasi.

Cicogna bianca (*Ciconia ciconia*): in primavera, durante la migrazione, se ne possono osservare numerosi individui in sosta nei prati (Nemeggio, Lipoi, ecc.)

Sparviere (*Accipiter nisus*): abbondante durante l'inverno, quando nelle campagne trova abbondanti prede (passeriformi svernanti)

Poiana (*Buteo buteo*): presente in tutto il territorio

Gheppio (*Falco tinnunculus*): tipico frequentatore estivo dei pascoli in quota (Vette di Feltre, M. San Mauro, Grappa)

Falco cuculo (*Falco vespertinus*): spesso abbondante, durante la migrazione primaverile, nelle campagne di Santa Giustina Bellunese

Coturnice (*Alectoris graeca*): tipico abitatore di ambienti prativi di quota (M. San Mauro, M. Grave, Vette Feltrine, ecc.)

Starna (*Perdix perdix*): presente un tempo a fondovalle, viene qui segnalata per un progetto di reintroduzione in atto (2002-2006) dalla Provincia di Belluno e da Veneto Agricoltura (Comuni di Santa Giustina Bellunese oltre a Sedico, Limana, Trichiana, Mel, Belluno).

Quaglia (*Coturnix coturnix*): presente in alcuni prati di fondovalle (Le Cede e Busette di Fianema a Cesiomaggiore, campagna fra Nemeggio e Celarda) e in quota (zona fra il Rif. Dal Piaz e la Busa di Caneva, Malga Vallazza)

Porciglione (*Rallus aquaticus*): uccello tipico di zone umide, presente anche in alcune zone agrarie ricche di fossati (risorgive del Rio Celarda)

Re di quaglie (*Crex crex*): si tratta della specie più interessante e rara presente nel territorio. E segnalata in diverse parti del territorio (Dal Farra A. & Cassol M., 1996; Cassol M., Cibien A. & Dal Farra A., 2001.) fra cui si ricordano le seguenti località: Busette di Pullir, Col di Cimia, Malga Alvis, Monte Palmar, Pullir (Cesiomaggiore); Anzù, Foen, M. Grave, Mugnai, Tomo, Val di Lamen, Villaga (Feltre); Arten, Frassenè, M. Grappa (Fonzaso); Porcen, Seren del Grappa, M. Grappa (Seren del Grappa); M Grappa (Arsiè); Brodi, Le Ei, Valnuvola (Lamon); Camogne, Festisei, Paradisi,

Passo Croce d'Aune, Pian d'Avena, Soladen (Pedavena); Aune, Faller, Col dei Mich, Malga Le Prese, Stalle Norcenadego (Sovramonte). Il re di quaglie è legato all'ambiente dei prati falciati e la sua rarefazione a livello europeo è da mettere in relazione alla riduzione di questo importante ambiente. La specie, in provincia di Belluno, è stata di recente scelta come uno degli indicatori utilizzati nell'ambito di un progetto internazionale (progetto Accelerates, coordinato dall'Università cattolica di Louvain (B) finalizzato a valutare la vulnerabilità degli agroecosistemi europei di fronte ai cambiamenti ambientali (Giupponi *et alii*, 2005; www.geo.ucl.ac.be/accelerates)

Assiolo (*Otus scops*): piccolo rapace notturno, presente nella zona di Fonzaso, Seren del Grappa, Caupo, Mugnai, Villaga, Zorzoi.

Civetta (*Athene noctua*): altro rapace notturno, piuttosto comune in tutte le zone agrarie del feltrino.

Upupa (*Upupa epops*): bellissimo uccello dalla lunga cresta, ormai sempre più raro.

Torcicollo (*Jynx torquilla*): abitatore estivo delle nostre campagne, nidifica nelle cavità degli alberi.

Picchio verde (*Picus viridis*): è il più tipico picchio delle zone agrarie. Ampiamente diffuso in tutto il territorio.

Allodola (*Alauda arvensis*): specie in forte calo, è piuttosto localizzata nel Feltrino (Maserot, Villapaiera, Vette di Feltre, M. Grappa)

Rondine (*Hirundo rustica*): vero e proprio simbolo della campagna, è per fortuna ancora ampiamente diffusa nel territorio.

Usignolo (*Luscinia megarhynchos*): specie legata agli ambienti arbustivi prossimi a zone umide, nel feltrino è presente in numerose località (Centenere di Cesiomaggiore, sorgenti Rio Celarda, Le Cede di Cesiomaggiore).

Codirosso (*Phoenicurus phoenicurus*): visitatore estivo che popola tutti i paesi, i borghi rurali, le case isolate nella campagna.

Stiaccino (*Saxicola rubetra*): specie estiva molto localizzata, è segnalata come nidificante per alcune zone di pascolo (Malga Monsanpian).

Saltimpalo (*Saxicola torquata*): più diffuso dello stiaccino, non abbonda (campagna fra Nemeggio e Villapaiera).

Culbianco (*Oenanthe oenanthe*): è una specie legata agli ambienti di alta quota ma che nel periodo migratorio frequenta le zone agrarie prossime al Piave (notevole il passo annuale a maggio a Maserot (S. Giustina Bellunese).

Cesena (*Turdus pilaris*): tordo molto diffuso nel corso del periodo invernale.

Canapino (*Hippolais polyglotta*): specie localizzata, per quanto noto, segnalata per la torbiera di Lipoi (oltre che, in ambiente diverso, lungo il Piave (vincheto di Celarda)

Sterpazzola (*Sylvia communis*): abbondante lungo il Piave, frequenta anche qualche ambiente agrario in cui si alternino coltivi a zone prossimo naturali (Maserot).

Pigliamosche (*Muscicapa striata*): diffuso in tutte le zone agrarie.

Picchio muratore (*Sitta europaea*): frequente in tutte le siepi, le alberate e i boschetti della campagna feltrina.

Averla piccola (*Lanius collurio*): specie molto interessante, legata a ambienti agrari ben conservati, diffusa in tutto il territorio, particolarmente nella fascia pedemontana (Cesiomaggiore, Arson, Lasen, Vignui, ecc.)

Cardellino (*Carduelis carduelis*): diffuso.

Verdone (*Carduelis chloris*): diffuso.

Migliarino di palude (*Emberiza schoeniclus*): presente come svernante in alcune zone agrarie ricche di ambienti umidi (campagna lungo il Rio Celarda).

Zigolo giallo (*Emberiza citrinella*): nidificante in alcune zone di pascolo (Campet d'Avena).

Ortolano (*Emberiza hortulana*): segnalato un tempo come nidificante per la piana di Fonzaso (Mezzavilla, 1989) ma non più ritrovato in anni recenti.

Strillozzo (*Miliaria calandra*): piuttosto raro e localizzato (campagna fra Nemeggio e Villapaiera, piana di Fonzaso).

Alcune di queste specie (Cicogna bianca, Coturnice, Starna, Re di quaglie, Averla piccola) sono considerate di interesse comunitario sulla base della Direttiva Uccelli (Allegato I) ovvero "specie per le quali sono previste misure speciali di conservazione per quanto riguarda l'habitat, al fine di garantirne la sopravvivenza e la riproduzione nella loro area di distribuzione".

Anche alcune altre sono comunque considerate di grande interesse, ma soprattutto a rischio, in relazione al calo demografico che ne ha caratterizzato le popolazioni negli ultimi anni, tanto da essere state inserite in "liste rosse"

Lo Strillozzo, infine, non nidifica in altre parti del territorio provinciale.

SPECIE	All. I Direttiva Uccelli	Lista rossa WWW-LIPU			Tucker e Heat. 1994	
		in pericolo	vulnerabile	a più basso rischio	SPEC	stato
Re di quaglie	1	3			1	V
Coturnice	1		2		2	(V)
Succiacapre	1			1	2	(D)
Quaglia				1	3	V
Picchio verde				1	2	D
Codirosso					2	V
Ortolano					2	(V)
Averla piccola	1				3	(D)
Allodola					3	V
Assiolo					2	(D)
Gheppio					3	D
Torcicollo					3	D
Civetta					3	D
Saltimpalo					3	(D)
Pigliamosche					3	D
Rondine					3	D

Per Tucker e Heath (1994) sono usate le seguenti codifiche:

*"**SPEC 1**" = specie globalmente minacciate;*

*"**SPEC 2**" = specie concentrate in Europa, con status di conservazione sfavorevole;*

*"**SPEC 3**" = specie non concentrate in Europa, con status di conservazione sfavorevole;*

*"**SPEC 4**" = specie concentrate in Europa, con status di conservazione favorevole;*

***V** = vulnerabile; - **R** = raro;*

***D** = in declino; - **S** =sicuro;*

È da far presente che tale lista rossa WWW-LIPU, nell'ambito delle 250 specie di uccelli nidificanti in Italia, effettua la seguente classificazione: estinte: 10 specie; in pericolo critico: 16 specie; in pericolo: 28 specie; vulnerabili: 36 specie; a più basso rischio: 41 specie.

Oltre a queste specie, abbastanza strettamente legate all'ambiente agrario, almeno in alcune fasi del proprio ciclo vitale, molte altre possono essere osservate nelle campagne del feltrino. Si citano al proposito: Falco pecchiaiolo (*Pernis apivorus*), Nibbio bruno (*Milvus migrans*), Colombaccio (*Columba palumbus*), Cuculo (*Cuculus canorus*), Gufo reale (*Bubo bubo*), Allocco (*Strix aluco*), Rondone (*Apus apus*), Picchio rosso maggiore (*Picoides major*), Spioncello (*Anthus spinoletta*), Prispolone (*Anthus trivialis*), Balleri-

na bianca (*Motacilla alba*), Scricciolo (*Troglodytes troglodytes*), Pettirosso (*Erithacus rubecola*), Merlo (*Turdus merula*), Tordo bottaccio (*Turdus philomelos*), Tordela (*Turdus viscivorus*), Capinera (*Sylvia atricapilla*), Lui piccolo (*Phylloscopus collybita*), Codibugnolo (*Aegithalos caudatus*), Cincia mora (*Parus ater*), Cinciarella (*Parus caeruleus*), Cinciallegra (*Parus major*), Cincia bigia (*Parus palustris*), Rampichino (*Certhia brachydactyla*), Ghiandaia (*Garrulus glandarius*), Gazza (*Pica pica*), Cornacchia grigia (*Corvus corone cornix*), Cornacchia nera (*Corvus corone corone*), Storno (*Sturnus vulgaris*), Passera d'Italia (*Passer italiae*), Passera mattugia (*Passer montanus*), Fringuello (*Fringilla coelebs*), Peppola (*Fringilla montifringilla*), Verzellino (*Serinus serinus*), Lucarino (*Carduelis spinus*), Crociere (*Loxia curvirostra*), Ciuffolotto (*Pyrrhula pyrrhula*), Frosone (*Coccothraustes coccothraustes*), Zigolo muciatto (*Emberiza cia*)

Ambienti significativi

Anche se l'intero territorio agrario del Feltrino manifesta un notevole interesse ornitologico, alcune aree possono essere ritenute più importanti delle altre per l'avifauna che ospitano nel corso delle stagioni. Se ne riporta di seguito un sintetico elenco con indicazione delle specie più caratteristiche o con un breve commento (laddove non diversamente indicato la specie è da intendersi nidificante).

Maserot: ambiente di straordinario interesse, non solo ornitologico, oggetto di un progressivo degrado per la messa a coltura o a pascolo di vaste aree prossimo naturali. Specie caratteristiche: Poiana, Falco cuculo (migrazione), Civetta, Torcicollo, Picchio verde, Allodola, Usignolo, Codirosso, Culbianco (migrazione), Averla maggiore (svernamento), Sterpazzola.

Campagna della zona di Arson, Lasen, Vignui: si tratta di uno degli ambienti rurali di tipo tradizionale meglio conservati dell'intera provincia. Specie caratteristiche: Poiana, Civetta, Torcicollo, Picchio verde, Rondine, Codirosso, Saltimpalo, Cesena (svernamento), Pigliamosche, Picchio muratore, Averla piccola, Cardellino, Verdone.

Prati e siepi arboree lungo i fossi a Cesiomaggiore: il territorio rurale del comune di Cesiomaggiore è complessivamente molto ben conservato. Caratteristici sono alcuni prati pingui (talora a sfalcio tardivo) e le numerose zone con fossati nella campagna. Specie caratteristiche: Sparviere, Quaglia, Civetta,

giallo, Zigolo muciatto), oppure sostano nei frutteti abbandonati (Cesena). Al loro seguito è sempre presente lo Sparviere, abbondante nelle campagne durante l'inverno.

I prati del Re di quaglie: il re di quaglie è senza ogni ombra di dubbio la specie più rara, minacciata e vulnerabile fra quelle presenti nel territorio agrario feltrino, vera e propria emergenza a livello nazionale e internazionale. La sua presenza è stata segnalata per la prima volta nella zona delle Campose (Anzù, Feltre) a metà degli anni '80 e, con ricerche successive ne è stata accertata la nidificazione e ne sono state individuate numerose altre localizzazioni (vedi sopra) nel Feltrino e in poche altre località della Provincia di Belluno. Questi prati meritano tutela e, soprattutto èbene che venga mantenuta la pratica dello sfalcio, possibilmente tardivo.

Minacce all'ambiente agrario

Pure in un contesto per gran parte di notevole interesse, le minacce al paesaggio agrario di tipo tradizionale, e con esso alle specie di uccelli che lo caratterizzano, sono tutt'altro che irrilevanti e, soprattutto negli ultimi anni, si stanno manifestando con grande impatto.

Una prima forma di degrado è dovuta al fenomeno dell'abbandono della pratica di sfalcio che ha interessato le aree più scomode e comportato una progressiva espansione del bosco, con perdita di importanti habitat faunistici, e in particolare degli ambienti di margine, tanto importanti per l'avifauna.

Un'altra minaccia che fa sentire i suoi effetti negativi è dovuta all'intesivizzazione delle forme colturali. Ciò ha comportato la locale scomparsa dei tipici elementi del paesaggio agrario di tipo tradizionale, quali gli alberi da frutto o i vecchi gelsi, la messa a coltura (seminativo) di aree un tempo costituite da mosaici di zone coltivate, prati, zone prossimo naturali (es. Maserot, in Comune di Santa Giustina), la completa trasformazione di ampie porzioni di territorio (frutteti industriali di Cesiomaggiore).

L'abbandono di alcune colture o tipi di conduzione è un altro fattore che ha fatto sentire i suoi effetti negativi: si pensi ai vecchi filari di gelso, importanti siti per la nidificazione di svariate specie di uccelli, oltre che rifugi per molti altri animali, che orami sono stati quasi totalmente rimossi, o alle marcite di Anzù, stupendo esempio di ingegno umano, il cui sistema di rogge e paratoie, da anni abbandonato, è ormai solo a tratti leggibile.

Anche la realizzazione e ampliamento delle zone artigianali/industriali hanno comportato un significativo consumo di zone agricole fra le più interessanti dal punto di vista ornitologico del territorio (es. zone artigianali di Fonzaso e Villapaiera), così come lo sviluppo della rete infrastrutturale (ancora Villapaiera, ma anche tutte le aree interessate dalla superstrada).

Prospettive per il futuro

Per delineare alcune prospettive per il futuro sembra importante focalizzare per punti alcune consapevolezze acquisite:

- L'ambiente agrario di tipo tradizionale del Feltrino è una straordinaria risorsa, non solo paesaggistica ma anche produttiva e naturalistica, i cui molteplici interessi e le cui funzioni sono solo in parte patrimonio della sensibilità comune;
- il suo mantenimento si basa su alcuni presupposti fra i quali la presenza di agricoltori, siano essi a tempo pieno o part time, svolge un ruolo centrale e prioritario;
- l'interesse ambientale, e ornitologico in particolare, è stato riconosciuto ai massimi livelli, con l'istituzione di una Zona di Protezione Speciale che ha sancito il valore internazionale di questo ambito ai fini della tutela di alcune specie di uccelli.

Partendo da questi presupposti, le prospettive per il futuro potrebbero essere così sintetizzate:

- favorire, attraverso forme diverse, il mantenimento sul territorio di operatori agricoli;
- sviluppare una sensibilizzazione rispetto a questi temi;
- far entrare a pieno titolo, nei processi di pianificazione urbanistica, il tema del paesaggio agrario, inteso non solo nella sua dimensione paesaggistica, ma anche in quella ecologica ([2]);
- tutelare i singoli elementi che costituiscono il paesaggio rurale tradizionale, non solo attraverso vincoli ma anche mediante forme di tutela contrattuale (incentivi) che potrebbero trovare copertura finanziaria nell'ambito dei fondi comunitari ([3]);
- monitorare le popolazioni di uccelli, per coglierne le dinamiche demografiche e tenerne quindi sotto controllo gli andamenti.

Bibliografia

Cassol M. & Dal Farra A., 1994. *Ciclo annuale della comunità ornitica in un ambiente agrario della Val Belluna (BL).* Atti I° convegno faunisti veneti. C.OR.V.O., Montebelluna (TV): 45-52.

Dal Farra A. & Cassol M., 1996. *Accertata nidificazione del re di quaglie*, Crex crex, *in provincia di Belluno e nuovi dati distributivi nel Feltrino.* Boll. Mus. civ. St. nat. Venezia, 45 (1994).

Cassol M., Cibien A. & Dal Farra A., 2001. *Il re di quaglie (*Crex crex*) nella Provincia di Belluno: nuovi dati distributivi.* Atti 3° Convegno dei faunisti Veneti – Rovigo 14-15.X.2000.

Dal Farra A. & Cassol M., 1994a. *I roccoli del Bellunese.* Amministrazione Provinciale di Belluno, Assessorato Caccia e Pesca. Pp. 234.

Giupponi C., Cassol M., Coletto M., 2005. *Il Re di quaglie nella provincia di Belluno: bioindicatori e cambiamenti di uso del suolo nel caso di una specie ornitica migratrice.* In: Giupponi C. (curatore), 2005. *Il progetto Accelerates in Italia. Cambiamenti globali, uso del suolo e biodiversità in provincia di Belluno.* Università degli Studi di Padova. Università degli Studi di Milano. Venezia: 14-18.

LIPU & Wwf (a cura di). 1999. *Nuova lista rossa degli uccelli nidificanti in Italia.* Riv. Ital. Orn., Milano, 69 (1): 3-43, 30 – VI – 1999.

Mezzavilla F., 1989. *Atlante degli uccelli nidificanti nelle provincie di Treviso e Belluno (Veneto) 1983-1988.* Museo Civico di Storia e Scienze Naturali Montebelluna ed., Industrie Grafiche Casier, Treviso.

TUCKER G.M. & HEATH M.F., 1994. *Birds in Europe: their conservation status* - Cambridge, U.K.: Birdlife International, (Birdlife Conservation Series no. 3).

- www.regione.veneto.it/territorio+ed+ambiente/territorio/rete+natura+2000/

- www.geo.ucl.ac.be/accelerates

Si ringraziano per le informazioni fornite Mario Alessandro Boldo, Giovanni Carazzai, Cesare Lasen, Flavio Marin, Alberto Scariot, Federico Scopel, Mansueto Slongo.

Note

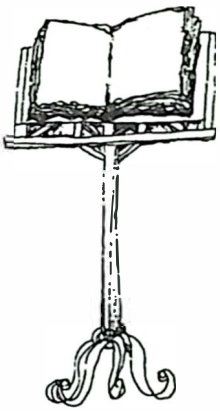
(1) Con questo termine si fa qui riferimento al territorio dei Comuni di Santa Giustina Bellunese, San Gregorio nelle Alpi, Cesiomaggiore, Feltre, Pedavena, Sovramonte, Fonzaso, Arsiè, Seren del Grappa.

(2) Un importante iniziativa in questo senso è in atto nell'ambito della redazione del Piano Regolatore di Feltre.

(3) In Alto Adige sono attivi, per esempio, specifici sussidi per la tutela dei tipici elementi dell'ambiente rurale (siepi, vecchi frutteti, ecc.).

Panorama delle Vette Feltrine da Tomo.

I stech de Feltre



Dino Ragonesi

Per essere compresa, questa gustosa pennellata poetica va storicamente inquadrata all'epoca della recente ripulitura delle mura cittadine, alla fine degli anni Novanta. Si era posto allora alla sensibilità dell'opinione pubblica ed in particolare dei naturalisti, il problema se salvare o meno le numerose bocche di leone che, accanto alle erbacce, facevano bella vista sulle mura ornandole di un drappo multicolore. Il verdetto alla fine fu quello di toglierle. Per evitare che rispuntassero furono prese misure per una successiva mirata infusione di anticrittogamici e diserbanti vari. Per non contaminare l'intero paramento murario con tali nocivi prodotti, furono inseriti nei posti ove erano cresciute le bocche di leone, dei bastoncini di legno, in modo da individuare il posto nel quale inserire il diserbante. Agli occhi increduli dei cittadini era dunque d'improvviso apparsa, al posto dei fiori, una selva di stecchini di legno. *(GMDM)*

A metà del Listón
Su par el mur de Feltre
L é tacà an gran tabelón.

L é bianc e dal
Scrit fiss
Come un fojo de giornal.

Se lede el titolo dei lavori:
Ingegneri, architetti, gran dottori
Manca sol l'ultimo dei muradori.

El mur nostro co le bóche de león,
Malà,
L é mess sot osservazion.

L é passà a brusca e striglia
Parché le "teste fine" le dighe:
- Che meraviglia!

- Sto an par Feltre l é un an sior:
Se studia i muri e tut el so folclor.

I laóri i era scominziadi l'altro an,
An bisest
E come tuti anca el mur
El fa el so sest.

Infati quel che pì stupisse
I e i stech
Che sul mur fiorisse.

L è tuta na gran congettura
Su sti stech fioridi su tute le mura.

Sot el mur passa un vecet.
El mormora:
- Cossa eli tuti sti stechét?

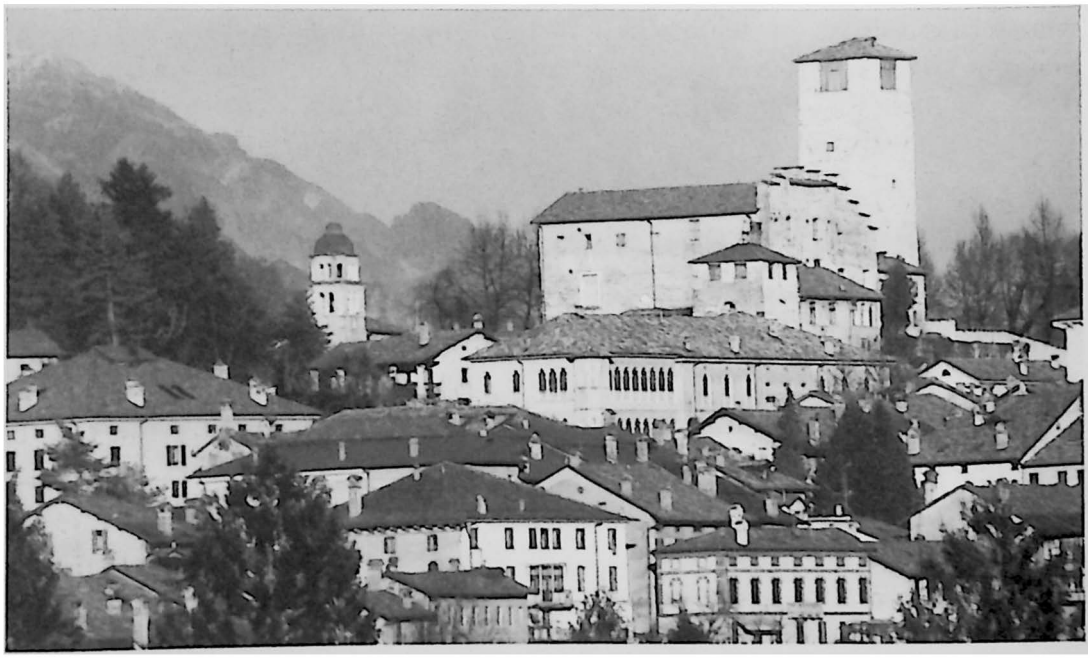
Anca la dente che vien al Marcà
La se domanda:
- Che roba ela sta qua?

Passa na vecéta tuta pizzinina.
La pensa:
- Che bei stech par la me cusina!

Passa l architetto,
Pì alt de tuti quanti.
El filosofa:
- Che gente, che ignoranti!

Voialtri non savé gnente:
Sui muri se léde
La storia de la dente.

Voialtri no savé che stech che i é sti qua.
Na veceta la passa par de là
E la bisbiglia:
- I é i corn de i òstri podestà.



Vecio parlar

Paolo Donazzolo

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór
un s'cip del lat de la Eva,
vecio parlar che no so pi,
che me se à descuní
dì par dì 'nte la boca
(e no tu me basta);
che tu sé canbià co la me fazha
co la me pèl ano par an;
parlar porét, da poreti, ma s'cèt
ma fis, ma tóch cofà 'na branca
de fien 'pena segà dal faldin
(parche no bàstetu?)

Vecchio parlare che hai nel tuo sapore
una goccia del latte di Eva,
vecchio parlare che non so più,
che mi ti sei consumato
giorno per giorno nella bocca
(e non mi basti);
che sei cambiato con la mia faccia
con la mia pelle anno per anno;
parlare povero, da poveretti, maschietto,
ma fitto, ma denso come una manciata
di fieno appena tagliato dalla falce
(perché non basti?) (1)

Così Andrea Zanzotto, quasi trent'anni fa. Prima che di radici si cominciasse a parlare. Prima che se ne sentisse il bisogno. Trent'anni dopo, invece, in un mondo ormai diverso, tutti se ne riempiono la bocca, come a sancire un'assenza. Un'altra volta, allora, a scrivere del "vecio parlar de to mare" (2), di "gesti antichi" (3), quasi augurandosi che sia l'ultima. Che, all'improvviso, tutto si sistemi, che possa sorgere dalle profondità del nostro animo uno spontaneo moto di adesione, capace di rimettere ogni cosa al suo posto. E comunque, sono realmente antichi questi gesti? Oppure stiamo discutendo di residui dell'altro ieri, di un conto rimasto aperto per secoli e poi chiuso all'improvviso senza un saluto, col ricavato di una vincita al lotto? E dunque questi "gesti antichi", almeno veneti e feltrini, sarebbero forse trascurabili lasciti di un passato realmente

remoto, antico perché ancestrale, lontano, ormai morto e sepolto? O non sono forse soltanto il segno di un irrimediabile ritardo, di una puntualità inattuale? Di una civiltà, montanara e contadina, che si è trascinata sin troppo a lungo, già da decenni viva solo nei ricordi e nei lucciconi agli occhi di qualche anziano meno inacidito degli altri? Zanzotto, come si diceva, già da trent'anni ne parla al passato e noi, che trent'anni fa eravamo poco più che pargoli o infanti, ci mettiamo a rimirarli solo adesso, come ragazzini alle prese coi francobolli del papà, "grande mareveia / che ghe sia case ndo' che gera biava / e veture che core par la strada" (4). Questi non sono che "gesti antichi" rubati ai "gesti antichi". E più avanti ci sarà spazio per altri gesti, mai troppo antichi perché ci si sforzi di ricordarli e rimpiangerli. Finché ci saremo noi, ci sarà la nostra ombra.

Eppure c'è un grande bisogno, al giorno d'oggi, di qualcuno che racconti storie. In un mondo ormai saturo, riempito fino al colmo di oggetti, parole ed immagini, originali per condanna, c'è ancora bisogno di una grazia antica, di piccole storie commoventi e quasi banali, vissute come grandi eventi. In un mondo che va di fretta, che annulla distanze e differenze, sogni e bisogni, anche noi "andemo cussì in furia che credemo / de pestar la nostra ombra grisa / e l'é la nostra anema sbregada" (5). E allora si capisce il rifluire delle cose su se stesse, il deporre le armi, la commozione. C'è chi non s'è mai mosso, nell'arte come in poesia, dalla centralità dell'uomo, riprodotto fedelmente, insieme ai suoi strumenti di lavoro, ai suoi affetti, alle cose di cui si circonda. A volte una simile raffigurazione, quasi per un estremo gesto di *pietas* nei confronti del proprio oggetto, ne assume gli orizzonti limitati, come scelta, come volontaria limitazione e mutilazione. Altri artisti, per la loro capacità d'anticipare una situazione o, più frequentemente, di renderla evidente, hanno dovuto guadare il fiume, segnare un solco, fissare una condizione senza la quale la loro scelta non sarebbe stata valida. Penso, una volta di più, a GianAntonio Cecchin, al quale mi lega una fruttuosa collaborazione.

Le storie di un tempo, che rammentiamo ormai sempre più a frammenti, come vecchi che stanno perdendo la memoria, si dispiegano davanti ai nostri occhi, fiere dei loro "gesti antichi". Simili a barzellette scontate che conosciamo per filo e per segno, ma che è bello sentire di nuovo, raccontate da qualcuno che le conosce per bene, che ce le fa vivere una volta di più. Ecco allora che, strato su strato, frammento dopo frammen-

to, GianAntonio Cecchin si mette a riscrivere la storia del mondo, fatta di grandi episodi e di piccoli scorci, umili e minimi. O minori, come suggeriva Silvio Guarnieri (6), sia pure ben al di fuori della presente prospettiva. Questo attuale pullulare di piccole patrie può esser letto come tipico fenomeno della post-modernità, come ricerca di un senso vivo, evidente, comprensibile, quasi fossero vampe di luce nel buio soffuso dei tempi globali. E, come ricorda ancora Villalta,

nissun fil che tien,
e nissun fil che 'ngropa,
e 'l fil del faldìn
un fil de luse che ne liga
e tien lontan,
un fil de fer che ne 'ngàtia 'l cuor,
un fil de ràì che ne liga
la not al dì, l'adéss a l'istéss
ai dei dei pie' (7).

Il mondo ritratto da Cecchin, d'altronde, non sembra rendersi conto di doversi ritenere residuo, avanzo, frammento di un tempo che fu. Le sue "figurete de 'n dogo, dissegnet / de 'n tosatel, o si se vól de 'n mistro / ma che da senpre le ne era indentro indentro", come dice Andrea Zanzotto (8), si muovono, tristi o felici, dentro il loro universo, conficcate nel fondo dell'esistenza. Emergono sulla superficie della tela, della carta, del muro, soltanto per poi sparire di nuovo all'interno, senza rischio di farsi ammutolire dai problemi che ci stanno avvelenando la vita. Coi suoi "Gesti Antichi", Cecchin riesce a mantenere impegnato il passaggio che lega il nostro a un mondo tradito, abbandonato, ma sempre più affollato: lo spettacolo di una tradizione a ingresso libero, frequentato da curiosi e perditempo. Un mondo abitato da un'intera galleria di persone e individui, più ancora che semplici personaggi. Mai nostalgico, questo mondo, nonostante incomba la tentazione d'abbandonarsi alla nostalgia. Mai concluso in sé: ci sfugge ogni volta il suo senso ultimo. Mai carico di gesti forzati: si spegne non appena si ritenga d'avergli affibbiato un'etichetta. Va e si moltiplica; una figura richiama l'altra, ognuna col suo nome, la sua storia. Pur peccando della colpa tutta umana che fa ricadere in stilemi come in errori, Cecchin non si barrica nella ripetizione dell'evento, quotidiano o eccezionale che sia. Cerca invece di ricoprire "tuta, tuta quanta «la realtà»" (9) di colori ormai consunti dal tempo, la ripropone in momenti sempre nuovi e insieme rivestiti da una medesima forma. Da cui questa talora trabocca, deformandola, imparando sempre meglio a lasciarsi andare alla paura dell'informe, dell'informale.

L'informe, da cui la nostra vita

prende forma. Ma è davvero vita, la nostra? Oppure lo era di più quella dei "gesti antichi", ormai perduti da sempre, i gesti di "chi che l'à nodà / coi brass, col cuor, coi dent e co' la mort / sto ort de tera..." Si può ancora salvare, questo mondo? È possibile rimetterlo insieme, senza farlo a pezzi un'altra volta? Il tentativo di ricostruire la cultura di un tempo ormai andato rischia di tradursi nell'ulteriore tradimento di quelli che è giusto restino soltanto frammenti. Come i vecchi muretti a secco che si allineano indifferenti lungo strade statali, ormai inadeguate, lungo autostrade che non s'hanno da fare. Se quei tempi se ne sono andati, una ragione ci dovrà pur essere. E certo noi, tutti noi, non siamo esenti da colpe. Ce li siamo lasciati sfuggire di mano, ce li siamo lasciati sfilare come un portafogli rigonfio. E, forse per la vergogna, per lungo tempo non abbiamo neppure urlato "Al ladro!", non abbiamo denunciato l'accaduto. Quasi non ce ne siamo accorti.

Ci è concesso, ora, di cambiarci d'abito? Un abito che sentiamo troppo largo, quello del "villaggio globale", dell'informatica, del Terzo Millennio, così come abbiamo sentito troppo stretti questi "gesti antichi", che a un certo punto abbiamo abbandonato come inutili e quasi imbarazzanti, decretando la "fine delle sofferenze contadine / delle mosche e della grassa" ([11]), per dirla ancora con le parole di Andrea Zanzotto. La terra. La questione della terra. Che non è suolo intriso di sangue. Che non è terreno edificabile, e neppure riserva naturale. Che semmai è

testa-tera,
creda acqua piera leda
dréta intiera tajada intorcolada
mai vista ben mai tocada co man
né rebaltada,
tera che se móf da sote tera
e che scriver me à fat senpre paura
anca si l'ò parlà-parlada
da senpre, dala matina a la sera
al sòn de not ([12]).

Ecco perché i colori di Cecchin sono quelli della terra. Sembrano mescolati già sulla tavolozza con qualche pugno di terra e cenere, per farli meglio aderire alla superficie delle cose. Ecco perché le sue composizioni, in particolare i grandi pannelli, come pure i murales, più che a un mosaico, somigliano ad un rebus di cui siano state cancellate le parole. Restano i visi dei protagonisti, che sono spesso soltanto accennati, anche se le espressioni si colgono con chiarezza, emergendo dai mille volti di cui è fatta la gente, sovrapposti in un unico volto, che ci contiene e ci protegge. E questa la ragione più profonda dei "gesti antichi": "tut

quel che no savon de 'ver / o 'von desmentegà ma che l'é nostro / e de tuta la fola senzha fin che la é co noi" ([13]). Nella scena collettiva, che costituisce lo sfondo delle opere di Cecchin, l'individuo è contenuto e non combattuto dalla comunità, di cui non è soltanto un numero, ma un braccio, una gamba, una delle teste. Non c'è bisogno di ritagliarsi un ruolo da protagonisti all'interno dello spettacolo. Così come non c'è felicità né tristezza nei "mistieròi" ([14]) di un tempo che fu, è stato, era. Soltanto indifferenza. Per chi se ne sta dall'altra parte della tela. Per il proprio immutabile destino, per una vita che continua a riproporsi uguale a se stessa, condannando alla fame, al duro lavoro, alle sofferenze, "in 'ste tere / de strame e de fame, de fossi / s-gionfi de malaria, de putei / s-gionfi de polenta e pelagra", come prova ancora a cantare Romano Pascutto nella *Storia de Nane* ([15]), che dai "palù" del suo Livenza allarga il nostro orizzonte, guardandoci con occhi lontani e forse acquietati, appena un poco più in basso. Per dirla con Luciano Cecchinel, questo "parón alt de le tere" a qualcuno ha dato soltanto "grénpene e jerture sudade / e jaz crepadi e straségne crude". Per altri, invece, chissà dove, chissà come, non ci sono che "pian mèsteghi e léde / e aque cévede e sói mòi fa sede" ([16]).

Indifferenti ad ogni problema, i "gesti antichi". Indifferenti al loro essere più o meno antichi, più o meno gesti, più o meno un problema. Casomai soddisfatti di potersi mettere in mostra, di poter vivere ancora un poco, questa volta sotto la luce dei riflettori. Quella stessa luce che ha illuminato la tragedia del Vajont, così come ce l'ha raccontata Marco Paolini ([17]) nella sua riduzione televisiva. Ristampiamo i "gesti antichi", anche in versione anastatica, diamoli in pasto al "fru-fruire dei fruitori" ([18]), anche a chi non li ha mai vissuti da vivi, da vivo. Quei gesti compiuti da "aneme sante e bone / [che] mi no so si ò fat mal / a tirarve 'fa calcamonìe" ([19]). Indifferenti, dunque, le figure umane di Cecchin, forse perché indaffarate, cariche di "gesti antichi" che non si possono lasciare a metà, occupate a risolvere problemi allo stesso modo in cui sono stati risolti da sempre. Mai, però, indifferenti a ciò che avviene intorno a loro, ad altri sguardi e gesti, nati dal loro stesso mondo, e il cui brusio di "nef mèstega e vèrte tèndre" ([20]) passa anche nel nostro, che quel mondo abbiamo schiacciato, soltanto per poi invidiarne la purezza. Ma è anche labirintico, il mondo di cui Cecchin si fa cantore, semplificato già dall'azione corrosiva del ricordo, ma prima ancora complicato sino all'eccesso da una fitta rete di

relazioni tra i suoi mille e mille protagonisti. Semplificato, poi, soltanto all'apparenza, poiché in realtà risulta irriducibile a qualsiasi traduzione che lo tradisca un'altra volta. E semplice, dall'alto dell'apparente complicazione del mondo moderno, dalla sua e nostra arroganza, di cui ci rendiamo complici ogni giorno di più. Calpestando i residui come si calpestano le aiuole di un parco cittadino, ma avendo cura di esibire secchiello e paletta mentre portiamo a spasso il cane. Calpestando le macerie, ancora fumanti, recitando improbabili *requiem* nell'atto d'inaugurare i monumenti ai tempi andati, al "si stava meglio quando si stava peggio", con saggezza tutta italica. Divisi, come afferma ancora Zanzotto, "tra passato prossimo e presente remoto" ([21]). In realtà un'arte sui "gesti antichi", come la pittura di Cecchin, è complessa proprio perché accetta di fare i conti con la complessità della vita. E infatti è meglio ammettere subito che "girar me fa fastidi, in mèdo a 'ste masiére / de ti, de mi. Dal dent cagnin del tenp / inte 'l piat sivanzhi no ghén resta, e manco / de tut i zhimiteri: òe da dirte zhimitero?" ([22]). La risposta alla domanda di Zanzotto è un secco no. Il "vecio parlar", a cui il poeta si rivolge, è ancora carico di tempo: "Ore, oe tajé sentenze nete: / no sé loica de pastete" ([23]).

Forse non possiamo più esser certi che contemplare l'orrore sia salutare. Forse non ne siamo più capaci, ammesso d'esserci mai riusciti. "Anche l'albero in fiore mente nell'istante in cui è contemplato senza l'ombra del terrore; anche l'innocente «Che bello!» diventa una scusa per l'ignominia di un'esistenza che è del tutto diversa; e non c'è più bellezza e conforto se non nello sguardo che fissa l'orrore, gli tiene testa, e, nella coscienza irriducibile della negatività, ritiene la possibilità del meglio" ([24]). Di fronte a questi "gesti antichi", che non so neppure come chiamare in altro modo, sento però che è necessario far cadere anche l'ultimo baluardo, l'ultimo barlume di una qualche positività presso la quale trovare rifugio: essere gli ultimi testimoni di una presenza in regresso; gli ultimi che si ostinano a seguire un "troi" a mezza costa. Nessuna possibilità di recupero, questo è sicuro; nessun altro mondo è possibile, almeno per ora. Tantomeno un mondo differente che ci possa derivare dalle ceneri di un passato che abbiamo gettato via e che ora rimpiangiamo,

Come se se parlesse par capir
che 'l dise *fiore* chi che dise fior
o no podesse star sensa ciamarghe
a la *forchetta* piron,
al *cane* can. ([25])

No, come si è trovato a dire Pasolini, "Si vulìn zì avant bisugna ch i planzìni / il timp ch'a no'l pòs pì torna, chi dizìni di no" ([26]). Sul passato, si sa, occorrerebbe avere sempre il coraggio di sputare. Altro che difenderne la memoria che, così, non andrebbe del tutto smarrita, specie presso le giovani generazioni. Ad urlare è la rabbia del presente; a soffocare è la stessa rabbia, soffocata. Dimenticare, dimenticare è salutare.

Che disastro, i ricordi. Non bisogna pensare a certe cose, a quelle che ci stanno a cuore, o piuttosto bisogna pensarci, perché altrimenti si rischia di ritrovarle, nella memoria, a poco a poco. Cioè bisogna pensarci per un po', giusto un po', tutti i giorni e parecchie volte al giorno, fino a che non le ricopra un insormontabile strato di melma. E un ordine ([27]).

E invece noi sembriamo aver adottato un atteggiamento diametralmente opposto: "Per cento storie morte restano però una o due storie vive. Queste le evoco con precauzione, qualche volta, non troppo spesso, per timore di consumarle" ([28]). Non restano che i residui, allora, e in gran numero. Oggetti di un sano collezionismo, che si sa passatista, che pretende d'esserlo, per poter davvero salvare ciò che ama. Rimangono i resti e i testi, come testimonianze mute, che da sole non parlano, perché non si parlano, da sole non si leggono. Rimane un aggrovigliarsi del linguaggio su se stesso, attorno alle sue stesse spire. Rimane una lingua già marcia, che muore, che trae nutrimento dal suo stesso marcire: quel "vecio parlar" che però "da juste boche se te sent" ([29]). Soffocato, ormai ridotto in fin di vita, non gli resta altro che soffocare a sua volta. Puzza di chiuso, mentre fino a ieri sapeva ancora di libertà, di madre, di terra, per nulla eroso dalla maledizione di un "passato [che] s'intreccia indissolubilmente al presente" ([30]). Rimane, tuttavia, anche l'atteggiamento opportunista di chi pretende di riempire le piazze coi monumenti ai tempi andati, alle radici, di chi continua a imbrogliare. Le giovani generazioni non sapranno mai, non saranno mai messe sull'avviso rispetto a un pericolo generico. Dimenticare è inevitabile; non si dimentica ciò che non si è mai conosciuto. Ciò che appare come uno scorcio di rara bellezza, un'arcadica immagine di Venere al bagno, non è in realtà che uno squarcio nel tessuto del presente, dilaniato dalle contraddizioni. Dietro di esso brillano ancora, d'una qualche luce corrusca, alcuni fotogrammi, alcuni frammenti all'apparenza innocenti. Immani, prometeiche fatiche, accettate soltanto

perché ci si sentiva l'ultimo anello di una catena che asserviva a un giogo a cui non era possibile sottrarsi. D'altronde, "mi no' so ben parche 'l me piase, / parché 'sto mondo cèo me tien, / tuto rinunzia e pase" ([31]). Questi frammenti, queste note al margine, questi schizzi della memoria diverrebbero micidiali, per noi, abituati alla morte in diretta dall'alto del nostro divano, ma soltanto se osassimo confrontarci davvero con loro. Il più delle volte, però, sono soltanto una panacea per la nostra coscienza sporca. In mano, d'altronde, non ci resta che il residuo, lo scarto, lo scartato dalla storia. Nessun rimpianto, nessuna nostalgia. "No' pol bastar par tegner-su / un mondo che se sfanta, / un bel castel de poesia" ([32]).

A contrastare una pacificata celebrazione dei "gesti antichi" ci vengono però da sempre in aiuto tante immagini, artistiche e poetiche, che vanno per la loro strada "sensa pronostegar / de 'ndar a pata / fasendo trentaun" ([33]), piene della colpa d'esser frutto d'uno sguardo individuale su quel mondo arcaico, come un "tosatel [che] vardéa / par quela finestrela cèa / che su la sera la féa 'ncora lustro / in medo ala fulisca" ([34]). Immagini che non sanno star ferme, che continuano a commuovere per una forza che definire espressiva ed artistica è forse generico, che definire umana è assai limitato. Anche se "des ò denanzi / na montagna freda / che no rue pì / a far rodolar" ([35]). Non intendo fornire qui una lista che vada al di là degli autori che ho citato, anche perché ne risulterebbe un florilegio personale, un libretto d'ore a mio esclusivo uso e consumo, differente a seconda delle occasioni, diverso – mi auguro – per ognuno dei lettori del presente lavoro. Un'avvertenza per i compilatori. Il mito della stabilità, dell'organicità, della coerenza si contrappone all'incoerente, al frammento, al confuso. Il finito – nel senso di rifinito e perfetto – si contrappone all'informale, al rifiuto di una forma provvisoria, alla vacuità di una qualsiasi rappresentazione. E differente risulterebbe anche il punto di vista, a partire dal quale provare a riscrivere anche le più minute vicende delle mille storie che non fanno la Storia. "Ti fiól te me parla taljàn, / e no te parla de fàn" ([36]), come confessa ancora Dal Pra.

Strana regione, il Veneto. Da sempre divisa tra modernità e tradizione. Ancor più strano, se possibile, quel lembo di terra sotto le Dolomiti. Diviso ed unito da rocce talora scoscese e colline un po' troppo cresciute; ogni tanto un accenno di pianura. Terra tenuta insieme soltanto dal "nostro credo de stran, lénch e piere" ([37]), poi accantonato solo per provare a stare

al passo coi tempi, imparando a far convivere l'audacia con la viltà, il tradimento con l'eroismo. Così è ancora oggi, con l'aggravio di un peso maggiore da portarsi sulle spalle, di una fatica che schianta di più, perché ormai singolare e non più collettiva, non più comunitaria. Una fatica da vivere da soli, ben dentro il proprio rapporto col mondo. Ci si è spinti oltre, davvero troppo oltre, a tal punto che non è più possibile tornare indietro, ricalcando le orme di chi ci ha preceduto. E neppure le nostre. Spinti così avanti da consumare l'energia di millenni: generazioni e generazioni succubi della propria sudditanza. "(Disèe, disèe)" ([38]).

Interrogarsi sul senso di un recupero significa in fin dei conti tornare a chiedersi l'effettivo permanere nei tempi attuali di una qualche identità, o perlomeno di una sua parvenza, frammento di frammenti di specchi. Nient'altro se non l'indissolubile capacità di una cultura di stare in piedi nell'assenza di gravità. E occorre fare i conti –se ancora è possibile farli– coi lasciti di un passato consunto, "roba sproetada anca massa" ([39]). Eppure questa cultura, residuale e mai sentimentale, va trattata come una parte importante di quella contemporanea, immagine di ciò che siamo e mai saremo davvero (mai più siamo stati), dei nostri sogni più reconditi, dei nostri desideri irrealizzati. E irrealizzabili. Immagine dell'anima, di ciò che, tradendolo, solo tradendolo, viviamo fino in fondo, consapevoli che, in fin dei conti, questi "gesti antichi" sono solo "an ciodo podà sul vent onde picarse / par creder in calcossa" ([40]).

Se n'è andato il millennio, il millennio nel quale tutto è cambiato di segno, tutto è assunto agli altari, poi alla polvere. Se n'è andato anche il secolo, alla fine del quale abbiamo cominciato a capire che tutto stava cambiando. Il dio, che in silenzio ha assistito al nostro farci adulti, il dio al quale non ci siamo saputi ribellare, è rimasto a guardarci indifferente, nascosto dietro i suoi "ziei pezadi / fa cine maciolade" ([41]). Ora ci presenta il conto, ora, a noi, ubriachi di civiltà. La nostra barbarie è lontana, nascosta dietro i fondali dei "gesti antichi" che hanno ormai perso il loro senso residuo, favole-faville di verità spiegata ai bambini. Cresceranno? Alla fine, poi, come inappellabile condanna alla beatificazione postuma dei "gesti antichi", suona un verso di Leonardo Zannier: "Il ris'cio / no l'é plui di pierdi las radîs / ma la semença" ([42]).

"('Note, 'note; 'l filò l'é finì)" ([43]).

Note

(1) Andrea Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976, ora in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999.

(2) Bortolo Mastel, *Lamon. Al vecio parlar de to mare*, Belluno, Nuovi Sentieri, 1979 ["vecchio parlare di tua madre].

(3) Dal titolo dell'omonima mostra itinerante di GianAntonio Cecchin.

(4) Gian Mario Villalta, *Altro che storie! XIII*, da *Vose de vose*, Udine, Campanotto, 1995 ["meravigliandomi assai / che ci siano case dove c'era il mais / e auto che corrono per strada"].

(5) Romano Pascutto, *De mi e de ti*, da *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, Venezia, Marsilio, 1990 ["Andiamo così in fretta che crediamo / di calpestare la nostra ombra grigia / ed è la nostra anima lacerata"].

(6) Silvio Guarnieri, *Storia minore*, Verona, Bertani, 1986.

(7) Gian Marco Villalta, *Altro che storie VI*, da *Vose de vose*, cit. ["e nessun filo che tiene, / e nessun filo che annoda, e il filo della lama della falce / un filo di luce che ci lega e tiene lontani, / un filo di ferro che ci avvolge il cuore, / un filo di ragno-raggio che ci lega / la notte al giorno, l'adesso al comunque / alle dita dei piedi"].

(8) Andrea Zanzotto, *E s'ciao*, da *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986, ora in *Le poesie e prose scelte*, cit. ["figurine di un gioco, disegnini / di un bambino, o se si vuole di un maestro d'arte, / ma che da sempre ci eran dentro dentro"].

(9) Andrea Zanzotto, *A la Maria Carpèla (che la 'ndéa a pontar par le case)*, da *Idioma*, cit. ["tutta, tutta quanta «la realtà»"].

(10) Gian Mario Villalta, *Altro che storie! I*, da *Vose de vose*, cit. ["chi ha nuotato / con le braccia, col cuore, coi denti e con la morte / quest'orto di terra..."].

(11) Andrea Zanzotto, *Profezie* o *memorie* o *giornali murali XVI*, da *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968, ora in *Le poesie e prose scelte*, cit.

(12) Andrea Zanzotto, *Filò*, cit. ["testa-terra, / creta acqua pietra limo / dritta intera tagliata contorta / mai vista bene mai toccata con mano né rovesciata, / terra che si muove da sotto terra / e che scrivere mi ha fatto sempre paura / anche se l'ho parlato-parlata / da sempre, dalla mattina alla sera al sonno di notte"].

(13) Andrea Zanzotto, *E s'ciao*, da *Idioma*, cit. ["tutto quello che non sappiamo di avere / o abbiamo dimenticato ma che è nostro / e di tutta la folla senza fine che è con noi"].

(14) Andrea Zanzotto, *Mistieròi. Poemetto dialettale veneto*, Feltre, Castaldi, 1979, poi in *Idioma*, cit., ora in *Le poesie e prose scelte*, cit. ["piccoli, poveri mestieri"].

([15]) Romano Pascutto, *Storia de Nane*, da *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit. ["in queste terre / di strame e di fame, di fossi / gonfi di malaria, di bambini / gonfi di polenta e pellagra"].

([16]) Luciano Cecchinel, *Parón alt de le tere*, da *Al tràgol jért*, Pederobba, Edizioni I.S.C.O., 1988 ["padrone alto delle terre", "lande sassose ed erte sudate / e ghiacci spezzati e crudi stillicidi", "pianure mansuete e terre di limo / e acque tiepide e suoli molli come seta"].

([17]) Marco Paolini, *Il racconto del Vajont*, RAI 2, 09-10-1997.

([18]) Andrea Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, da *La Beltà*, cit.

([19]) Andrea Zanzotto, *Aneme sante e bone*, da *Idioma*, cit. ["anime sante e buone / non so se ho fatto male / a ridurvi come decalcomanie"].

([20]) Luciano Cecchinel, *Scaje de tràgol*, da *Al tràgol jért*, cit. ["neve mansueta e tenere primavere"].

([21]) Andrea Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto* [lettera aperta ad Alfonso Berardinelli, 1999], da *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, cit.

([22]) Andrea Zanzotto, *Filò*, cit. ["girare mi dà fastidio, in mezzo a queste macerie / di te, di me. Dal dente accanito del tempo / non restano avanzi nel piatto, e meno / di tutto i cimiteri: devo chiamarti cimitero?"].

([23]) Bortolo Mastel, *Ore*, da *Lamon. Al vecio parlar de to mare*, cit. ["Ore, emettete le sentenze più nette: / non siete chiacchiericcio da falsari"].

([24]) Theodor W.Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1979, p. 16.

([25]) Gian Mario Villalta, *Altro che storie! XIII*, da *Vose de vose*, cit. ["Come se si parlasse per capire / che dice fiore chi dice *fior* / o non potessi vivere senza chiamare / *piron* la forchetta, *can* il cane"].

([26]) Pier Paolo Pasolini, *Significato del rimpianto*, da *La meglio gioventù*, Milano, Garzanti, 1975 ["Se vogliamo andare avanti, bisogna che piangiamo / il tempo che non può più tornare, che diciamo di no"].

([27]) Samuel Beckett, *Lo sfrattato*, in *Primo amore. Novelle. Testi per nulla*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 37-8.

([28]) Jean Paul Sartre, *La nausea*, Torino, Einaudi, 1990, p. 51.

([29]) Andrea Zanzotto, *Filò*, cit. ["da giuste bocche ti si sente"].

([30]) Theodor W.Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 196.

([31]) Giacomo Noventa, *Versi e poesie*, Venezia, Marsilio, 1986 ["non so bene perché mi piaccia, / perché questo piccolo mondo mi tenga unito a sé, / tutto rinuncia e pace"].

([32]) Luciano Caniato, *L'anima sui cop. Dialoghi e versi per il teatro*, Treviso, Diastema Poesia, 2001 ["non può bastare per reggere / un mondo che si disfa, / un bel castello di poesia"].

([33]) Gian Mario Villalta, *Altro che storie! XIII*, da *Vose de vose*, cit. ["senza pronosticare / di far patta / facendo trentun punti su sessanta"].

([34]) Andrea Zanzotto, *Mistieròi*, cit. ["un ragazzetto guardava / attraverso quella minuscola finestra / che verso sera si mostrava ancora chiara / in mezzo alla fuliggine"].

([35]) Giancarlo Dal Prà, *La bala de neu*, da *Paveje. Poesie in dialetto feltrino*, Feltre, Edizioni Pilotto, 1974 ["Adesso ho davanti a me / una montagna fredda / che non arrivo più / a far rotolare"].

([36]) Giancarlo Dal Prà, *Ti te me parla taljàn*, da *Paveje*, cit. ["Tu, figlio, mi parli in italiano, / e non parli di fame"].

([37]) Luciano Cecchinel, *Paron alt de le tere*, da *Al tràgol jért*, cit. ["il nostro credo di strame, legno e pietre"].

([38]) Andrea Zanzotto, *Filò*, cit. ["(Dicevo, dicevo)"].

([39]) Andrea Zanzotto, *(E pò, muci)*, da *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978, ora in *Le poesie e prose scelte*, cit. ["cose poetate anche troppo"].

([40]) Luciano Caniato, *El mondo - quel cin de sput*, da *L'anima sui cop*, cit. ["un chiodo fissato al vento, a cui aggrapparsi / per credere in qualcosa"].

([41]) Luciano Cecchinel, *Paron alt de le tere*, da *Al tràgol jért*, cit. ["cieli pezzati / come di vitelle maculate"].

([42]) Leonardo Zannier, *Libers ...di scugnî la*, Udine, Campanotto, 1985 ["il rischio / non è più di perdere le radici / ma la semenza"].

([43]) Andrea Zanzotto, *Filò*, cit. ["(Buonanotte, buonanotte; il filò è terminato)"].

Sedici mesi e un intermezzo L'incontro -fatale?- di Carlo Goldoni con Feltre

Francesco Rossi

Ogni realtà, se non è fissata da qualcuno, sfugge. L'immediatezza di un fatto finisce per diventare lontananza e, un po' alla volta, sparisce se non la si riassorbe in qualcosa di concreto: una foto, un filmato, un dipinto, uno scritto.

Spesso la memoria inganna se si tenta di recuperare ciò che non ci appartiene più da tempo: questo precisamente succede a Goldoni nelle sue "Memorie", e a chi guarda ad esse come fonte biografica principale per ricostruire gli episodi salienti della sua vita e carriera.

Per questo, e perché a volte la letteratura sa spiegarsi meglio della scienza storica, ho tentato un approccio diverso, narrativo, a quello che dev'essere un momento che ci interessa da vicino della vita del grandissimo commediografo. Appunto: i sedici mesi della sua permanenza nella nostra città.

Approccio narrativo ma, vi prego di credermi, ben documentato. Solo laddove la reticenza delle fonti lasciava buchi incolmabili ho ritenuto di dover congetturare, selezionare, interpretare verosimilmente una realtà per restituirla nella sua interezza e profondità. Si badi: interpretare, scegliere, mai inventare. Con questo racconto colgo l'occasione per evidenziare l'importanza del recente restauro del "Palazzo della Ragione", alias "Teatro della Sena", in quanto luogo di fondamentale rilievo culturale non solo per noi feltrini, ma (dobbiamo tenerne tutti conto) per noi italiani, per noi europei.

Sulla volta che sovrasta le scalette vecchie echeggia il passo leggero e ammirato di un forestiero. Il tacco degli stivali da viaggio ora di fretta, ora indugiando, manda riverberi a intervalli particolari: un orecchio attento può facilmente attribuire queste esitazioni, queste riprese a qualcuno che non sia pratico del luogo.

Siamo in pieno giorno, metà maggio 1729. Sulla soglia dell'in-

gresso principale della cancelleria criminale di Feltre un giovane dall'aria cittadinesca, incerto, getta occhiate nella penombra. E appena arrivato. Subito gli si avvicina un funzionario. Il giovane, togliendosi un rodengotto alla moda, un po' trafelato per la fatica, si presenta: è Carlo Goldoni, vice e coadiutore del *cogidòr* Egidio Zabottini da Castelfranco, il quale presto assumerà la carica al seguito del nuovo podestà Paolo Spinelli.

Già informato dell'arrivo del giovane, il funzionario lo guida nell'archivio e si perita di fornire le indicazioni indispensabili sull'ubicazione dei registri, sullo svolgimento delle pratiche già in atto e appena concluse, sulle procedure da intraprendere. Il giovane intanto guarda e ascolta tutto con calma, ma con lo sguardo vivace e interessato di chi deve carpire il maggior numero possibile di informazioni per farsi un'idea: nella mente gli si delineano i contorni di una nuova realtà da decifrare, da interpretare, del nuovo impiego: in fondo, è la sua prima carica importante (a Chioggia era solo un "soprannumerario senza compenso", qui nientemeno che vicecancelliere).

Il giovane arriva oggi. Tra qualche giorno, precisamente il 24 maggio, arriverà lo Spinelli e prenderà il posto del suo predecessore Luigi Morelli; per l'occasione seguiranno delle feste e ricevimenti in onore del nuovo podestà, dove non mancheranno buoni cibi e belle dame locali, civili conversari e una compagnia teatrale ad allietare le serate: si tratta della truppa dei comici d'arte di Paolo Veronese, che già sta allestendo le rappresentazioni.

Carlo Goldoni appena giunto a Feltre, quasi fosse destino, si incontra con la grande aula del Palazzo della Ragione, costruita in origine come sala consiliare, ma che da decenni ormai viene adibita occasionalmente a teatro.

A onor del vero, dopo le cerimonie prende subito posto nell'umida cancelleria. Con entusiasmo e alacrità si butta sui lavori, le pratiche, le commissioni - con molto tempo libero in avanzo.

Ma chi è questo giovane? Perché lo seguiamo così dappresso? Non è difficile dare una risposta alla prima domanda. Una spiegazione per la seconda è opportuna.

Apro i *Mèmoires*, XX capitolo, tutto declicato al soggiorno a Feltre: occorre procedere con cautela, perché leggere quest'opera è come camminare su un percorso già tracciato, seguendo una vocazione limpida; è come se l'autore, che da vecchio ci riassume tutte le conquiste progressive della sua arte in un monumentale romanzo di formazio-

ne, ci conducesse piacevolmente per mano a visitare la pittoresca galleria che riassume la sua esistenza: ci sono i genitori, i parenti prossimi e lontani, lui che ad otto anni scrive la sua prima commedia, a quindici fugge da Rimini e dalle noiose lezioni di padre Candini con una compagnia di comici dell'arte, poi il Ghislieri a Pavia e "Il colosso", satira che compose sulle bellezze pavesi e che ne decretò l'espulsione. Non occorre andare troppo in là per riconoscere che si tratta di una palingenesi autobiografica, condotta in buona e in cattiva fede. Non si tratta solo di alcune date sbagliate, ma del principio di ricostruzione a posteriori di una vita - del resto il genere autobiografico pare andasse di moda in quel decennio: "Le Confessioni" di Rousseau, la "Vita" dell'Alfieri, le memorie di Goldoni - una vita spesa quasi tutta sui palcoscenici d'Europa per bandire dal teatro le ariecchinate "all'improvviso" a vantaggio di una commedia più naturale e morale. Soprattutto più naturale.

Questi due Carlo Goldoni non sono la stessa persona: l'ottuagenario riformatore del teatro europeo che sta per morire a Parigi e il simpatico "èsprit de societè" coadiutore di cancelleria che per ora vive a Feltre - e già comincia a far le prime conoscenze nei salotti buoni della cittadina - sono solo gli estremi di un percorso, non sono identificabili. Per questo si mettano da parte le descrizioni che raffigurano il Veneziano come il classico "gentiluomo pacioso e accomodante".

Per descrivere il giovane Carlo Goldoni non serve avere alla mano il catalogo ancora inesistente delle sue opere: irrequieto e un po' svogliato rampollo di buona famiglia in dissesto (il padre è solo un praticone, e la laurea in medicina pura invenzione, ma questo è un dettaglio, in fondo), figlio del suo secolo razionale e gaudente, aperto, sbadato ma conscio del "commerce du monde" e dei suoi obblighi. Per provare ad andare un po' oltre una descrizione esteriore, sembra piuttosto legato ai genitori, i quali sono sempre pronti a perdonargli qualsiasi intemperanza dovuta all'età. Si definisce a volte "libertino e incostante", ma anche, non dimentichiamolo, colto e educato. Curioso della realtà che lo circonda, il suo occhio particolarmente ricettivo coglie e interpreta i fatti e le azioni che incontra. Con una certa passione maturata sin dalla pubertà per la commedia, per il palcoscenico o forse l'interesse era partito dai camerini delle attrici ...

Arriva a Feltre. Le aspettative sono quelle di un giovane non

ancora del tutto smaliziato che non si preoccupa troppo per il suo avvenire: nella nuova città esplora il campo di possibili avventure, soprattutto amorose.

Intanto si guarda intorno, registrando alcune impressioni che rimarranno indelebili fino a quasi mezzo secolo dopo, quando ritrova fra i ricordi questo piccolo panorama di Feltre d'inizio settecento: "In questa Città non vi sono ricchezze, ma non vi è miseria; il terreno è fertile, la gente laboriosa, ma non ha alcun commercio, a cagion della sua situazione lontana da ogni navigazione. Vi è molta nobiltà, antica e colta. Vi si fanno bellissime villeggiature. La caccia è abbondante, e i frutti sono squisiti (...) Io non mi scorderò mai di un Paese, dove sono stato sì bene accolto, e dove ho soggiornato sedici mesi col maggior piacere del mondo".

Come ho già detto, durante la prima estate passata a Feltre il coadiutore alla cancelleria lavora alacremente: tra l'altro riprende in mano una pratica insabbiata - si tratta di un processo contro il taglio di legnami di frodo nei boschi della Repubblica, cosa che si faceva impunemente da un centinaio d'anni! Non senza qualche colpo di fortuna riesce ad accomodare le parti e a uscirne indenne. Come sempre il suo compito principale è quello di far l' "epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice che dovea pronunziar la sentenza". Aggiunge poi che "l'operazion non è facile, poiché conviene esattamente pesare i termini per non aggravare le colpe in pregiudizio del Reo, e non isminuirle in detrimento della Giustizia". Inoltre viene inviato spesso nel luogo dei misfatti - le solite risse, forse con scarica d'arma da fuoco - per istruirne i processi o fare le veci del cancelliere: molta la fantasia per descrivere i viaggi di lavoro (selve, burroni, briganti, contrabbandieri).

Lui stesso dice che spesso il lavoro è un pretesto: la nobile compagnia, i pranzi nelle dimore di campagna dei ricchi amici, nonché la "colazione col latte e qualche volta col cibo quotidiano de' contadini", offrono al gentiluomo cittadino piacevoli svaghi in un paesaggio stupendo. In particolare -ancora a ottant'anni ama ricordarsene - quella festosa gita di dodici giorni con la boccaccesca brigata di sei cavalieri e sei dame. Il pretesto: un processo verbale di poco conto, per una scarica d'armi da fuoco con ferite pericolose occorsa durante litigio nei pressi di Santa Giustina.

Partiti una mattina da Feltre con quattro servitori al seguito, i lieti gitanti costeggiano i colli di

Cart. Passano tra giardini e ricche ville di campagna, coltivi e piantade su per la strada gradevolmente ombreggiata da grandi faggi - solo un tratto pittorico nei *Mèmoires*, dove compaiono improbabili "ramose piante di fico". Proseguono senza fretta per Culach di Santa Giustina, o Colvago.

Durante questi giorni immediatamente dopo la fiera di San Matteo (21 settembre), i proprietari rimangono in campagna almeno fino ai Santi: si controlla il raccolto e si approfitta per villeggiare, godendo gli odorosi tepori del clima autunnale della valle. Nello stesso periodo le cascine risuonano di canti e passi di danze tradizionali, le famiglie festeggiano con sontuosi pranzi: ad ogni borgo un'accoglienza ed un calore nuovi. "In tutto questo tempo non desinammo nè cenammo mai nel medesimo luogo, e per dodici notti non si prese mai riposo nel letto". Una festa continua, trascinati da un divertimento all'altro: addirittura "le nostre donne sostenevano la loro parte al pari degli uomini".

Così, proprio nel mezzo del turbine di gioia, basta l'incontro fortuito di due sguardi che per un istante restano immobili, e improvvisamente la baraonda non è più quella di prima, è pietrificata nell'istante più intenso dell'amore: il primo.

Angelica (non ha importanza se si chiamasse proprio così) al Nostro non era del tutto sconosciuta: probabilmente per motivi di lavoro - o per altro - era assiduo frequentatore della casa paterna. Li l'aveva conosciuta, per lei aveva deciso di combinare "a posta quella dilettevole partita".

Ahimè, altra cosa è leggere una storia d'amore scritta un secolo dopo il suo epilogo da chi l'ha vissuta, altra cosa è viverla. L' "altro" Goldoni, l'ottuagenario, si conferma mendace senza volerlo, forse, intrappolato nelle trame da romanzo di formazione della sua autobiografia. Vedremo verso la fine di quante e quali scuse si armerà per giustificare ai suoi e ai nostri occhi la fine ciel suo "primo amore virtuoso". Io trascriverò nella più chiara traduzione dal suo francese farraginoso. La reticenza, però, sa di rimosso.

Purtroppo di Angelica non ci è rimasto nulla, quasi neppure il nome: qualche congettura e qualche studio non hanno saputo dare forma storica a quest'affascinante immagine che fluttuò nella vita del giovane Goldoni per poi scomparire. C'è però nelle memorie quest'abbozzo prezioso che vale di più di una descrizione fisica o caratteriale. Trascrivo: "...una savia e modesta fanciulla". Altrove: "Era una di quelle delicate bellezze che

laria stessa fa appassire, e che il minimo incomodo scompone".

Torniamo alla gita. "Ad oggetto di variare il piacere" al ritorno prendono una strada diversa da quella dell'andata: salgono sul colle di Cesio, poi scendono a Villabruna, per Foen raggiungono Telva di Pedavena e irrompono festosi all'improvviso nel giardino di villa Facen; Vettor Facen, quarantenne giovanile e amante del teatro, accoglie la brigata guidata dall'amico e subito fa imbandire un banchetto: i polli vengono presi e infilzati agli spiedi, il vino scorre... manca il pane, quel poco che ne rimane è secco. Viene tostato al forno, ma quando è sulla tavola resta quasi tutto lì.

Così gli ultimi lazzi, le ultime serate. Stremati, i gitanti raggiungono Feltre, "e in fracasso tale che me ne risentii per un mese". Anche la delicata bellezza di Angelica sembra reclamare vendetta per questi giorni di ininterrotto amore e godimento.

E intanto sopraggiunge l'inverno, il primo passato a Feltre dal giovane: è la prima cosa che gli viene in mente nelle memorie, con un tocco di inverosimiglianza paradossale: "La città è così ben coperta di neve l'inverno, che essendo le porte sulle piccole strade bloccate per il ghiaccio e la neve, bisogna uscire dalle finestre dei piani superiori".

Il nostro, riscaldato dai tepori dell'amore e delle baldorie fra amici, non se ne sta inattivo. Conosce bene il palazzo della Ragione, quella sua troppo grande e fredda aula che da decenni viene adibita a teatro: il lavoro non lo occupa troppo e, una volta ottenuto il permesso di sua eccellenza il podestà, ha l'agio di radunare attorno a sé una truppa di appassionati di teatro. Insieme, quasi per divertimento, stabiliscono i copioni e i ruoli che reciteranno per il carnevale imminente: si faranno due tragedie molto recenti (composte attorno al 1725) di Metastasio, l'autore - all'epoca poco più maturo del nostro protagonista, ma molto più precoce - più apprezzato e rappresentato del momento. Didone e Siroe, in sostanza due storie strappalacrime composte secondo le convenzioni del classicismo arcadico allora in voga: Goldoni si impegna a cambiare le arie in recitativi e a comporre due intermezzi per rasserenare gli animi del pubblico sconvolti dalla terribile tempesta tragica dei due atti.

Un veloce schiccherar di fogli, ed escono due farsette - a posteriori, la prima è definita "comica" e la seconda "critica"- nelle quali si riserva le parti prominenti - non cosi per le tragedie, confessandosi un cattivo attore tragico. Nascono

così "Il buon padre" e "La cantatrice", quelle cose che dovrebbero rappresentare l'effimero dell'esistenza, l'accessorio e il banale, la "sovrastruttura" della società in cui ci troviamo a vivere, ma che sono ciò che resta, per tutti.

Purtroppo il primo dei due intermezzi non ci è pervenuto, a causa dell'incuria dell'autore: si sa che Goldoni vi recitò nel ruolo di un giovane intraprendente che cerca di ottenere i favori della figlia accorta di Pantalone, il quale sostenne non senza bravura il buon Vettor Facen.

Il secondo intermezzo si è conservato solo grazie al "plagio" (anche se in questo genere di argomenti non ha senso parlare di "originalità") di un avvocato veneziano, Antonio Gori, che stampò e diede, poco tempo più tardi, a nome suo "La pelarina", cioè la cantante - o cantatrice - che ti pela. Molti anni dopo, nel 1753, lo scherzo comico comparve nel tomo quarto delle "Opere drammatiche giocose di Polisseno Fegejo Poeta Arcadico", che altro non è se non lo pseudonimo accademico di Carlo Goldoni.

Proprio a Feltre, nell'inverno del 1730, la Pelarina sale per la prima volta sul palco. Il pubblico si aspetta una storia convenzionale, una parodia popolare di quegli spesso equivoci *milieux* che sono gli appartamenti delle attrici e delle cantanti: è esattamente ciò che ottiene. Lei, la protagonista, "musica principiante" alle dipendenze di un protettore, e la madre Volpiciona escogitano insieme un piano per spolpare l'opulento - ma taccagno - e ingenuo Tascadoro. Volpiciona da vera mezzana spinge l'avvenente figlia a fingere di essere innamorata di costui, ed imparare l'arte di carpir regali senza dover ringraziare - proprio come farà più avanti la pronipote della giovane: Mirandolina. Dopo un attimo di indecisione Pelarina si prepara, ed eccolo là il grasso, puzzolente, rozzo e pesante Tascadoro: di ritorno da una "mangiata da gran porco", tra rutti, versacci, brandelli di salsiccia ancora conficcati tra i denti, balbetta un'incomprensibile dichiarazione d'amore. Le donne sanno come volgere la situazione a loro vantaggio, e Pelarina descrive al falstaffiano personaggio i modi e la figura del suo amante ideale: "Di bianchi pizzi e fini il manichino, piccolo cappellino ... calzetta fiammeggiante e ben stirata", "... e quel che importa, in tasca un gran borsone" aggiunge la madre-mezzana. Il libidinoso Tascadoro si precipita, e al cambio di scena ha già gettato il cappellone, il collarone, s'è pulito, rivestito "alla parigina" - con effetto risibile: "con quel vezzo, con

quel moto voi sembrate il bel Narciso, (oh che folpo, che merlotto!) ...". Ben presto, accecato dalla libido e dai mirabolanti giochi di parole della giovane allieva di canto, ingannato dai travestimenti della proteiforme Volpiciona che diventa prima la grossa merciaiola "Canacchiona" ("sederona" che strilla in dialetto veneto), poi un ebreo, si trova costretto a cedere prima un anello, poi un orologio, un vestito, dei denari ... alla fine, troppo vile d'animo e avaro per sopportare la "pelatura", cerca goffamente di riprendersi tutto, ma grazie alla professionalità della ditta famigliare ne esce scornato.

Come prima ho detto, il pubblico si aspetta e vede rappresentata una storia convenzionale; una "Cantatrice" l'aveva già scritta nel '27 il Lalli, senza contare le varianti "La Cantarina", "La Dirinclina", "La Canaria" etc. Ancora non si percepisce nel giovane autore quel distacco dalla commedia dell'arte che lo renderà grande. Eppure - è forse una novità il fatto che nulla cambia al mondo? - la Pelarina non tiene per sé la sua sapienza femminile, ma la elargisce a cameriere, damigelle e dame in piedi in platea o sedute comodamente sui palchetti che applaudono entusiaste. E Tascadoro serva da monito a tutti gli uomini che ancora stanno asciugandosi le lacrime per le risate laggiù fra il pubblico. *Nihil sub sole novi:* un successo.

"E questa è la prima volta ch'io esposi qualche cosa del mio Teatro, e là principiai a gustare il piacer dell'applauso e del pubblico aggradimento". Sta scritto nelle memorie. Non so se generalmente per un artista il riconoscimento della folla sia cosi importante; invece per un autore di teatro, massime un commediograto, credo che l'applauso di un pubblico sia l'unico, pericoloso discrimine tra l'esistere e il non esistere. Il giovane ora si sente appieno un autore di teatro, e se è da credere che *honos alit artes* tutti dobbiamo a quel pubblico di Feltre, che nel carnevale del 1730 applaudì calorosamente Goldoni, ben più di due intermezzi: forse tutta la sua produzione.

Tra il pubblico entusiasta solo una ragazza nasconde a fatica con un sorriso forzato le lacrime e il disappunto per la famigliarità del suo innamorato con le attrici delle parti femminili: è Angelica. I genitori le hanno proibito di partecipare alle rappresentazioni: non sta bene che una tosa da maritare faccia l'attrice. Forse si consola con il trionfo del suo adoncino, ma è sicuramente gelosa.

Carlo da parte sua continua ad amarla: ha spedito perfino una let-

tera al padre dove manifesta l'intenzione di sposarsi. Il buon Giulio Goldoni ha risposto con un no, motivato dallo stato ancora troppo precario del figlio per poter pensare di metter su casa, "non avendo ancora terminato il corso delle Cancellerie per divenir Principale, e divenir decorosamente marito e padre". Carlo mostra la lettera ad Angelica, ai parenti di lei. Non tutto è perduto, la ragazza può aspettare. Tanto più che avviene un fatto che "aumentò l'attaccamento e la speranza di lei e dei congiunti".

Un servo alle dipendenze della famiglia di Angelica s'azzuffa con il garzone d'un bottegaio, e lo ferisce. Disguido ordinario, ma il garzone si rivolge all'autorità, rappresentata dal Nostro, al quale arrivano quasi nello stesso momento la querela del ferito e la raccomandazione di pugno dell'innamorata. Lo scrupoloso giovane si trova preso tra due fuochi: non sa decidersi se servire la fredda giustizia, oppure il caldo - o forse ormai tiepido? - amore.

Per levarsi d'impiccio chiede al suo immediato superiore cancellier Zabottini di istruire il processo, mentre lui si assume la difesa dell'imputato. Che gli riesce bene: il nuovo talento del foro fa assolvere il servo, suscitando commenti d'ammirazione tra le autorità. Sarebbe senz'altro riuscito un ottimo avvocato criminale, se avesse seguito con costanza quella strada, se avesse sposato Angelica... se non ci fossero stati quegli applausi!

Eppure il giovane deve ancora percorrere altre strade. Sedici mesi sono passati, è settembre, è finito il suo mandato e deve partire, richiamato dal padre che a Bagnacavallo, nei pressi di Ferrara, ha finalmente trovato un impiego fisso e ben retribuito - tra pochi mesi troverà anche la morte. La partenza è dolorosa, per ambo gli amanti: però più per chi resta chiusa in casa per non farsi vedere, piena di vergogna e disappunto, che per chi parte con la coscienza libera, verso nuove avventure. E finita: i due si lasciano per non rivedersi mai più. "Il distacco da quell'amabile oggetto, che mi aveva fatto gustare le prime delizie di un amore virtuoso, mi costò pena": ancora a ottant'anni se ne ricorda - quella delicatezza, debole, fragile di corpo e di spirito, i lunghi silenzi, l'amor proprio e la passione ... non avrebbe funzionato comunque, pensa nelle memorie.

Queste le sue argomentazioni: "Sua sorella maggiore era stata una rara bellezza, e divenne brutta dopo i primi parti. La minore (Angelica) aveva la medesima carnagione, i medesimi lineamenti (...)

Ero giovane, e se mia moglie dopo qualche tempo avesse perduta la sua freschezza, prevedevo quale sarebbe stata la mia disperazione".

Tutto sommato è una disinvolta autocritica quella che si rivolge: questo era troppo ragionare per un innamorato, ma fosse virtù o debolezza o incostanza, lasciai Feltre senza sposarla". Si, il passato è passato. E Feltre appartiene oramai al suo passato.

Il giovane arriva a Venezia, poi parte per Ferrara in una chiatta. Fra i passeggeri incontra un altro giovane, un padovano, che lo invita a giocare; una mano a calacarte tira l'altra... è tempo di lasciare il nostro Carlo Goldoni mentre continua a perdere, mentre la barca a poco a poco perde la riva. Sfortunato al gioco...

Memoria

Pietro Bortolas

Gianmario Dal Molin

Il cav. Pietro Bortolas se n'è andato improvvisamente, in punta di piedi, così come in punta di piedi, in modo dimesso e operoso, aveva sempre vissuto. Discretamente agiato, per esclusivo merito della sua laboriosità di artigiano delle pelli, Piero ha dato il meglio di sé in tre distinte direzioni: della famiglia, del volontariato, della beneficenza.

Legatissimo alla moglie Lisetta e ai nipoti, seppe superare ogni tipo di difficoltà partendo – giovane emigrante – per la Svizzera subito dopo la guerra, per un duro apprendistato in un settore di nicchia, quello delle pellicce, sotto la guida di uno svizzero esigente e severo, ma giusto e comprensivo che lo aiutò a trovare la sua strada di libero imprenditore. In questa veste la sua prima prova fu quella di mettere in piedi un laboratorio a Milano; impresa che gli riuscì, permettendogli dopo anni di sacrificio, di realizzare il suo sogno: il ritorno in patria, con la sua casa ed il suo laboratorio, a Pedavena.

La dimensione relazionale ed amicale lo vide sempre protagonista sia nel paese e nel comune di nascita, Porcen e Seren, sia nella parrocchia di elezione e nel paese di successiva residenza: Travagola e Pedavena.

A Seren negli anni ottanta fu tra i promotori di un'importante e complessa iniziativa. Era stata messa in vendita una pensione che si prestava ottimamente a divenire una piccola Casa di riposo, struttura mancante allora in quel comune. Ma occorrevano coraggio, intraprendenza, investimenti, capacità di coinvolgimento e di persuasione. Come al solito Piero impegnò del suo, garantì fideiussioni, coinvolse le amministrazioni locali e quella regionale, si espose senza risparmio per la realizzazione del-

l'impresa.
Fu infine l'emblema vivente di quello che vorremmo fosse il nostro prossimo: modesto, aperto, generoso. Non posso dimenticare la sua generosità nei confronti dell'Unità Sanitaria Locale che, in ricordo della sua Lisetta prematuramente scomparsa, dotò di costosi strumenti diagnostici.

La Famiglia Feltrina gli conferì nel 2001 il Premio Ss. Vittore e Corona proprio per onorarne l'umile ma copiosa sua generosità.

L'intera comunità locale gli è debitrice non solo per le sue elargizioni materiali, bensì per l'impegno dimesso, ma profondo nel campo del volontariato.

Anna Maria Meneghel

Gianmario Dal Molin

Con Anna Maria Meneghel scompare un pezzo di quel mondo locale che dagli anni cinquanta agli anni ottanta ha caratterizzato la vita scolastica della nostra comunità: un tipo di insegnante dai caratteri ben definiti nel quale la serietà del comportamento si univa ad una grande preparazione professionale, il rigore morale alla riservatezza, la severità scolastica alla comprensiva indulgenza dei giovani. Signorile nel tratto, severa e misurata nel gesto, riflessiva e prudente, ma non priva di intelligente ironia, Anna Maria è stata un punto importante di riferimento sia nell'ambito della scuola che della famiglia. Della gemella Luisa è stata infatti, pur all'insegna di una reciproca autonomia e di una totale parità di *status*, l'*alter ego* familiare e domestico; è stata la più ritrosa ma attenta Marta rispetto alla missionaria Maria occupata nella diffusione dell'evangelica semente.

Fu donna dagli ampi interessi culturali e sociali che sapeva gestire anche fuori delle mura domestiche in ispirito di amicizia e di allegria. La dignità e la forza con la quale ha vissuto la lunga malattia è una, ma non la sola, dimostrazione di una coerenza e di una tempra morale che ce la fanno ricordare con ammirazione affettuosa.

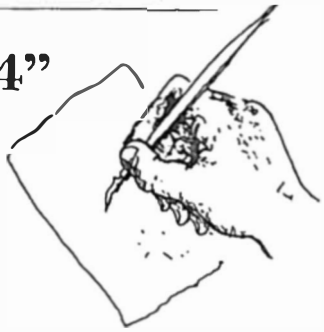
Nella Giannetto

Maudi De March

Ricordare Nella Giannetto a poche settimane dalla sua scomparsa, ricordarla in qualità di fondatrice, storica presidente tuttofare dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati. Mi chiedo come sia possibile farlo, in quale modo:

aulico, semplice, di rito, ipocrita-celebrativo? Altri sarebbero ben più qualificati per dare e scrivere cornucopie di elogi e commosse memorie. Però due anni di collaborazione umana e professionale, spartita tra Iulm, Associazione e Centro Studi Buzzati con quel grande vulcano di idee e risorse che era, Nella, bastano per capire e raccogliere il consiglio di un'amica: scrivi col cuore. Cuore ed emozioni, allora. Strada che la Giannetto aveva spesso battuto nei suoi ultimi studi di linguistica applicata alla comunicazione. Cuore ed emozioni che Nella mise, assieme a tutta se stessa, nel fondare l'associazione internazionale dedicata al grande scrittore bellunese alla fine del 1988. Nel 1991 vide la luce anche il Centro Studi Buzzati, organo preposto a promuovere le ricerche scientifiche in tutti i continenti, e a gestire la più ricca biblioteca buzzatiana esistente. Dino trovò dunque una nuova casa a Feltre, ma soprattutto nuovi interlocutori e lettori in ogni angolo del pianeta, dalla Francia alla Romania (ove esistono due sezioni nazionali dell'Associazione), dal medio e lontano Oriente al Sudamerica. Convegni, mostre, pubblicazioni di atti e studi, una rivista, tante borse di studio e oltre settecento soci. Una cassa di risonanza mondiale, in definitiva, il ruolo assunto da questo "mondo buzzatiano", creato alle porte delle Dolomiti da una studiosa che portava nei meravigliosi occhi la vivacità, l'energia e l'inquietudine della sua dolomite d'origine, l'Etna. Non bellunese, non montanara, Nella Giannetto ha generato e lasciato come dono alla nostra terra questo suo figlio amato e curato fino alla fine con una forza d'animo incredibile, persino sfacciata di fronte alla malattia che atterrisce i più. I bellunesi prendano coscienza di questo patrimonio per farlo vivere ancora.

Il Premio "Beato Bernardino 2004"
a Mano Amica



So di parlare a concittadini per nulla sorpresi dell'assegnazione del Premio Beato Bernardino 2004 all'Associazione Mano Amica. In questo senso la manifestazione di stamane assume quasi un valore dichiarativo, ricognitivo di un sentire diffuso della comunità locale, di un riconoscimento già scritto. La Famiglia Feltrina, attenta al proprio ruolo civico, ha saputo individuare una esperienza che la gente ha premiato da tempo e premiato nel modo più vero, più autentico: lontano dalla retorica dei discorsi di circostanza è un premio che nasce nel giudizio positivo dell'uomo comune, raccolto per strada, nel corridoio di un ospedale, all'ombra dei cipressi di un camposanto. Un premio che nasce - per così dire - dal basso e che in questa sala trova il suo suggello formale.

Per quanto si tratti di un'associazione conosciuta da molti - né potrebbe essere diversamente per una realtà che conta oramai novecento soci, cioè un numero davvero notevole se rapportato alla consistenza demografica del comprensorio – qualche notizia storica va data. Sono stato pregato di non indugiare su nomi e cognomi al che ho obiettato che ad ogni "mano amica" corrisponde – per natura e di necessità– una "faccia amica" ma mi è stato chiesto di concentrarmi sulla mano o, meglio, sulle mani, cioè sulle attività svolte, sulle iniziative lanciate. Mano Amica nasce nel 1997 come associazione senza fini di lucro, apartitica, aconfessionale che si dà una missione statutaria ben precisa, come si legge nelle tavole fondative: "assistere pazienti affetti da malattie irreversibili in fase avanzata, al fine di garantire loro la qualità e la dignità della vita, secondo i principi delle cure palliative". Nasce all'interno dell'ospedale ma dialoga e lavora subito con il territorio grazie alla forza di una settantina di volontari che operano in gruppi organizzati a livello comu-

nale. In questi anni sono stati seguiti più di cento pazienti ed il loro numero è in costante, progressiva crescita, ma a fianco dell'assistenza diretta -il primo fronte dell'esperienza- c'è una altra, concorrente, sfera operativa.

Fedele all'intuizione che non può esistere nessun impegno serio a favore degli altri che non conosca anche una dimensione pubblica, una dimensione civile, Mano Amica ha avviato da tempo un'opera di sensibilizzazione sociale attorno a temi delle sofferenze terminali e delle cure palliative, opera che si è articolata in una pluralità di momenti: il corso di formazione per volontari che è stato seguito da oltre quattrocento persone, l'ormai tradizionale convegno di S. Martino, eventi vari di incontro con gli operatori sanitari e non da ultimo la borsa di studio per laureandi in scienze infermieristiche che approfondiscono lo studio delle cure palliative. Il tutto in un rapporto costante con le istituzioni pubbliche, le strutture sanitarie, gli altri sodalizi privati, rapporto che trova, forse, il suo coronamento nell'annunciato arrivo dell'Hospice di cui ha parlato a lungo la cronaca locale di queste settimane. In sintesi, una associazione a tutela dei deboli e a supporto delle istituzioni ma anche sentinella di controllo della correttezza della mano pubblica nel suo intervento in campo sanitario.

In un quadro del genere penso che sarebbe riduttivo liquidare Mano Amica come una delle molte esperienza di volontariato di cui è ricco il nostro territorio. Sempre più il volontariato lambisce campi diversi: si parla di un volontariato culturale, turistico, sportivo e così via.

Ma qua dobbiamo mettere a fuoco la straordinaria, positiva, tensione esistenziale che si consuma dentro l'esperienza di Mano Amica.

Nel cammino storico dell'umanità la malattia ha sempre evocato un processo di esclusione, di separazione. Alcuni storici della medicina leggono l'ospedale come una forma, uno strumento di difesa sociale. Occorre recintare la malattia, assegnare al malato un luogo fisico circoscritto perché il contatto continuo con la malattia può far esplodere la massa enorme delle nostre paure, può mettere in crisi le superficialità, le grettezze, le ipocrisie di cui è condita la vita sociale corrente. Rispetto a queste spinte Mano Amica traccia un percorso di riscatto umano, un percorso nella speranza di saper morire alla paura della morte per prendere parte, per lasciarsi coinvolgere, per partecipare e rendere meno acerba la sofferenza di chi ci deve lasciare.

Proprio là dove si celebra il

trionfo della morte nasce e si radica un senso più alto della vita. Si incrocia qui. in fondo, il paradosso stesso della condizione umana, il suo mistero profondo.

Mano amica ha ancora molto da dire alla comunità feltrina e tutti noi molto da imparare.

Enrico Gaz

La consegna del premio all'Associazione Mano Amica.

terra a fronte del soldo lustrato di negro in una miniera belga. E alla terra è necessario ancorarsi, Silvio ci tiene, la terra è la sua matrice, per usare un termine tipografico, il luogo e il materiale su cui si incide la sua natura, la sua storia, e alla quale sente sempre il bisogno di riferirsi.
Quando nasce, primo di due fratelli, la guerra è finita da 7 anni, e il padre è rientrato definitivamente dall'emigrazione in Belgio e dalle saltuarie stagioni svizzere. Un padre che ha deciso di vivere al proprio paese, di seguire la famiglia e i figli, faticare forse di più ma mai da solo. Qui il nostro tipografo cresce, fa le elementari a Rasai, le medie a Seren per poi diplomarsi in quel di Feltre. Naturalmente nella scelta della scuola si guarda al solido, allo studio per il lavoro: Scuola Professionale - Rizzarda - Congegnatore Meccanico. Si diploma nel 1970. Gli dicono che è bravo, che potrebbe continuare, passare all'ITI e completare al meglio gli studi, ma lui sente che i libri, strano destino, non fanno per lui, gli sembra di perder tempo, vuole lavorare: "guadagnarsi la pagnotta". C'è un tentativo di emigrare, Milano, ma viene dissuaso: "mejo qua", "pitost mejo" la terra.

Alla carta, anche se diversa per il momento da quella da studio, però è destinato: 26 maggio, quasi una entrata in guerra, 1971, diciannovenne, Silvio trova lavoro nella Tipografia Panfilo Castaldi: operaio e cittadino in un colpo solo. Si sente, come spesso dirà, un "traditore dell'aratro", ma capisce che la natura freme e che una "sua" personalissima strada la deve trovare. Cognizioni tipografiche zero, movimenti tra le rotative vergini, ma voglia di imparare tanta. E infaticabile e tosto, disposto a correre e tamponare: un mediano. Metafora calzante, lo chiameranno "Benetti", fatica e determinazione, soprannome da calciatore che tanto ci tiene al suo modo di lavorare e alla sua passione per il calcio giocato e visto.

In Tipografia Castaldi passa dieci anni, duri e proficui, che gli permettono di imparare l' "arte" e di "farsi le ossa"; anni che ricorda sempre con piacere e che ringrazia assieme alle persone che lo hanno seguito e aiutato. Ma la natura è quel che è, il desiderio di fare... tanto, e, mentre morde il freno e si sposa con Maurizia, si guarda attorno, vede altre tipografie che nascono e capisce che è il suo momento.

Siamo nel 1980, in tasca, di risparmio, ha settecentomila lire: decide di avventurarsi in proprio. Ma non a Feltre o a Belluno o in qualche altra cittadina, no!, a Rasai di Seren del Grappa, via Enrico Fermi, a casa: ottanta metri quadri di scantinato, caratteri a stampa freschi, una Heidelberg 50x70, una pedalina residuata da Mestre e un taglicarte Mandelli recuperato a Predazzo. Appena fuori una piccola

insegna, una "nominatio", una chiamata scolastica in stretto ordine alfabetico, De Boni Silvio, all'acronimo DBS.

L'avventura è cominciata, siamo sempre in settembre, ma è il 1982: trent anni. Un paio d anni e ci sono già due operai a sostegno, una macchina offset e un riscontro crescente sul territorio. Per non stare fermi ci si allarga, duecento metri quadri davanti, nuove macchine, un tagliacarte.., una vecchia Linotype, e di lì a poco la vera svolta: la prima fotounità e 5 dipendenti. Naturalmente il lavoro non manca, la luce si accende presto e si spegne tardi, non si munge ma l'ora è la stessa e il paese controlla che nel presto Silvio ci sia, altrimenti ci si preoccupa per la salute. Ma il tipografo sta bene, lavora, lavora e progetta. Stampa tutto quello che c'è da stampare, manifesti, volantini, inviti, epigrafi..., diversifica la sua attività e, impudico, ritorna ai libri, si prende la sua vittoria: li stampa. Nasce l'editore per sé e per gli altri. Un editore disponibile che non sceglie cosa stampare, ma accetta le proposte e le sollecita, si lega al territorio e costruisce relazioni, riporta "a casa" chi stampava fuori e fa salire chi sta dalla parte bassa.

Intanto sono nati i suoi figli, Andrea nel 1981 e Alessia nel 1984, e la moglie Maurizia entra come collaboratrice in azienda coronando un quadro che lega azienda, territorio, famiglia e storia. Un azienda che cresce mentre crescono le maestranze, un progetto che si consolida e un compito che si allarga: dirigere e convincere, trovare entusiasmo e motivare, "fare squadra". Nel frattempo l'attrezzatura si allarga con una nuovissima Kors 50x70, l'offset e la fotocomposizione, con tre ulteriori posti di lavoro, e, nella memoria gioiosa dei risultati un'ombra, un ricordo affettuoso e un ringraziamento al cielo per qualcuno che non c'è più.

Gli anni 90 stanno per finire, si stampa tutto e la filiera, tolta la rilegatura, è tutta in casa, chi si presenta in tipografia è spesso accolto in "sala macchine" e, con disponibilità assoluta, viene seguito dall'idea all'impaginazione, dalla bozza alla correzione, fino al risultato finale. L'editore e il tipografo trovano sempre più rispondenza, il privato e il pubblico si ritrovano nelle sue stanze e la stampa vale e si arricchisce di titoli e di edizioni. Dalle sue rotative escono, in ordine cronologico, le "*Memorie di Rasai*" del Segato, il "*Feltrino invaso – testimonianze e immagini*" a seguito dell'omonima mostra, "*Gli espulsi*", i "*Frammenti di una storia*", sulla figura del feltrino Manlio Pat, le "*Forme di devozione popolare nel comune di Seren*", "*La grande guerra negli occhi di una bambino*", "*Le fontane pubbliche del feltrino*" e tante altre pubblicazioni a confermare legami e

interessi persistenti per il territorio e per la cultura locale in generale.

Tutto questo ingrandisce la tipografia e diminuisce lo spazio e anche le macchine non bastano, e allora via, Silvio mette in moto il cantiere per un nuovo stabilimento. Sarà pronto nel febbraio del 2000 e si metterà a regime nel maggio dello stesso anno: 1260 metri quadri con 22 dipendenti più i famigliari, sette macchine a stampa e 14 gruppi stampa compresa la nuova macchina in quadricromia arrivata nel settembre di quest'anno.

Ma il desiderio di fare si alimenta su se stesso, non si sente la sufficienza e bisogna diversificare ancora, in una sorta di entusiasmo continuo che tutto sorregge. Ecco allora arrivare il giornale "L'occhio", 17 numeri annui per 27.000 copie a numero e uno sdoppiamento societario, l'interesse per le altre attività e uno sguardo partecipe alla vita del paese: un occhio alla sagra, uno per chi sta peggio e una mano dove si può dare. Ora, se può essere banale ricordare che dietro ad un artefice tanti ne sono compartecipi, che un ringraziamento viene più volte espresso per chi accompagna questa avventura, se un'azienda cresce solo se il progetto è attivo e seguito da chi ci lavora, se una grande moglie è essenziale, (e a lei andrebbe dedicato un personalissimo capitolo), c'è un sostegno che nell'autobiografia si impone e non può essere, in questo passaggio, dimenticato: un padre, una forza e un sostegno sobrio e duraturo che ha reso oltremodo possibile questo sforzo.

Non sarà un caso allora che si ritorni a quella matrice, a quel punzone che, seppur smussato negli angoli dal tempo, rimane intatto nell'imprimere con la forza di solco le prossime carte da stampare.

Sandro Dalla Gasperina

ANDREA ZANINI
DANIELE GAZZI
CONTADINI, EMIGRANTI, COLONOS TRA LE PREALPI VENETE ED IL BRASILE MERIDIONALE: STORIA E DEMOGRAFIA, 1790 - 1910. VOLL. 2
Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso,
pp. 595 (ill.ni 62).

E' una lunga e complessa ricerca di comunità che pone in relazione i comuni di Seren, Arsiè e Cismon con il fenomeno dell'emigrazione in Brasile, particolarmente significativo nella seconda metà dell'800. In realtà tale collegamento diviene l'occasione per studiare prima di tutto un essere ed uno stare (al di qua e al di là dell'oceano) che gli autori approfondiscono nelle pieghe più profonde della vita quotidiana, individuale, familiare e di paese.

L'analisi del quadro geomorfologico e sociale dell'area di partenza, caratterizzato da un'economia alpina tradizionale giunta ormai al tramonto, dall'aumento complessivo della popolazione nel corso dell'800, dalla crisi degli antichi equilibri familiari, posti in pericolo dalla "modernità", costituisce non solo la necessaria premessa per conoscere le cause locali di un fenomeno emigratorio, ma diventa una vera e propria storia di tre microcosmi locali: storia non tanto di eventi (cara agli eruditi tradizionali locali, come Segato, Scopel e Nanfara) ma di processi: produttivi, istituzionali, culturali e sociali. Di questi tre comuni si coglie soprattutto quella storia "*non evenementielle*", in qualche modo "immobile e perenne" caratterizzata dalle secolari modalità di sfruttamento di uno spazio e di un ambiente fisico, antropizzato da una millenaria opera delle mani dell'uomo e trasformato in case e campi, in reti stradali e fluviali, in

saperi profondamente legati al significato di realtà acquisito in tali contesti esistenziali, in apparati istituzionali laici ed ecclesiastici: un sistema di vita improvvisamente sottoposto a radicali processi di cambiamento e di trasformazione economica, politica, demografica e culturale.

Di quest'area di partenza si esaminano in particolare le realtà pluridimensionali della struttura familiare e le motivazioni di un esodo di massa subentrato d'improvviso alla tradizionale mobilità stagionale. E' un partire dalle motivazioni complesse: un partire per tornare o un partire per sempre, un partire per farsi la dote e per sposarsi, un partire per ricominciare, un partire per ricongiungersi: un groviglio dunque di motivazioni personali, familiari e sociali che severamente sottopone la terra di montagna, oramai stretta tra l'impotenza dell'economia tradizionale e le nuove necessità della modernità, alla prova dell'emigrazione.

Emerge in modo particolare l'unicità dell'esperienza transoceanica, rottura radicale e definitiva dai contorni diversi e drammatici rispetto alla stessa emigrazione definitiva continentale.

Lo studio dell'insediamento nel Rio Grande do Sul appare interessante perché combina due differenti piani di problemi: quelli delle regole coloniali dell'accesso alla terra e la conquista quotidiana da parte dei coloni di una realtà e di un ambiente affatto ignoti.
Al di là della battuta ad effetto (*in Brasil no se magna polenta*) le motivazioni del fenomeno sono in realtà più complesse di quel che sembra e gli autori si soffermano in particolare sulle relazioni familiari dei primi coraggiosi e dei loro parenti più prossimi. Ne emerge un quadro non sempre idilliaco di piccole e grandi invidie e di distinti aneliti di autonomia e di frammentazione, in costante contrapposizione alle esigenze di solidarietà orizzontale, fondamentali per affrontare le complesse operazioni di riconversione da foresta a terreno coltivabile. L'altro aspetto è quello dell'importanza della comunità religiosa come momento di riferimento culturale di un intero sistema di vita.
Le immagini riportate non sono di circostanza, ma riassuntive ognuna di un argomento o di un problema.

I volumi si concludono con un pregevole apparato bibliografico e statistico, utile per affrontare ed ampliare eventuali argomenti, ma soprattutto testimonianza della complessità di una ricerca che non sarebbe male venisse ampliata ad

altre zone "strategiche" della provincia in questo settore.

FRANCESCO PADOVANI (a cura)
CON LA VALIGIA IN MANO. L'EMIGRAZIONE NEL FELTRINO DALLA FINE DELL'OTTOCENTO AL 1970
Comunità Montana Feltrina
Comune di Pedavena 2004,
pp. 365 (ill.ni 514).

Questo catalogo dell'omonima "Mostra" sull'emigrazione esposta recentemente a Pedavena, rappresenta l'ultima fatica della Biblioteca di quel comune e del suo direttore Francesco Padovani. Sono dunque indubitabili il merito, lo sforzo organizzativo, l'ottimo livello editoriale e culturale del catalogo. Per non scadere però nello stereotipo encomiastico che non rende a questo lavoro il merito dovuto, non è male introdurre alcuni elementi di valutazione critica sullo stato attuale degli studi e della documentazione in merito al fenomeno dell'emigrazione e soprattutto sull'impatto culturale nell'immaginario collettivo che esso ha assunto in quest'ultimo periodo. Non dirò nulla di nuovo, ma, mentre a livello istituzionale viene portato avanti un proficuo lavoro di documentazione e di raccolta delle fonti, a livello di percezione popolare par di essere attualmente a metà strada fra il primitivo stato di "vergognoso"occultamento del fenomeno nel privato familiare e l'esaltazione da Far West della "Grande Attraversata" oggi esportata in tutto il mondo dagli Americani. Quello che era stato un segno doloroso di vissuti tremendi, di angosce, di trepidazioni e di presagi, trasmesso con lettere e foto ai familiari, diviene ora non elemento di fonte storica su cui esercitare valutazioni e ricostruzioni critiche, ma immagine che le seconde e le terze generazioni, del tutto estranee al clima di quelle vicende e alle sofferenze ad esse collegate, esibiscono come un trofeo o un blasone familiare, quasi a dire che in quella vicenda, divenuta oggi esaltante e avventurosa o quanto meno accattivante, c'erano anche le loro famiglie. Una sorta di operazione insomma come quella fatta dalla piccola e media borghesia nell'Ottocento all'indomani dell'Unità d'Italia, quando l'essere stati nella galera austriaca o aver partecipato ad una qualunque battaglia diveniva poi fatto pubblico di inestimabile valore sociale. Avevano allora mitigato quel complesso, l'ideologia clericale che aveva raffreddato di parecchio l'ideale risorgimentale e il sostanziale scarsissimo numero di popo-

lazione che aveva partecipato ad un fenomeno tutto sommato di elite, cui l' "aggirevole popolo" era stato subito dalla borghesia vincitrice accodato.

Questi vincoli qui sono saltati e la portata dei mezzi mediatici ha fatto il resto. Occorre dunque chiedere a coloro che tutti contenti dicevano all'inaugurazione della mostra: - Guarda, quello era mio nonno, quello era mio zio; occorre chiedere a coloro che individuavano nel tal dei tali il compaesano "fortunato" che aveva partecipe dell'avventura... (non importa se poi defunto per silicosi o per incidente sul lavoro) di fare un pensierino a quello che non si nota a prima vista, e cioè al sottostante dramma di dolore e di miseria che trasuda da quelle foto soprattutto quando esse ostentano il contrario: un' automobile, un fondale di finta ricchezza, un vestito della festa, un costume del luogo, esibendo uno status e una situazione da cartolina, del tutto esteriori e superficiali, umanamente comprensibili poiché lanciavano il messaggio di uno sperato riscatto.

Questo le mostre e i loro cataloghi non lo dicono e tanto meno le rappresentazioni folkloriche frequentemente contrabbandate come strumenti di ricerca culturale (ed alcune sicuramente lo sono, altre forse no). Per fortuna l'impianto non estetizzante della mostra ha contenuto tali tendenze e lo stesso volume contiene apprezzabili riflessioni a questo proposito. Si afferma infatti in interessanti interventi che le immagini non parlano da sole, che esiste nella comunicazione visiva una sorta di buco nero "osceno" (nel significato di esteriore alla scena) che cela la vera realtà delle situazioni e degli stati d'animo; che dietro alle immagini vi sono il coraggio di protagonisti, talora all'interno di autentiche saghe familiari; che sono sorti organismi e organizzazioni di solidarietà per fronteggiare un fenomeno non propriamente epico. E dunque, dando ragione ad una affermazione di Padovani che gli storici non amano abitualmente le foto, vien da sostenere che il nucleo imperituro di questo volume non sono le fotografie, ma piuttosto i contributi storici dello stesso Padovani, di Franzina, Gazzi, Zannini, Perco, Vendramini, ecc. che le precedono. Le foto divengono importanti e "viventi" se si opera uno sforzo di applicazione delle loro considerazioni alla lettura del materiale iconografico. Ma quanti lo sapranno o lo vorranno fare?

GIOVANNI PERENZIN (a cura)
COMUNISTI E CATTOLICI NELLA RESISTENZA FELTRINA. MEMORIE E SCRITTI DI PROTAGONISTI E TESTIMONI
Isbrec, Belluno 2005, pp. 238.

Si tratta di una raccolta di memorie postume, alcune redatte a titolo di resoconto difensivo all'indomani dell'evento resistenziale, doloroso anche per gli strascichi che aveva lasciato, altre successive, a titolo di futura memoria.

Di pregio appare l'introduzione di Giovanni Perenzin che puntualizza le varie posizioni: esempio di come uno scritto di storia possa diventare anche un utile strumento didattico, cosa che non sempre succede negli scrittori di storia locale avviluppati spesso nelle loro dissertazioni erudite, talora comprensibili solo a loro.

Di minor vigore e pregio storiografico (non certo umano) sono gli scritti che nulla tolgono e nulla aggiungono a quanto già si sapeva. Essi riportano tesi e interpretazioni note che peraltro vengono offerte per la prima volta alla pubblica opinione - e questo è un fatto altamente positivo - ma che non danno alcun contributo aggiuntivo allo stato dell'arte, nel quale le fonti documentarie non sono tuttora reperibili. Alcuni testi sono interessanti per il clima che essi riproducono, che non è quello della resistenza ma di come nel dopoguerra essa veniva rielaborata e interpretata e sono dunque una rappresentazione di vissuti postumi. Si possono cogliere in filigrana, soprattutto nei comunisti, gli umori e le risonanze all'interno di un assetto politico (anche del loro partito) diverso da quello sperato che non si riteneva sufficiente debitore della loro eroica azione di lotta e di opposizione.

Emergono tesi, del tutto contestate da altre fonti, per lo più orali purtroppo, di una grande consonanza sul campo fra cattolici e comunisti; di un viscerale antifascismo cattolico, del quale però mai si enunciano i caratteri, gli obiettivi e le contraddizioni; di un solido movimento popolare che avrebbe interpretato la resistenza non solo come guerra di liberazione, ma di rivoluzione sociale e politica. La verità è che documenti originali di quel periodo non sono ancora venuti alla luce, se mai ci sono, per cui la storiografia locale della resistenza è ancor oggi regolata da due tipi di fonti: le testimonianze orali di anziani, sempre ormai più rare, tentennanti e contraddittorie e le memorie scritte dei superstiti, come in questo caso, entrambe fissate su presupposti e

principi spesso del tutto opposti: un groviglio di affermazioni che appare talora difficile dipanare e ricondurre a unitari filoni di racconto storico.

Ci ha provato Giovanni Perenzin nelle pur brevi ma stimolanti presentazioni critiche di ciascun scritto, ma molta strada resta ancora da fare su vari temi e problemi: ad esempio sull'effettiva consistenza comunista e socialista nel Feltrino nel periodo bellico; sui feltrini di orientamento comunista, spesso assenti dal campo locale, in particolare Giovanni e Giuseppe Banchieri, Vettor Gorza, Eliseo Dal Pont, enucleandoli dai santini agiografici del Guarnieri e collocandoli in quello che fu effettivamente il loro contesto di presenza e di azione; sulla vera natura dei rapporti fra cattolici e fascismo dal 1922 al 1943 e dal '43 al '45, riguardo alle divisioni, alle consonanze e alle reciproche strumentalizzazioni; ed infine su un argomento ritenuto sinora "tabù", quello degli infoibati delle Vette, sulla cui vicenda nulla si dice e nulla si esplora. La recente mostra sui profili degli antifascisti schedati dall'ufficio politico della Questura, dal 1922 al 1945, la dice lunga sulle contraddizioni di questo periodo, sui diversi gradi di opposizione al regime, sui ripensamenti e sui trasformismi di questo sparuto gruppo di coraggiosi, aprendo nuovi filoni di riflessione e di ricerca.

Gianmario Dal Molin

In breve

A cura di Gianmario Dal Molin

ANGELO VIGNA
FONZASO...IERI. IL TERRITORIO, LA COMUNITÀ, LA STORIA, CIRCOLO
Circolo "I Fonzasin" 2004,
pp. 300 (ill.ni 292).

Il 30 giugno 1965 il medico di origine fonzasina Angelo Vigna, appassionato di storia locale, aveva dato alle stampe un volume di 220 pagine dal titolo "Fonzaso nella sua vita, nella sua storia, nelle sue tradizioni". Stampato dagli Artigianelli di Trento, il prefatore mons. Colao lo definiva "amico che ci parlerà di tempi lontani" e lo additava ai giovani come un "richiamo a degnamente operare". L'autore aveva successivamente rimaneggiato profondamente il testo, senza però addivenire ad una seconda edizione.

Ci hanno pensato ora "I Fonzasini", associazione culturale che da anni promuove culturalmente quel

territorio, producendo un sontuoso volume patinato nel quale il testo viene riccamente affiancato da un notevole apparato di foto, rendendo strutturalmente il lavoro completamente nuovo rispetto a quello del 1965.

1631. SORRIVA E LA PESTE. 1981 – 2005. NEL 25° DEL RIPRISTINO DELLA PROCESSIONE VOTIVA

Feltre 2005, pp. 136 (45 ill.ni)

Spuntano come funghi le ricerchine di storia locale, non più ormai a onore e gloria di una singola comunità e del relativo sindaco, ma di un semplice evento e del suo comitato promotore.

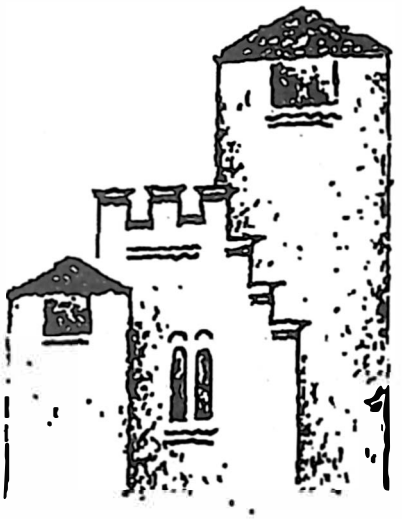
Giocano in questo caso un positivo ruolo l'esistenza di un cospicuo apparato fotografico, qualche vecchio documento storico caduto ormai in oblio e il cui recupero viene fatto inconsciamente passare come scoperta, ma gioca soprattutto la memoria collettiva di un evento. E' il caso della "Minestra di S. Giorgio", rispolverata ormai da anni in tutte le salse, agrituristiche e cultural popolari. Bene, ma il sottotitolo del libretto la dice lunga sulla natura contingente e sul pericolo che corrono questi eventi: una pia pratica collegata ad un voto per una peste del XVII secolo, riscoperta venticinque anni fa. Dunque un rito scaduto nel passato e ripreso da un gruppo di volonterosi che hanno progressivamente messo a punto una manifestazione popolar religiosa con ambizioni turistiche e di promozione del territorio, cui si deve il dovuto plauso. Il valore dell'evento è cosa dunque esclusivamente sociale e alle popolari reminiscenze il testo attinge giustamente a piene mani. I rimandi più importanti erano peraltro già stati più autorevolmente scoperti, studiati e citati da Vito Fumarola, su stimolo di don Noelio Marchet, una ventina d'anni fa. Di altre fonti altrettanto interessanti e presenti in archivi pubblici e privati (come ad esempio la nascita della poesiola *Era Surripa un dì* o le relazioni su Sorriva dei provveditori regionali alla Sanità che il variamente citato Facen non poteva conoscere) non se ne fa cenno. E questo relega il libro alla narrazione locale, con gli strumenti locali di un evento, come era probabilmente nelle intenzioni del gruppo di appassionati, nessuno di essi storico di professione o vocazione.

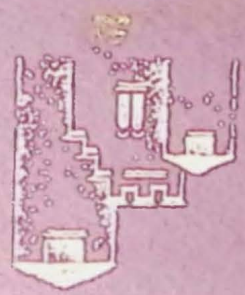
TIZIANA CONTE
PAOLA ROSSI
FELTRE
Agorà Libreria Editrice,
Feltre 2005, pp. 90 (45 ill.ni).

Nell'ambito della collana delle guide della provincia di Belluno, questo volumetto su Feltre, stampato in varie lingue, costituisce a tutt'oggi lo strumento di sensibilizzazione turistica (attualmente in lingua tedesca, inglese e ungherese), più aggiornato e recente. Le guide si rifanno all'analogo testo in italiano che costituisce a sua volta un rimaneggiamento di un precedente più ampio lavoro, *Itinerari feltrini*, delle medesime autrici, applicato peraltro all'intero territorio, mentre queste guide sono limitate alla sola città (Cattedrale, via Mezzaterra, Piazza Maggiore, Borgo Ruga ecc.) con l'appendice di San Vittore.

RAFFAELLA GABRIELLI
ALESSADRO TIBOLLA
UNA FABBRICA – PAESE.
IL CASO BIRRERIA PEDAVENA
Edizioni DBS, Seren 2005, pp. 157
(42 illustrazioni e 51 riproduzioni fotografiche di articoli e documenti)

E' il diligente e documentato diario di una "via crucis" iniziata nel 2004 con la notizia della chiusura dello stabilimento di Pedavena e proseguita per buona parte del 2005 fra timori, speranze e rassicurazioni. E' dunque la storia dell'annunciata chiusura di una impresa produttiva fra le più interiorizzate della provincia all'interno della propria comunità locale ed anche fra le più longeve, essendo sorta ad opera dei fratelli Luciani nel lontano 1895: una "fabbrica - paese" quali se ne trovano ormai raramente in quest'epoca di globalizzazione e di anonimato industriale tipico delle multinazionali. Con rapidi cenni, da "flash d'agenzia", gli autori ricostruiscono in realtà un intero mondo produttivo locale, con la sua storia, le sue speranze e i suoi timori: speriamo non... a futura memoria.



La Rivista non s'intende impegnata nelle interpretazioni e nei giudi:
espressi in articoli e note firmati o siglati.
I singoli autori si assumono la responsabilità di quanto pubblicato.

Finito di stampare
Settembre 2005