Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 87 - dicembre 2022

Nel 2022 hanno contribuito
con i loro articoli a dare continuità
al Ponte rosso gli amici:

Patrizia BIGARELLA
Silva BON
Alberto BRAMBILLA
Anna CALONICO
Francesco CARBONE
Paolo CARTAGINE
Maurizio CASAGRANDE
Luigi CATALDI
Walter CHIEREGHIN
Gianni CIMADOR
Enrico CONTE
Ivan CRICO
Luisa CRISMANI
Roberto CURCI
Stefano CRISAFULLI
Roberto DEDENARO
Michele DE LUCA
Sabrina DI MONTE
Laura FONOVICH
Patrick KARLSEN
Charles KLOPP
Gabriella MUSETTI
Gabriella NORIO
Gianni OLIVA
Luisella PACCO
Giancarlo PAULETTO
Sandro PECCHIARI
Domenico POLICASTRO
Corrado PREMUDA
Paolo QUAZZOLO
Gennaro REGA
Enzo SANTESE
Carlo SELAN
Fulvio SENARDI
Francesca SCHILLACI
Marina SILVESTRI
Roberto SPAZZALI
Claudio STACCHI
Lorenzo TOMMASINI
Diego VALERI
Alan VIEZZOLI
Diego ZANDEL
Gabriella ZIANI

Grazie a tutti loro
e i migliori auguri a tutti i lettori

Sommario

La ciliegina sulla torta 3

Un secolo e mezzo dopo 4
di Walter Chiereghin

Il cassetto di Šostakovič 8
di Francesco Carbone

Ugo Borsatti, il testimone 11
di Roberto Curci

Il potere perverso delle storie 14
di Laura Fonovich

La signora del mistero 16
di Sabrina Di Monte

La catena spezzata 18
di Gabriella Ziani

Uno, due… tanti *Canzonieri* 20
di Lorenzo Tommasini

Alle spalle delle cose 22
di Fulvio Senardi

Il lungo viaggio di Dario 23
di Walter Chiereghin

Elliott Erwitt a Pordenone 26
di Paolo Cartagine

Wenders e l'angoscia del portiere 29
di Stefano Crisafulli

Biografia breve di un milite ignoto 30
di Walter Chiereghin

Il cuore buio dei miracoli 31
di Francesca Schillaci

Croci e delizie di uno spettatore 32
di Paolo Quazzolo

Kirkland: non solo "stelle" 34
di Michele De Luca

Una Stagione iniziata bene 36
di Luigi Cataldi

Verga tra teatro e narrazione 38
di Fulvio Senardi

Ii vento di Rita Atria 40
di Anna Calonico

Proust e lo sfondo azzurro che resta 41
di Domenico Policarpo

Il Carso di Umberto Vittori 43
di Paolo Cartagine

Andrea Zanzotto 44
di Giancarlo Pauletto

Per caute sopravvivenze 46
di Malagigio

LA CILIEGINA SULLA TORTA

Poca nostalgia – collettiva – per l'anno che ci lasciamo alle spalle. Nuove inquietudini si sono infilate nella nostra realtà e nelle nostre psicologie, a cominciare dalla guerra che insanguina e distrugge un grande Paese europeo, con le conseguenze politiche, sociali ed economiche che il conflitto implica.

Dobbiamo poi fare i conti con una pandemia meno disastrosa dei due anni precedenti, ma ancora lungi dall'essere debellata, cercando frattanto di porre rimedio al progressivo sgretolamento di una sanità pubblica che non fornisce il servizio che ci aspetteremmo, grazie ad anni di chiusure di ospedali e reparti di pronto soccorso e alla carenza di medici e infermieri, concause determinate da un insufficiente finanziamento delle strutture sanitarie pubbliche e da un trasferimento di risorse verso quelle private, che stanno conquistando spazi sempre più rilevanti.

La società italiana è inoltre in sofferenza per l'indefinito prolungarsi di una situazione critica dal punto di vista sociale, per la mancanza di lavoro in vaste aree del Paese, per l'inarrestabile crescita del numero di famiglie e persone in stato di povertà assoluta e relativa, per il basso livello di retribuzioni e pensioni, per il progressivo calo del potere d'acquisto di fronte all'impennarsi dell'inflazione. Ciò determina tensioni sociali e diffidenza dei cittadini verso chi amministra la cosa pubblica, come constatiamo ad ogni consultazione elettorale nel considerare i dati relativi all'astensionismo.

Come sta dimostrandosi con l'approvazione di una manovra che pare non considerare nessuna delle criticità cui abbiamo accennato, allargando anzi la forbice della disuguaglianza mediante la drastica riduzione del reddito di cittadinanza – che aveva sì bisogno di essere riformato, ma certo non mediante l'espulsione di centinaia di migliaia di "occupabili" – con preavviso di sette mesi. Indulgenza e sostanziale complicità viene poi accordata a chi tasse e sanzioni non le paga, mediante l'introduzione di norme che non si vuole chiamare col nome di condono, ma che in pratica lo sono. Anche l'idea di usare la fiscalità per accrescere anziché diminuire le disuguaglianze e la frammentazione della società pare essere un'idea forte della maggioranza di destra, che aumenta il limite di una tassazione agevolata per i redditi degli autonomi, determinando un'evidente disparità di trattamento con i lavoratori dipendenti.

A un quadro così sconsolante dell'anno del quale tra pochi giorni festeggeremo l'estinzione mancava la classica "ciliegina sulla torta": ci ha pensato la magistratura del Belgio, che ha portato alla luce una sporca storia di finanziamenti occulti da parte di uno Stato straniero ad alcuni personaggi rotanti attorno al Parlamento europeo, di nazionalità greca e, ahinoi, italiana. La differente gravità degli indizi e delle prove materiali raccolte ha consentito più o meno legittime sospensioni della presunzione di innocenza, mentre l'appartenenza degli indagati all'area socialista ha scatenato una ridda di valutazioni scandalizzate da parte di esponenti della parte politica avversa. In molte di esse si intravede il compiaci-mento con cui si saluta una vicenda che priverebbe la sinistra del privilegio di considerarsi immune da comportamenti criminali. Eppure, anche in queste drammatiche situazioni, non è vero che «tutti sono uguali, tutti rubano nella stessa maniera» come cantava De Gregori: ci ricordiamo o no delle scomposte reazioni quando ad essere indagato era qualcuno della destra? Degli attacchi ai magistrati, delle depenalizzazioni, delle leggi *ad personam*? Nel dare atto di atteggiamenti di maggior rigore nei confronti di indagati e pure di semplici sospettati, sarebbe però opportuno riconoscere la necessità e l'urgenza di una seria lotta alla corruzione nel nostro Paese, dove invece ci si preoccupa, ad esempio, di limitare le intercettazioni.

Non resta che augurarci – senza troppa convinzione – un 2023 almeno un po'migliore.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 87
dicembre 2022

Direttore:
Walter Chiereghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

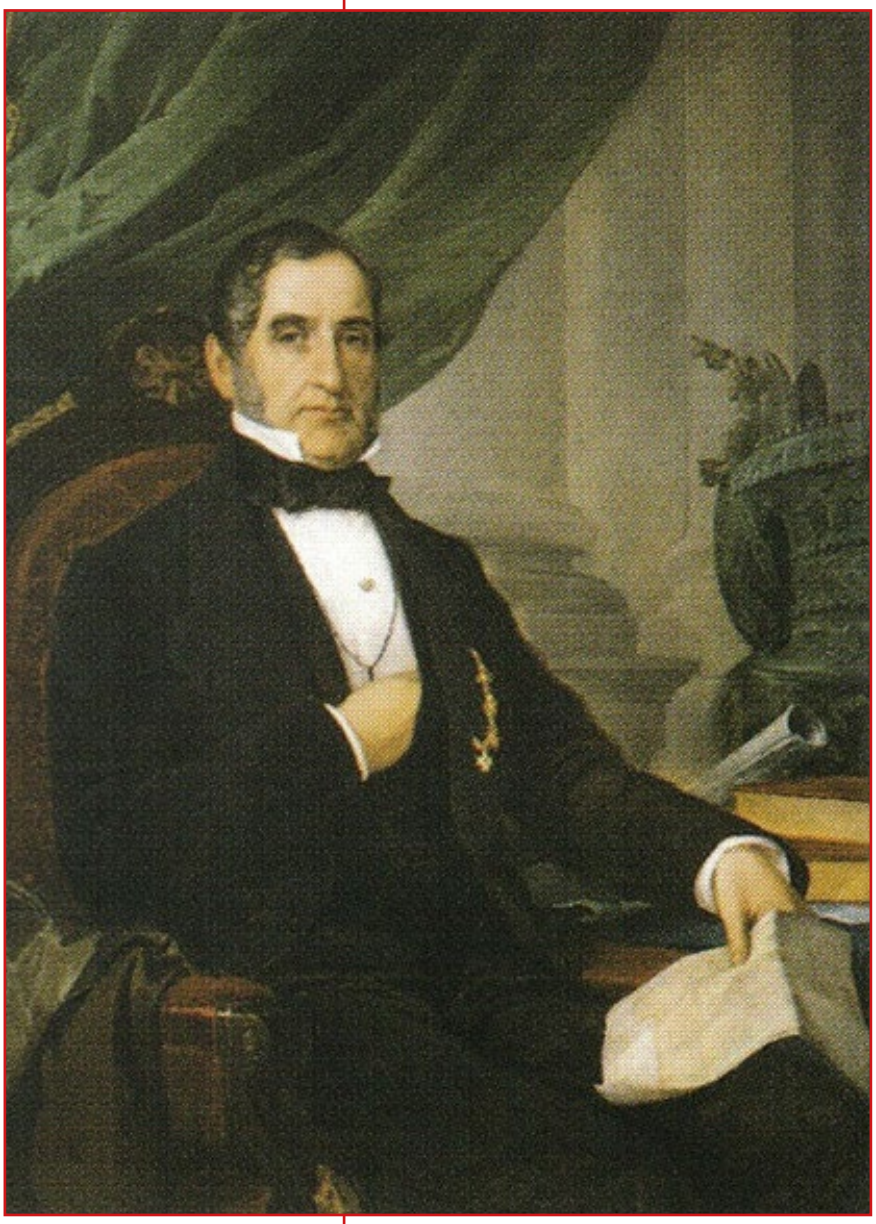
Per l'invio di comunicati stampa:
press@ilponterosso.eu

impaginazione:
Hammerle Editori e Stampatori in Trieste
Via Maiolica 15/a
34125 Trieste

In copertina:
Cesare Mocchiutti
Le capre sulla scarpata della ferrovia
olio su tela, 1986
Gorizia, coll. privata

UN SECOLO E MEZZO DOPO

di Walter Chiereghin



Tito Agujari
Ritratto di
Pasquale Revoltella
olio su tela, 1862
Museo Revoltella, Trieste

Nel numero 86, uscito il mese scorso, *Il Ponte rosso* ha salutato la felice iniziativa di una mostra e della pubblicazione di un accurato catalogo delle sculture del Museo Revoltella. Ci proponiamo con questo articolo di completare la celebrazione del 150° anniversario della Galleria d'arte moderna, la prima istituita in Italia – anche se all'epoca Trieste era ancora parte dell'Impero asburgico – sottoponendo ai lettori alcune riflessioni circa la situazione attuale della benemerita istituzione, mettendo a fuoco alcune criticità nella sua gestione. Una celebrazione davvero poco "liturgica", ma che riteniamo esprima l'appassionata testimonianza di un vivo interesse per uno dei più rilevanti beni culturali del territorio in cui viviamo.

La definizione di Museo

Il 24 agosto 2022, a Praga, nell'ambito dell'Assemblea Generale straordinaria di ICOM, (organizzazione internazionale dei musei istituita dall'UNESCO nel 1946) è stata approvata la nuova definizione di museo, frutto di un lungo processo partecipativo che ha coinvolto 126 Comitati nel mondo. Questa la nuova formulazione: «*Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze*».

Corrispondono oggi i musei triestini a questa definizione? In parte, ovviamente, sì, ma se andiamo a considerare alcuni dei singoli attributi di questo dettato della prestigiosa organizzazione internazionale, almeno per quanto attiene ai Civici Musei, qualche dubbio può insorgere. Parliamo del Museo Revoltella, ma le considerazioni possono valere anche per ciascuno degli altri.

Il museo colleziona

Si consideri, ad esempio, per quanto attiene all'impegno di "collezionare" sancito nella dichiarazione di Praga, quali risorse sono destinate, attualmente, all'acquisizione di nuove opere per arricchire le collezioni. Alcune delle opere più importanti visibili al Revoltella derivano da acquisti realizzati in occasione della Biennale di Venezia in epoche ormai lontane nel tempo: tra gli altri, le sculture *La derelitta* nel 1895, *Sogno di primavera* di Pietro Canonica nel 1899, *Bambino con l'anatra* di Giacomo Manzù nel 1948, *Sfera n. 3* di Arnaldo Pomodoro nel 1965, e poi i dipinti

A 150 dalla fondazione della Galleria d'arte moderna del Museo Revoltella, una celebrazione poco "liturgica"

Beethoven di Lionello Balestrieri nel 1901, *La signora del cane* di Giuseppe De Nittis nel 1914, *Donna al mare* di Carlo Carrà e *Il pastore* di Mario Sironi nel 1932, *Donna nuda nello studio* di Renato Guttuso nel 1960. Altre, tra cui il celebre *Meriggio* di Casorati, nel 1924, sono state acquistate da gallerie o da collezionisti, o dagli stessi autori, ma da quanto tempo il Museo non acquista autonomamente un dipinto, contando esclusivamente su lasciti e donazioni di benemeriti privati per accrescere le proprie collezioni?

Per concludere su questo argomento dell'incremento delle collezioni, vorrei ricordare la recente assegnazione di fondi per complessivi 3.727.673 euro a trentanove musei italiani, secondo una selezione operata a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura per l'acquisto di nuove opere. Che nemmeno un centesimo sia stato assegnato a nessuno dei Musei Civici triestini non significa forse nulla, ma quanto dovrebbe far riflettere è che nessuno di essi ha partecipato al bando del Ministero per concorrere all'assegnazione dei finanziamenti, rinunciando a priori alla possibilità di risultare tra i progetti di acquisizione risultati vincenti.

L'assenza di un direttore

Quanto all'esigenza sottolineata dalla definizione dell'ICOM, di operare e comunicare "*eticamente e professionalmente*" è possibile farlo in assenza di un direttore che sia competente sull'ambito culturale in cui opera il museo, per esempio uno storico dell'arte, nella fattispecie? O anche di una persona esperta di museologia? Senza nulla togliere alle competenze e all'operosità di quanti vi lavorano, dobbiamo rilevare che la mancata nomina di un direttore certo non favorisce le attività di ricerca e rende problematico il perseguire con coerenza progetti culturali e scientifici, impoverendo così il museo di una delle sue principali funzioni, quella anzi indicata per prima ("*effettua ricerche*") nella nuova definizione dell'ICOM.

Il Regolamento del Civico Museo Revoltella e della Galleria d'arte moderna, approvato con deliberazione del Consiglio comunale n. 882 del 4 dicembre 1979, attualmente in vigore per quanto in più punti largamente disatteso, prevede all'art. 13 un articolato elenco delle mansioni del direttore, che peraltro risulta da tempo inesistente.

Nel luglio di quest'anno un appello, sottoscritto da centinaia di intellettuali e cittadini ha esortato il sindaco a «rivedere la recente decisione di abolire il ruolo di direttore di Musei e Biblioteche di Trieste», ricevendo in risposta un netto rifiuto, sintetizzato dall'indicazione programmatica della Giunta, secondo la quale essa intende operare con «meno "generali" e più

Pietro Canonica
Sogno di primavera
marmo, 1898
Museo Revoltella, Trieste

I bei tempi lontani, quando si andava a fare acquisti alla Biennale di Venezia

Giuseppe De Nittis
La signora del cane
(Ritorno dalle corse)
olio su tela, 1878
Museo Revoltella, Trieste

"colonnelli"». Traducendo dal sintetico ma efficace linguaggio militare, l'intenzione è quella di risparmiare abolendo la figura dei direttori ed affidando le relative competenze, per quanto riguarda i musei, ai conservatori, coordinati da un dirigente dell'amministrazione comunale che non vanta una preparazione in ambito specifico e che già si occupa di promozione turistica, di eventi culturali e sportivi.

Per inciso, l'aver confermato nuovamente l'assenza di un dirigente anche per il Servizio Biblioteche del Comune è in linea con quanto a suo tempo già stabilito, quando venne rimosso il direttore della Biblioteca Civica in concomitanza con la chiusura di Palazzo Biserini avvenuta il 12 maggio del 2008, all'epoca della seconda Giunta Dipiazza. La determinazione apparve anche allora poco provvidenziale, se non altro perché avveniva in uno snodo problematico della storia della Biblioteca, allorché circa quattrocentomila volumi e documenti rimasero confinati, come si è visto per oltre quattordici anni (finora), in locali incustoditi, in un edificio chiuso al pubblico e separato persino dal personale che doveva accedervi da una sede diversa.

La gestione dei servizi di carattere culturale è inoltre complicata dalla tripartizione delle competenze di ambito culturale, assegnate a tre assessorati diversi: i musei al Turismo e Cultura, le biblioteche alle Politiche dell'Educazione e alla Famiglia e i teatri all'assessorato alle Politiche Economiche. Si tratta di una soluzione basata su un organigramma decisamente originale, per non dire bizzarro, comunque diverso, ad esempio, rispetto a quelli di Milano, Verona, Udine, Torino, Bologna, Palermo, Parma, Forlì e, immaginiamo, di molte altre città, nelle quali almeno biblioteche e musei afferiscono a una medesima struttura.

L'offerta formativa

Secondo la definizione dell'ICOM, il museo è chiamato a fornire «*esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze*», quindi ad assumere un ruolo significativo in ambito educativo e formativo, cosa che si realizza attualmente mediante una dozzina di proposte di visite guidate, in parte gratuite, in parte a pagamento, rivolte essenzialmente alle scuole primarie e secondarie. Però dal settembre 2016, con l'allontanamento dello storico dell'arte che teneva affollatissimi corsi della sua materia, inviato "provvisoriamente" alla Risiera e tuttora responsabile di quel monumento nazionale, i corsi del Revoltella, rivolti ad un pubblico di adulti, non si sono più tenuti.

Ancora più clamorosa la soppressione della Scuola libera di figura, istituzione formativa attraverso la quale si sono formate generazioni di artisti, prevista dal disatteso Regolamento sopra citato, condotta per anni dall'artista Edoardo Sambo e poi da Nino Perizi, alla fine affidata per un breve periodo a Vittorio Porro, e inspiegabilmente dismessa nel 1993.

Il problema del Curatorio "sospeso" e del Regolamento disatteso

Il Curatorio "sospeso"

Secondo la definizione di cui stiamo verificando la corrispondenza con la situazione attuale del Revoltella, i musei «*operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità*». Tale partecipazione della comunità triestina era prevista fin dal testamento con cui il barone Revoltella lasciava alla città una cospicua parte dei suoi beni, chiedendo per il museo che doveva portare il suo nome l'istituzione di un organo di governo chiamato Curatorio, che naturalmente è previsto dal disatteso Regolamento del 1979 teoricamente in vigore. Si compone di dodici membri, due di diritto, l'assessore competente e il direttore del Museo (come detto inesistente), sette nominati dal Consiglio comunale (eletti con voto limitato, «in modo da garantire la rappresentanza delle minoranze consiliari»), uno designato dalle organizzazioni sindacali di categoria, uno dall'Università degli Studi ed uno designato dal Consiglio Provinciale Scolastico.

I componenti designati dal Consiglio comunale sono stati nominati con delibera immediatamente esecutiva (*sic!*) in data 20 giugno 2022, ma finora – e siamo a Natale – il Curatorio non è stato mai convocato, nonostante sia fissata ogni due mesi la convocazione della seduta ordinaria e nonostante che avrebbe dovuto, tra le altre cose, «predisporre entro il 20 novembre il piano annuale di attività, pubblicarlo e trasmetterlo al Consiglio Comunale corredato del piano finanziario di previsione annuale».

Più che essere ascrivibile a sciatteria e a una svagata gestione della cosa pubblica, le inadempienze rispetto al Regolamento del 1979 sembrano figlie di una precisa volontà di determinare le linee programmatiche, le scelte gestionali e la stipulazione di contratti con privati in maniera del tutto autonoma da parte del potere politico, riducendo al minimo l'apporto a tali materie del personale dipendente, degli organi di controllo – in primo luogo del Consiglio comunale – e, tanto più, del Curatorio, cui viene sottratta integralmente nei fatti la possibilità di esercitare le sue funzioni e di intervenire criticamente nelle scelte operate in maniera autocratica dalla Giunta e dall'assessore competente. Quando, in un giorno forse ormai non lontano, si riunirà finalmente il Curatorio, i membri troveranno sul tavolo scelte già fatte, contratti stipulati per mostre preconfezionate proposte da aziende private che godono della stima dell'assessore competente e che quindi, senza il conforto di una gara pubblica, si vedono assegnare spazi prestigiosi, supporti di vario genere riguardanti prestazioni assicurate dal Comune e, naturalmente, adeguati compensi.

Chi ricorda, ad esempio, l'iniziativa di Arthemisia Arte e Cultura s.r.l., un progetto espositivo intitolato "Incanto" curato dalla Cracking Art s.r.l., che l'estate dello scorso anno ha presentato al Salone degli Incanti e in alcuni spazi del centro cittadino 152 simpatici animali in plastica vivacemente colorati, sarà contento di sapere che l'esposizione è costata soltanto Euro 215.330,00, Iva inclusa, più Euro 52.000,00 (valore indicativo) per il servizio di sorveglianza e assistenza al pubblico, e quindi complessivamente circa Euro 267.330,00. Ossia soltanto Euro 1.758,75 per ciascun animale in plastica esposto. Fosse agibile, forse almeno qualcuno nel Curatorio potrebbe esprimere qualche riserva su iniziative di quel genere, con quei fornitori e con quei costi.

Ricordare il 150° anniversario del nostro Museo come abbiamo fatto per mezzo di queste note, segnalando alcune vistose storture nella sua gestione, e le clamorose inadempienze rispetto al Regolamento che lo stesso Comune si è dato, ci sembra la maniera più degna e costruttiva per ricordare la magnanimità con cui nel 1868 un signore donava nel testamento la più parte del suo ingente patrimonio alla città che lo aveva visto prosperare e, rivolgendosi nell'atto che stava stilando al Municipio, lo esortava a dedicare «le sue premurose sollecitudini ad un istituto che tornerà a ornamento e decoro di questa città». Lo vorremmo, fortemente, anche noi, cercando di vincere per una volta il pessimismo che la ragione ci impone.

Dimitri Šostakovič

IL CASSETTO DI ŠOSTAKOVIČ

di Francesco Carbone

«Se mi taglieranno le mani,
scriverò musica lo stesso,
tenendo la penna tra i denti»
(Dmitrij Šostakovič)

Quando Šostakovič è diventato *glamour* in Occidente? Per tanti, dopo la scoperta di quel valzer con cui Kubrick accompagna tante sequenze di *Eyes Wide Shut*. Era il 1999. In realtà, Šostakovič è sempre stato amato, anche se molto di più dai musicisti e dal pubblico che dai critici, che a volte – come i mariti traditi – sono gli ultimi a capire.

Su Šostakovič si è via via costruito un mito: quello del genio amletico – tra i «maggiori creatori di ogni tempo» (P. Rattalino, Šostakovič, Zecchini 2013) – che come Galilei scelse di non diventare un martire. Il suo amico Michail Zoščenko, scrittore satirico messo al bando in URSS negli anni '50, ne dà un ritratto graffiante: «duro, caustico, estremamente intelligente, probabilmente forte, dispotico e per nulla gentile […]. In lui ci sono enormi contraddizioni. Una cosa cancella l'altra. È un conflitto al suo massimo grado, è quasi una catastrofe» (cit. in S. Volkov, *San Pietroburgo*, Mondadori 2003).

Alla lista dei libri a lui dedicati (alcuni bellissimi), si aggiunge *Il naufragio di Šostakovič* di Giorgio Ferrari (Neri Pozza 2022), che in realtà, in un volume di quasi 200 pagine, gli dedica le prime 8 e le ultime 47. In mezzo leggiamo le storie tragiche degli artisti e degli intellettuali nella Russia comunista. Nel suo sintetico affresco, Ferrari presenta soprattutto brevi profili biografici di buona parte delle figure più importanti: Achmatova, Blok, Bulgakov, Cvetaeva, Majakovskij, Mandel'štam, Pasternak e molti altri. Stupefacentemente prolifica fu la cultura russa della prima metà del Novecento: la più tragica e la più ricca.

Quale fu per Ferrari «il naufragio di Šostakovič»? Accadde il 26 gennaio del 1936, quando Stalin assistette a una replica di *Lady Macbeth nel distretto di Mcensk*: non rimase neppure fino alla fine. Il 29 gennaio (ma Ferrari scrive il 28), sulla terza pagina della *Pravda*, venne pubblicato *"Caos anziché musica*" (c'è chi pensa scritto dallo stesso Stalin): la più famigerata stroncatura di un'opera d'arte del XX secolo. *Lady Macbeth* sparì dai programmi di tutti i teatri sovietici come il volto di Trotskij dalle foto della rivoluzione. Quella stroncatura, come si voleva, ebbe un'eco enorme: si colpiva uno, il migliore, per educarne cento.

Scrive Ferrari: «da quel giorno fatale, anche dopo la destalinizzazione, Šostakovič divenne ligio alle direttive del regime come l'ultimo dei burocrati di Gogol'. Il bimbo impertinente, il funambolico provocatore che si nascondeva dietro le sue note irridenti era sparito nel gorgo di quel terrore per non resuscitare mai più». Davvero?

In *San Pietroburgo* (Mondadori 1999), Volkov ci racconta che Šostakovič fu «braccato ma non piegato» dal regime, e che dopo l'abiura di Stalin «l'impulso creativo non lo abbandonò, al contrario si fece più intenso». È quanto, a parte Ferrari, riconoscono tutti.

Il giudizio estetico (come quello morale) non è per fortuna l'esito di una scienza esatta. Si può sostenere che Mozart compose troppo e che morì troppo tardi – Glenn Gould l'ha fatto –; si può quindi anche affermare che quanto compose Šostakovič dal 1936 a quando morì nel 1975 non sia stata grande musica: ma non, come a differenza di Gould fa Ferrari, senza almeno tentare un'analisi.

Ferrari ha purtroppo una tesi da dimostrare: nessun artista può essere grande nel

momento in cui si piega a una dittatura. Leggiamo così che Bulgakov, Pasternak e Šostakovič poterono sopravvivere allo stalinismo solo a un prezzo altissimo: «il silenzio, l'umiliazione, la rinuncia alla libertà creativa. Una forma di morte anche questa, alla fine».

Troppa grazia e troppa fretta. Torniamo ai fondamentali: il metodo storiografico moderno è tutto in un mirabile *Ricordo* di Guicciardini (n. 6 della II serie). Inizia così: «È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e per dire così, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circunstanzie».

Restiamo allora alle storie individuali: quello che Ferrari chiama «il silenzio», fu il tempo in cui Bulgakov scrisse *Il maestro e Margherita*, Pasternak *Il dottor Zivago*, Ėjzenštejn diresse l'*Alexander Nevskij* e *Ivan il Terribile*.

Ferrari, come Minosse, *giudica e manda* dividendo le persone in eroi, sopravvissuti, martiri… un'altra generalizzazione. Ci sfugge perché Michail Bulgakov rientri nel girone degli acquiescenti, mentre Maksin Go'rkij sia in quello dei «primi eroi»: proprio Go'rkij, che certo protesse e cercò di salvare molti artisti, ma che fu anche fino alla fine *lo* scrittore di Stalin. Ancora più perplessi lascia la scelta di considerare un'eroina la seconda moglie di Stalin, Nadežda Allilueva: eroica perché – dopo un banchetto in cui Stalin la umiliò – si suicidò.

Tornando a Šostakovič: quando *Lady Macbeth* fu censurata, l'autore aveva 29 anni e quella era la sua opera n. 29. Morì, nel 1975: il suo catalogo era arrivato al n. 147. Per limitarci a meno dell'essenziale: dal 1936, compose sette concerti, i quindici quartetti d'archi, il Quintetto per pianoforte, il Trio n. 2, undici sinfonie... Tutta musica mai come adesso in repertorio: tutti *classici* del Novecento.

Per imbarazzarci un po', va ricordato che alcune di queste opere ebbero il Premio Stalin. Šostakovič ne vinse cinque. Se di prima categoria, il premio era di 100.000 rubli: Stalin ne guadagnava 14.400 all'anno. Il Trio n. 2, la Sinfonia n. 13 e il Quintetto per pianoforte sono capolavori a cui sarebbe molto doloroso rinunciare.

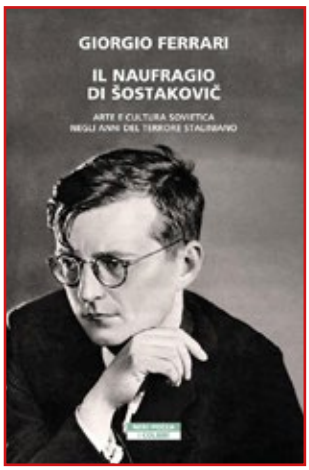
Sergij Prokofiev di Premi Stalin ne vinse sei. Anche con opere tutt'altro che popolari, come nel 1947 con la *Sonata per violino solo*. Ferrari non dedica un profilo a Prokofiev, e questo è interessante: Prokofiev nel 1932 aveva scelto non di fuggire ma di tornare in Unione Sovietica, e in quella Russia scrisse *Romeo e Giulietta*, *Pierino e il lupo*, *Cenerentola*, *Guerra e pace*, *Aleksandr Nevskij*, le ultime tre sinfonie, le Sonate per pianoforte n. 7 e 8, ecc. Continuò a comporre anche dopo che sua moglie nel 1948 fu condannata a vent'anni di gulag. In che girone precipitarlo?

All'opposto di Ferrari Isaiah Berlin, che conosciamo come uno dei filosofi eminenti del pensiero liberale del XX secolo, ha scritto che «di certo, nella Storia, sotto i dispotismi l'arte è prosperata. Può essere un pregiudizio morale falso e particolarmente irrealistico […] che in condizioni di prigionia non possa sbocciare nessuna forma di genio intellettuale o artistico» (I. Berlin, *Le arti in Russia sotto Stalin*, Adelphi 2018). Si dovrebbe partire da questo.

E certo, quelli di Prokofiev e Šostakovič, scrive sempre Berlin, sono «casi complicati». Complicati in un tempo in cui tutti lo erano. Si poteva – per esempio - essere comunisti, e perfino stalinisti, vivendo nel terrore assoluto nei confronti del *piccolo padre*: il dittatore a cui Ferrari attribuisce una «morte prematura» (Stalin morì nel 1953, a 74 anni).

A parte i lapsus, occorrerebbe qualche sottigliezza – la «discrezione» di Guicciardini – che Ferrari evita di praticare. Volkov racconta che in quella Russia era inevitabile per ogni artista ricorrere a due registri simultaneamente: uno pubblico, per la miope ricezione dei censori, e un secondo, che chiama «esoterico», «molto più leggibile per un russo che in Occidente» (S. Volkov, *San Pietroburgo*, op. cit.).

Almeno un esempio: nel 1937, l'anno dopo la stroncatura di *Lady Macbeth*, la celeberrima *Quinta Sinfonia* venne letta dal regime come la «risposta pratica di un



Giorgio Ferrari
Il naufragio di Šostakovič
Arte e cultura sovietica
negli anni del terrore staliniano
Neri Pozza, 2022
pp. 208, euro 19,00

A proposito di Lady Macbeth nel distretto di Mcensk *la Pravda pubblicò* Caos anziché musica *(c'è chi pensa scritto dallo stesso Stalin): la più famigerata stroncatura di un'opera d'arte del XX secolo*

compositore a una giusta critica», la prova che Šostakovič si era piegato ai dettami che imponevano una musica ottimistica e orecchiabile, nata dal canto e della tradizione popolare. Ma, alla fine della prima esecuzione, mentre il pubblico in piedi applaudiva per più di mezz'ora perché aveva capito cosa aveva ascoltato (cfr. R. Polonsky, *La lanterna magica di Molotov*, Adelphi 2014 e Orlando Figes, *La danza di Natasha*, Einaudi 2008), il direttore Mravinskij teneva alta la partitura sopra la testa come una bandiera: per tutti fu «un gesto di sfida, di un disperato atto di coraggio», che «entrò nella storia della cultura pietroburghese» (S. Vortov, *op. cit.*).

Questo non accadeva a caso: il pubblico russo degli anni '30 era musicalmente colto, grazie – per quanto possa sorprendere – a «un sistema scolastico musicale straordinario, costruito all'inizio degli anni Venti» (L. Ciammaruga, *Soviet piano*, Zecchini 2018). Lo stesso scrisse, nel 1946, Berlin dei lettori: la scuola sovietica aveva creato «un pubblico la cui ricettività dovrebbe far invidia agli scrittori e ai drammaturghi occidentali» (*op. cit.*).

Quando Prokofiev ascoltò la *Quinta*, scrisse a Šostakovič: «è diventato per me molto chiaro che "loro" non la valutano in ragione delle qualità per le quali dovrebbe essere lodata» (cit. in P. Rattalino, *Prokofiev*, Zecchini 2003). *Loro* sono ovviamente i burocrati del regime.

Nel bellissimo *La danza di Natasha* di Orlando Figes, c'è lo stesso avvertimento: in quegli anni impossibili in cui si poteva morire per una poesia, si scriveva – come Anna Achmatova il *Requiem* – «per il cassetto», senza neppure poter immaginare il momento della pubblicazione. Fino alla morte il cassetto di Šostakovič si riempì di capolavori.

Elizabeth Wilson, la sua più importante biografa, ci racconta che «Šostakovič divise consapevolmente» le sue composizioni in tre categorie: quelle segrete, le ufficiali e le colonne sonore per il cinema (in D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, a cura di E. Wilson, il Saggiatore 2006).

Tutt'altro che arreso, Šostakovič compose fino alla fine con una dedizione e con esiti assoluti: «è inimmaginabile quanto Šostakovič abbia preteso e ottenuto in questi anni dal suo corpo malato» (F. Pulcini, Šostakovič, EDT/Musica 1988). Ma Ferrari conclude il suo *Naufragio* raccontandoci «un fantoccio a un soffio dall'alcolismo cronico». Quel fantoccio morì poco dopo aver concluso la *Sonata per viola*, l'ultimo capolavoro (versione consigliata: O Kogan e S. Richter): Aleksandr Sokurov scelse d'intitolare *Sonata per viola* il suo documentario – stupendo – su Šostakovič, visibile anche su YouTube.

La ricostruzione di Ferrari, infine, è basata su una convinzione più generale e da non poco tempo in voga: che tra stalinismo e nazismo non sia esistita alcuna differenza essenziale. Leggiamo così della «innegabile somiglianza fra i due sistemi totalitari […] a cominciare dalla vicendevole negazione del valore della vita umana»; e del regime di Hitler «assolutamente simile a quello sovietico». Lascia perplessi che il solo criterio che Ferrari ci offra per definire uno stato totalitario sia quello della «negazione del valore della vita umana»: con tutte le dovute differenze, chi si salverebbe? Una tesi analoga la si legge in *Sinfonia di Leningrado* di Brian Moynahan (il Saggiatore, 2017), ma qui l'autore neppure si sogna di parlare di Šostakovič – siamo nel 1941 – come dell'ultimo stravolto impiegato gogoliano. *Sinfonia di Leningrado* è un ottimo saggio, informatissimo, e un grande affresco di quel tempo terribile, anche se afferma a sua volta che stalinismo e nazismo furono i «due grandi mostri gemelli del secolo».

Su questo ci permettiamo di far presente un paio di differenze semplici: sotto Stalin, per un russo, tanto più se iscritto al partito comunista, la vita era incomparabilmente peggiore che per un nazista ai tempi del Terzo Reich: un nazista non rischiava nulla. Allo stesso tempo, se si poteva essere comunista senza essere stalinista, essere nazista odiando Hitler era, ed è, impossibile. Sui totalitarismi, come si sa, la discussione storica e teorica, cominciando almeno da Hannah Arendt, è amplissima.

UGO BORSATTI, IL TESTIMONE

di Roberto Curci

Parigi, 1932. Un tizio atticciato spicca un balzo per scavalcare una larga pozzanghera. Non ce la farà, ma ci prova e la sua sagoma scura è colta dall'obiettivo nella frazione di secondo in cui si libra a mezz'aria. L'obiettivo che cattura quell'attimo fuggente con miracoloso tempismo è quello del grande Henri Cartier-Bresson, e la foto è uno dei suoi capolavori assoluti: *Place d'Europe, Gare Saint Lazaire*.

Difficile non pensare a quella notissima istantanea dinanzi a una delle duecento foto esposte fino al 26 febbraio a Palazzo Gopcevich, nella mostra ("Scatti in Comune") dedicata a Ugo Borsatti a settant'anni dall'apertura del suo studio: Foto Omnia, per decenni un caposaldo del fotogiornalismo triestino (per *Messaggero Veneto* e *Gazzettino*) in concorrenza con l'équipe di Giornalfoto (per *Il Piccolo*) e con il lavoro di Mario Magajna (per il *Primorski Dnevnik*).

La foto in questione, datata 25 ottobre 1961, ritrae una ventitreenne Claudia Cardinale a Trieste per girare *Senilità*, catturata mentre si avvia al set, dalle parti della Pescheria Grande. Non tocca terra, tra un passo e l'altro, quasi danzasse. Il fotografo l'ha fissata per sempre in un istante di assoluta leggerezza, di apparente levitazione, con le lunghe gambe che si specchiano nell'asfalto umido di pioggia. «Diva bella e sorridente – dice la didascalia -, non si nega all'obiettivo dei fotografi, distribuisce autografi e tanta simpatia».

Beninteso, non è questa una delle foto iconiche della produzione di Ugo Borsatti: la più nota rimane quella denominata *Il bacio*, con il soldato americano in partenza da Trieste nell'ottobre del '54, che dal finestrino del treno solleva la ragazza che ama per quello che potrebbe sembrare il bacio dell'addio (ma non fu così, anzi: matrimonio felice sarebbe stato). Quasi uguale notorietà ha l'immagine dello stesso '54 sull'*Ultima pescata della Tonnara di Santa Croce*, dal sapore solare e quasi epico. In un inquietante gioco di luci e ombre si situa invece la *Morte di un carrettiere* nella Galleria di Montebello (1961), sul piano artistico probabilmente il frutto più maturo e affascinante dell'intensiva produzione di Borsatti.

Il quale rimane pur sempre un fotogiornalista, senza mai ricorrere alla tentazione della "bella immagine", ma talora realizzandola quasi suo malgrado e nonostante i tempi sempre affannati

Henri Cartier-Bresson
Place de l'Europe,
Gare Saint Lazaire
1932
© Henri Cartier-Bresson/
Magnum Photos

In mostra 200 delle sue 350 mila foto

Ugo Borsatti
Tonnara a Santa Croce
1954

e convulsi del lavoro. Tra le duecento foto selezionate da Claudia Colecchia, responsabile della Fototeca dei Civici Musei, nel mare magnum dei 350 mila negativi dell'Archivio Borsatti (acquistato dalla Fondazione della Cassa di Risparmio e depositato presso la Fototeca appunto), ci si imbatte in parecchie immagini che strappano un "oh" di pura ammirazione estetica: ma è, verrebbe da dire, una sorta di surplus rispetto al significato documentario e spesso storico di quelle immagini.

Che qui dentro si specchi il "come eravamo" della Trieste degli anni Cinquanta e Sessanta, è pacifico. "Poveri ma belli", ma talvolta anche brutti e spesso nemmeno poveri, come testimoniato da alcune immagini (le sfilate di moda, le prime al "Verdi", certe nozze ingenuamente fastose). Ad esse fanno da contraltare le testimonianze visive sulla dura vita degli operai della Ferriera e del Porto Vecchio, delle *venderigole* a tu per

tu con un gelido inverno, dell'ultimo cocchiere di piazza della Stazione e del suo ronzino.

È ben vero che, comunque si legga questa rassegna, le tappe cruciali del nervoso dopoguerra *pre-boom* vi sono scandite, tutte, con immagini spesso toccanti: la morte di Pierino Addobbati nella sparatoria del Nucleo Mobile (novembre 1953), la disperazione dei contadini che si vedono le case e gli orti dimidiati dal nuovo confine tra Zona A e Zona B (ottobre 1954), il giubilo per l'ingresso delle truppe italiane (stessa data), le partenze degli emigranti con destinazione Australia (tra 1954 e 1956), su su fino al malcontento dei lavoratori negli anni della chiusura del San Marco e della beffa della "Grande Trieste degli anni '70" e ancora, una decina di anni dopo, la catastrofe del terremoto in Friuli.

"Come eravamo". Ma eravamo davvero così? A mangiare i mussoli alla bancarella di via della Sorgente, a gridare "Nino, Nino!" al campione del mondo Benvenuti reduce da New York, ad assistere alla passeggiatina del pinguino Marco che si sarebbe troppo tardi rivelato una pinguina? Probabilmente sì, eravamo così. Borsatti ci aiuta a ricordare,

Ugo Borsatti
Il bacio
1954

facendoci avvertire, ahinoi, tutto il peso degli anni.

Chissà se questi "Scatti in Comune" potranno dire qualcosa ai *Millennials* o comunque a chi abbia meno di quarant'anni. La reazione sarà probabilmente di sbigottimento, di incredulità. Eravate davvero così?, sarà la loro domanda stupefatta. Ebbene sì. In fondo sono passati appena settant'anni…

Le immagini di Ugo Borsatti che corredano questo articolo sono conservate presso i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste - Fototeca - Archivio Borsatti - Proprietà Fondazione CRTrieste.

Ugo Borsatti
Claudia Cardinale
sul set di Senilità
1961

Jonathan Gottschall

IL POTERE PERVERSO DELLE STORIE

di Laura Fonovich

Ci sono dei libri che andrebbero letti al contrario, camminando a ritroso come un gambero per giungere all'enunciato iniziale. Non perché il testo non sia chiaro e la conclusione sia l'unica parte degna di considerazione, bensì perché quel concetto continui a risuonare incalzante in ogni passo del volume e non ci distragga dal suo proposito. Il libro di Jonathan Gottschall, *Il lato oscuro delle storie. Come lo storytelling cementa le società e talvolta le distrugge*, è uno di questi. È una chiamata all'azione che coinvolge tutti, è un monito ad addentrarci nella dimensione più profonda del nostro essere. Per quanto a noi umani faccia piacere presupporre che «il nostro comportamento sia vario, differenziato, imprevedibile. Invece non lo è affatto. È uniforme, stereotipato e prevedibile».

Prima di addentrarci nel contrappunto narrativo di quest'opera letteraria che inizia con un incipit meta descrittivo, e prosegue con maestria in un'alternanza armonica tra narrazione e teorie scientifiche per dimostrare che «dietro i più grandi mali della civiltà, c'è sempre una storia che confonde la mente», è bene soffermarsi sulla personalità dello scrittore. Jonathan Gottschall è un docente di letteratura inglese presso il Washington and Jefferson College in Pennsylvania che, da anni, si occupa di letteratura evolutiva. Attraverso un ampio spettro di conoscenze che attingono dalla psicologia, alla scienza della comunicazione fino alle neuroscienze, il suo fine è quello di dimostrare come il potere dello *storytelling* possa arrivare a distruggere le società. «Niente è meno innocente di una storia» se si considera che l'elemento fondamentale della narrativa è il conflitto.

Secondo l'autore, le storie che più ci condizionano, alla fine, sono quelle che raccontiamo a noi stessi, quelle in cui ergendoci a protagonisti ignoriamo, o meglio nascondiamo, la nostra parte antagonista, il "nostro" essere il cattivo della storia, quando invece «dovremmo imparare a scindere l'esagerazione, la deviazione o l'illogicità del nostro pensiero». Per lo scrittore dipende molto dal lato in cui ti sei trovato in una determinata situazione: «Il demonio non è "l'altro"; il demonio siamo noi. È quello che sarei stato io – che sareste stati voi – se fossimo nelle sue stesse circostanze».

Per poter affrontare i grandi problemi della civiltà, Gottschall suggerisce di iniziare a conoscere meglio i modi subdoli in cui le storie influenzano le nostre menti e le società.

Tutto il libro è permeato da un unico obiettivo, cioè dimostrare come l'utilizzo della comunicazione sia l'arma più influente che l'essere umano ha per condizionare il pensiero altrui. Le storie sono il mezzo più potente per influenzarci reciprocamente, esse, determinando convinzioni così radicate, oltre ad unirci sono altrettanto in grado di dividerci e fabbricare pericolose assurdità. Nel libro non a caso vengono citati diversi esempi di idee cospirative che rasentano la follia, ma che, allo stesso tempo, sono state in grado di influenzare milioni di persone. Quella di David Icke ne è una dimostrazione eclatante. Icke è diventato famoso per aver sostenuto che siamo tutti schiavi inconsapevoli di una razza di lucertole aliene che si nutrono della nostra sofferenza e negli USA, secondo le ultime stime, ha dodici milioni di seguaci. Lascio al lettore riflettere sulla potenza di una narrazione, per quanto assurda possa sembrare, e sul carisma di chi la racconta, altro ingrediente indispensabile affinché una storia abbia un seguito. Ora la grande preoccupazione del professore universitario, in un'era in cui stiamo vivendo il

Mai fidarsi di uno che racconta storie, meglio fidarsi di se stessi

big bang della narrazione, in cui allo stato attuale Fecbook ed i *social media* ne sono diventati i più importanti editori, è quella che «le storie rischiano di far deragliare le nostre menti, di esiliarci di realtà "altre" e di far a pezzi le nostre società».

Da un semplice esperimento che possiamo fare su noi stessi, possiamo osservare quanto ci possa condizionare emotivamente una serie televisiva tanto da farci affezionare ai personaggi e a volte soffrire quando la stessa finisce. Secondo due ricercatori dei media della Stanford University, Clifford Nass e Byron Reeves, citati nel *Lato oscuro delle storie*, il cervello umano non si è ancora evoluto per poter affrontare un ambiente saturo di simulazioni realistiche di persone o cose, per cui quando vediamo nelle storie immagini convincenti di situazioni umane, il nostro cervello le elabora come fossero reali. Situazioni fittizie direttamente collegate al trasporto narrativo e alle nostre emozioni, che ci fanno dissociare parzialmente non soltanto dalla realtà, ma anche da noi stessi. «Ma non dovremmo lasciarci ingannare dall'idea del piacere che ne traiamo. Le storie non sono inerti nei loro effetti. Consumiamo storie golosamente nel corso della nostra esistenza, e diventiamo ciò che mangiamo».

Gottschall, per spiegare il valore evolutivo della narrazione, supera in modo eloquente, e probabilmente per molti accademici azzardato, il concetto di *Homo Sapiens* (persona sapiente) definendolo *Homo fictus* (persona finzionale). In esso condensa i due forti istinti dell'essere umano, quello di narrare e quello di utilizzare strumenti: «gli esseri umani sono animali che utilizzano le storie come strumenti». Le grandi teorie della cospirazione, che respirano come l'aria queste teorie, persuadono attraverso il meccanismo del dislocamento, ossia arrivano a spostare un'idea da uno scenario ad un altro, superando l'inerzia attraverso la forza narrativa a loro più consona. Lo scrittore americano John Garden a questo proposito definisce i narratori come «propagandisti segreti, perché per essere efficaci devono essere subdoli e indiretti.» Tecniche narrative che colossi come Google, Amazon e Facebook utilizzano alla perfezione. Attraverso i nostri comportamenti sul *panopticon* digitale sanno come ci comportiamo minuto per minuto, ci conoscono meglio di qualsiasi altra persona, e utilizzano con maestria questi dati per targettizzarci con narrazioni coinvolgenti ed eccitanti per persuaderci a compiere un'azione piuttosto che un'altra.

Dall'altro canto è cosa nota che il successo di alcuni regimi derivi dal fatto che hanno capito che per dominare il mondo reale bisogna prima dominare "*storilandia*" monopolizzandone le narrazioni. In questo, secondo fonti riportate da Gottschall, la Cina e lo Stato Pontificio all'apice del loro potere, sono stati maestri. «La guerra delle storie è probabilmente la più pervasiva e consequenziale forma di competizione umana: la lotta per imporre la propria narrazione a spese di quella dell'altro». Il suo successo? Il suo propagarsi perché, come direbbe Toltstoj, la sua vera forza risiede "nel contagio emotivo". È l'emozione che guida il potere persuasivo delle narrazioni e più la perturbazione emotiva è intensa, più è probabile che venga condivisa socialmente. Con l'utilizzo dello storytelling spinto all'estremo, secondo il ricercatore, ora più che mai, grazie alla rapida diffusione su internet, «stiamo vivendo una pandemia del pensiero cospiratorio». Un'articolata costruzione di *thriller* avvincenti che prevalgono sulla noia di chi smitizza i complotti, i quali ahimè non hanno una storia da offrire, ma solo verità collegate a dei fatti reali. Pertanto, Gottschall esorta a sviluppare «una personale attitudine al sospetto delle semplificazioni moralistiche delle storie», perché in questo momento «le false narrazioni non solo battono le narrazioni vere, ma le sovrastano completamente in base a ogni metrica di diffusione sulle piattaforme dei social media».

In una disamina della campagna elettorale del Gran Trombone (Donald Trump), Gottschall dimostra come abbia vinto le elezioni presidenziali non per la bontà del programma elettorale, ma perché è stato geniale nel rappresentare la parte del "cattivo" utilizzando i media senza che gli stessi se ne rendessero conto.

Jonathan Gottschall
Il lato oscuro delle storie
Come lo storytelling cementa le società e talvolta le distrugge
Traduzione: Giuliana Olivero
Bollati Boringhieri, 2022
pp. 274, euro 24,00

LA SIGNORA DEL MISTERO

di Sabrina Di Monte

Agatha Christie

Agatha Christie fu una scrittrice molto prolifica che scrisse anche poesie, libri per bambini e due autobiografie, ma che deve il suo maggiore successo ai suoi famosissimi romanzi gialli e alle opere adattate o scritte per il teatro, come *The Mousetrap* (Trappola per topi), che lo scorso 25 novembre ha festeggiato i settant'anni di vita. *The Mousetrap* andò infatti in scena nel West End di Londra per la prima volta il 25 novembre del 1952, diventando lo spettacolo teatrale più longevo al mondo. Le sue rappresentazioni non subirono interruzioni se non per alcuni mesi durante la pandemia, raggiungendo così il numero record di quasi 29 mila repliche. Ma la Christie vanta un primato ben più importante: le sue opere restano nei primi posti delle classifiche dei libri più venduti al mondo.

Agatha Mary Clarissa Miller nacque a Torquay (una bella cittadina balneare del Devon, nel sud dell'Inghilterra) il 15 settembre del 1890, da padre americano e madre inglese, in un'agiata famiglia borghese. Rimasta orfana di padre a soli dieci anni, fu cresciuta dalla madre, che adorava, ed ebbe un'infanzia felice, circondata da forti figure femminili. La madre insistette affinché Agatha ricevesse un'educazione domestica, ritenendo che la figlia non avrebbe dovuto imparare a leggere fino all'età di otto anni. Tuttavia, grazie alla sua curiosità, la bambina imparò molto prima da sola divenendo un'avida lettrice di scrittori come Lewis Carroll e Arthur Conan Doyle. Appena a dodici anni, cominciò a frequentare un istituto femminile. A sedici, fu mandata in Francia, in un'altra scuola per 'signorine', dove studiò musica e perfezionò il francese.

Nel 1913, conobbe Archibald "Archie" Christie, un aviatore del Royal Flying Corps. Con lo scoppio della prima guerra mondiale, Archie fu inviato in Francia per combattere i tedeschi. Si sposarono nel pomeriggio della vigilia di Natale del 1914, mentre Archie era in licenza. Anche Agatha si impegnò nello sforzo bellico: prima assistette i soldati feriti in un ospedale di Torquay come infermiera non retribuita (tra l'ottobre del 1914 e il dicembre del 1916) e poi, dal 1917 alla fine della guerra, lavorò come *dispenser* (assistente farmacista), finendo con il guadagnare ben 16 sterline l'anno.

Fu proprio lavorando come assistente farmacista per la Croce Rossa che la Christie imparò molte cose su veleni e medicinali di vario tipo, diventando esperta nell'uso di quelle stesse sostanze che, quando diventerà scrittrice, userà per «uccidere» i suoi personaggi. Nelle sue opere infatti, in più di metà degli omicidi l'arma del delitto è il veleno. Già nel suo primo romanzo, *Poirot a Styles Court*, gli abitanti di Styles trovano la ricca signora Inglethorp moribonda a causa di un avvelenamento da stricnina. In *Giorno dei morti* (titolo originale *Sparkling Cyanide,* che potremmo tradurre con 'bollicine al cianuro'), nella coppa di champagne della vittima viene versata una dose di cianuro. In *Miss Marple nei Caraibi*, della belladonna viene nascosta in una crema di bellezza, causando turbe psichiche a chi la utilizzerà; mentre in *Dieci piccoli indiani* si ricorre ad una puntura di ape per mascherare un'iniezione di cianuro. Grande osservatrice, Agatha Christie traeva ispirazione dal mondo che conosceva e da quello che avveniva intorno a lei: una conversazione sentita per caso in una sala da tè poteva darle un'idea per l'inizio di una nuova trama. «Le idee mi vengono all'improvviso, mentre cammino per strada, o guardo la vetrina di un negozio di cappelli…». In uno dei suoi gustosissimi aforismi, rivelò che: «Il momento migliore per pianificare un libro è mentre stai lavando i piatti».

Il 1926, fu per Agatha Christie un anno molto intenso e difficile: il suo romanzo *L'as-*

La vita di Agatha Christie, scrittrice di straordinario successo

sassinio di Roger Ackroyd fu accolto da un enorme successo, ma subito dopo la pubblicazione la sua adorata madre morì e, come se non bastasse, suo marito, il colonnello Archibald Christie, le chiese il divorzio. Fu allora che Agatha, a 36 anni, diventò lei stessa protagonista di un giallo, forse il più misterioso di tutti. Il 3 dicembre scomparve, dopo aver litigato con il marito che le aveva chiesto il divorzio per sposare la sua amante. Ingenti mezzi furono messi in campo per rintracciarla: sir Arthur Conan Doyle ingaggiò addirittura un medium. Inizialmente, fu ritrovata solo la sua macchina, vicino ad un profondo laghetto nel Surrey, non lontano da casa. All'interno, c'erano solo la sua pelliccia e la patente. Migliaia di persone si mobilitarono, laghi e fiumi furono dragati, ma di Agatha nessuna traccia. Fu ritrovata dopo undici giorni allo Swan Hydropathic Hotel della stazione termale di Harrogate nello Yorkshire, nel nord dell'Inghilterra, dove si era registrata con il nome dell'amante del marito, Nancy Neele. La Christie non diede mai alcuna spiegazione al riguardo, ripetendo sempre, a chi le chiedeva come aveva fatto ad arrivare fin lì, che non lo sapeva, che aveva perso la memoria.

Dopo il divorzio, in un periodo storico in cui le signore non uscivano neanche di casa, diventò sempre più ricca e famosa, mantenendo comunque il cognome da sposata con il quale era divenuta celebre.

Nel 1928, cominciò ad intraprendere dei viaggi in Oriente, che alimentarono la sua ispirazione letteraria. Viaggiò da sola: prima a Istanbul e successivamente a Baghdad. Durante la visita ad uno scavo archeologico in Iraq nel 1930, incontrò un archeologo di 14 anni più giovane di lei, Max Mallowan, che sposò nel settembre dello stesso anno. Fu un matrimonio felice, che durò fino alla morte della scrittrice nel 1976. La Christie accompagnò spesso il marito nei suoi viaggi, passando con lui lunghi periodi dell'anno in Siria e in Iraq e partecipando attivamente a varie spedizioni, alcune delle quali portarono a scoperte molto importanti, come quella degli avori di Nimrud, nel nord dell'Iraq. Del secondo marito dirà: «Un archeologo è il miglior marito che una donna possa avere: più lei invecchia, più lui s'interessa a lei».

Crocerossina durante la Prima Guerra Mondiale

Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, Agatha Christie si offerse di nuovo come volontaria, questa volta all'University College Hospital di Londra, dove approfondì ulteriormente la sua conoscenza dei veleni mettendola poi a frutto nei romanzi pubblicati nel dopoguerra. Ad esempio, l'uso del tallio le fu suggerito dal capo farmacista Harold Davis, e in *Un cavallo per la strega*, pubblicato nel 1961, impiegò proprio questo veleno per una serie di delitti. La sua descrizione dell'intossicazione da tallio fu così precisa che almeno in una occasione aiutò a risolvere un caso clinico che era risultato misterioso anche per i medici. D'altronde, in una recensione del suo primo romanzo, *Poirot a Styles Court,* nella rinomata rivista scientifica *Pharmaceutical Journal*, era stato ipotizzato che l'autore avesse una formazione farmaceutica o che si fosse rivolto ad un esperto. Lo stesso romanzo fu persino proposto come testo per gli studenti di chimica. Non male per una bambina che imparò a legger da sola e che, da adulta, ammetteva di non aver ricevuto un'istruzione adeguata. D'altro canto, quando le fu chiesto nel 1955 durante un'intervista cos'era che l'aveva portata a scrivere, rispose che ciò che la spinse fu proprio la mancanza di un'istruzione formale: non andare a scuola le aveva dato molto tempo libero, che lei aveva impiegato inventando storie di cui recitava poi tutte le parti: «A 16 anni avevo già scritto diversi racconti e un lungo tedioso romanzo» disse, aggiungendo: «There's nothing like boredom to make you write» (non c'è niente come la noia che ti porti a scrivere).

Giorgetta Dorfles

LA CATENA SPEZZATA

di Gabriella Ziani

È la triste complessità del vivere, con le sue radici familiari e le conseguenti contorte evoluzioni, che troviamo nei sedici racconti, o meglio *short stories*, raccolti da Giorgetta Dorfles nel suo nuovo libro *La catena spezzata.* Testi scritti in momenti diversi, calibrati su confessioni personali – appena mascherate da un parlar di sé in terza persona – e vicende stranissime di altri, che forse sono stati essi stessi momentanei compagni di viaggio dell'autrice, o dei suoi alter ego.

Del resto la sua cifra stilistica è l'autobiografismo, a partire dal coraggioso *Errata corrige* del 2008, una messa a nudo in cui riversava con una certa spietatezza sulla famiglia la colpa di averla emotivamente trascurata e non capita, e apriva a tutti noi lettori le proprie stanze più segrete. Il tema qui ritorna, ma l'acrimonia si scioglie in affetto e pena per i genitori colti nel momento della loro fragilità, che consente alla figlia di sentirli finalmente accessibili, e amabili. È il tenero ritratto della madre inferma in *Canzoncine*, è l'accorato *Linfarto* (per buone ragioni scritto così) dedicato al potente padre che diventa docile e tenero nell'intervallo della malattia.

Ma è proprio il racconto che dà il titolo alla raccolta, *La catena spezzata*, a chiudere il cerchio con questa scottante materia: la deprivazione di affetto percepita nell'infanzia, da cui Dorfles ha fatto discendere le proprie difficoltà esistenziali, il proprio male di stare nel mondo. Un cortocircuito vita-letteratura che ricorda molto da vicino il bisturi autobiografico di Annie Ernaux, fresca di Nobel per la letteratura. La sua parte razionalissima (la sua metà, ci racconta, rispetto all'altra faccia della medaglia che è, o meglio è stata, di provocatorie, risarcitorie passioni) va dunque alla ricerca quasi "clinica" di questa dissociazione, che poi è l'alienazione nevrotica di cui si sente vittima – e che ferisce tutti i singolari protagonisti dei suoi racconti. S'immagina dunque che la sua nascita sia stata segnata da una frattura nel Dna originario. Sarebbero rimasti separati, in lei, il lato paterno a cui si sente agganciata, costituito da persone ansiose, pessimiste, ossessive, portatrici di eterno senso di colpa di matrice ebraica, e quello solido, solare, paziente, contemplativo, sereno della madre. Si può, con la volontà, «unire la forza della sopraffazione a quella della calma, il pessimismo ansioso alla gioiosa fiducia»? Sarebbe il modo di riconciliare le due parti. «Ma prima – scrive Dorfles guardandosi di lato – doveva chiedere perdono: a una madre che aveva allontanato ignorandone le doti, una madre che aveva rinnegato». Ecco che la scrittura, di per sé terapeutica, è anche una forma di risarcimento.

I temi portanti si richiamano tutti, in una varietà narrativa assai interessante e particolare, a situazioni di distanza affettiva, di dicotomia interiore che induce solitudine (o peggio), oppure a restare stritolati dalle ossessioni. Vedi il racconto intitolato *Cassandra*. Fedele al proprio nome di mitica ascendenza, questa Cassandra non solo prevede sempre il male, ma si convince che anche prevedere il bene porterà per contrappasso il male, e infine soffoca in questa vertiginosa rete di terrori, da cui – per un'iperbole di parossismo – non riuscirà a liberarsi nemmeno con la morte. Oppure vedi il personaggio di *Glauco*, un uomo fortunato, contento e in pace con se stes-

Un nuovo libro di racconti di Giorgetta Dorfles

so. Finché un minuscolo inciampo al suo costante benessere fisico, cui nessuno darebbe alcun peso, lo imprigiona nel buco nero della paura di avere una malattia gravissima. Prima ancora di appurarlo, deciderà che non può affrontarne nemmeno l'idea.

Altri sono prigionieri di altro. Asia, in *Storia e geografia*, odia la storia in quanto eterna ripetizione di violenze, e ama la geografia che "sta ferma" sulla carta e promette mirabolanti scoperte di luoghi infiniti. Ma, soggiogata da queste geometrie, non riesce mai a viaggiare, il suo perimetro diventerà Roma, una mappa studiata a memoria. Anche Trieste diventa un personaggio, altrettanto nevroticamente "doppio", tra dolcezza del mare e asperità del Carso, tra bellezza naturale e vicende storiche che hanno piantato semi di discordia e separatezza, insomma radici di carattere nevrotico.

Entrano nel profilo di Dorfles gli esiti estremi di questo "stare male", e cioè la psichiatria, di cui è testimone diretto un "matto" che ha sperimentato la rivoluzione basagliana e in un flusso disconnesso di parole racconta la propria storia (*Bomba psichiatrica*). E c'è l'anziano signore che abita sullo stesso pianerottolo della narratrice, che per le sue stranezze il condominio vuole espellere, e che lei invece accoglie con serena benevolenza, nonostante tutto, cogliendone il lato inerme. Un giorno arriveranno gli infermieri, e il poveretto verrà isolato (*Fondi di magazzino*).

Un sottile filo di angoscia lega tutte queste vicende, dietro i paradossi narrativi troviamo sempre qualcosa che ci riguarda più o meno da vicino. La ruota attorno cui tutto gira è il vuoto affettivo che dilaga nello spazio vitale, e che spinge a continua ricerca di contatto e a continua fuga, dunque a emarginazioni che si perpetuano, e sono di tale portata che perfino la morte solitaria è una variante che pare un destino.

Emblematico di tutta la raccolta è il testo intitolato *Crittogrammi*. Il protagonista incarna fisicamente il tema tanto declinato della doppiezza, avendo metà viso sfigurato a seguito di un incidente. Ma è anche un prototipo di inconscio solipsismo: parla e parla, ma non conversa veramente con gli altri, è ossessionato dalla forma fisica e si distrugge in esercitazioni ginniche eccessive, è un artista ma crea opere fatte di distorti frammenti, s'interessa di alfabeti morti, e tratta la sua amica (possibile amante?) con seriali avvicinamenti e distanziamenti, quasi tenendola alla larga mentre l'attira a sé. Non ci sarà scampo per lui. Forse nessuno aveva compreso i suoi ben mascherati messaggi? E perché lei si trova di fatto e di nuovo abbandonata?

Peraltro, sotto la lente dell'autrice passano, anche se in numero minore, pure le donne stesse, e anche qui la delusione è matematicamente certa: ogni amicale intimità viene troncata sul nascere. Del resto a circa sessanta personaggi femminili Dorfles aveva già dedicato le sue artigliate analisi, in *Di tutti i peccati delle donne* (Manni 2019). Vizi e peccati che naturalmente si sono generati per reazione a infelici esperienze infantili, che distorcono i caratteri, e che poi sconvengono prima di tutto a chi se li porta addosso con fatica e cattive conseguenze.

Con questi balzi narrativi, e una scrittura incisiva e ben governata, Dorfles ci accompagna con leggerezza in zone oscure, ma alla fine (*La cura*) tutto si piega in una sorta di speranza, che è atto di umiltà: la speranza che qualcuno «abbia cura di noi in modo imperscrutabile e, con pazienza infinita, attenda che ci decidiamo a uscire dal nostro guscio per guardare al mondo e a noi stessi con rinnovata consapevolezza».

Dopo questo sussurro vien da riguardare la foto di copertina, che è a firma della Dorfles stessa, anche esperta fotografa d'arte. Un pontile gracilissimo che si specchia in un'acqua di laguna, sotto una luce livida. Immagine che parla di fragile precarietà, di legni un po' spezzati che sembrano sostenersi a vicenda per restare in piedi: è quasi un primo racconto, stavolta per immagini.

Giorgetta Dorfles
La catena spezzata
Gammarò edizioni
Sestri Levante 2022
pp. 151, euro 16,00

UNO, DUE... TANTI *CANZONIERI*

di Lorenzo Tommasini

Gabriella Benci
Umberto Saba
collage
coll. privata

Tra gli appassionati della letteratura triestina saranno sicuramente molti quelli che ricordano i gustosi aneddoti sui vari protagonisti della cultura giuliana raccolti da Pier Antonio Quarantotti Gambini nel *Poeta innamorato*. Tra di essi di particolare fascino risulta *Il cestino del poeta*, in cui si racconta come Saba talvolta buttasse nel cestino della carta straccia, dopo averci lavorato per giorni o addirittura settimane, alcune poesie che non lo convincevano del tutto. Chissà quali tesori saranno finiti in quel cestino, vittime dell'insoddisfazione del momento! E chissà se qualcuna se ne è fortunosamente salvata, come auspica lo stesso Quarantotti Gambini.

Quel cestino rappresenta però qualcosa di più che se stesso e lo si dovrebbe sempre avere in mente quando si cerca il senso dell'opera di Saba. Com'è stato ribadito varie volte, il *Canzoniere* si presenta come un tutto organico, dove il senso delle singole poesie e quello dell'insieme si tengono arricchendosi a vicenda e creando un'unità inscindibile. È una constatazione che ci viene ricordata dallo stesso Quarantotti nel suo scritto *A proposito di Saba*, che al poeta piacque a tal punto che lo volle includere in *Storia e cronistoria del Canzoniere*.

Tuttavia, se è sicuramente giusto, leggendo il *Canzoniere*, tenere sempre presente l'insieme in cui si inseriscono le singole poesie, è altrettanto necessario – se non si vuole rischiare di avere un'immagine cronologicamente appiattita dell'opera di Saba – non dimenticarsi che Saba non arriva subito alla forma definitiva ma procede per progressive approssimazioni, spesso modificando, aggiungendo oppure scartando i testi che non lo convincono completamente. Quel "tutto" che noi leggiamo dunque non è sempre stato così e prima di giungere alla forma nella quale siamo abituati a considerarlo ha attraversato molteplici stadi poetici ed editoriali. Insomma, quando prendiamo in mano il *Canzoniere* non dobbiamo dimenticarci dell'esistenza del "cestino del poeta".

In caso contrario il rischio è quello di svincolare i testi dagli eventi storici e biografici, spesso dolorosi, che Saba attraversò e che costituirono la fonte primaria della sua poesia. Proprio il tentativo di valorizzare le varie tappe raggiunte dall'opera di Saba ha portato Giordano Castellani a pubblicare all'inizio degli anni Ottanta un'importante edizione del *Canzoniere* del 1921. Sulla stessa linea si colloca la più recente edizione critica curata da Giuseppe Emiliano Bonura (Umberto Saba, *Il Canzoniere 1945. Oltre il Canzoniere 1946-1957*, libreria-

L'edizione critica del Canzoniere *di Saba curata da Giuseppe Emiliano Bonura*

universitaria.it edizioni, Padova 2019), punto di riferimento imprescindibile con cui dovranno confrontarsi i futuri studi sul poeta triestino.

Si tratta di un'edizione che dà conto delle varianti e delle varie fasi redazionali permettendo allo studioso, ma anche al semplice lettore curioso, di cogliere la stratificazione testuale che c'è dietro la scrittura di Saba e la complessità del faticoso lavoro di revisione cui l'autore sottopone i suoi testi. Bonura riflette sul fatto che Saba ritorna più volte nel corso della sua vita all'idea di una pubblicazione complessiva di tutte le sue poesie. Quando ha occasione di concretizzare questa aspirazione non si limita semplicemente a mettere insieme le varie plaquette o le singole liriche apparse in rivista, ma forte di un preciso progetto poetico ed editoriale Saba opera tagli, modifiche ed esclusioni, che lo portano a creare qualcosa di nuovo e diverso.

Tuttavia, come già notato da Stefano Carrai in un suo recente libro su *Saba* del 2017 e da lui ribadito di persona anche a Trieste in un incontro alla libreria Minerva di qualche anno fa davanti a un folto pubblico di appassionati, l'ultimo *Canzoniere* creato in questo modo è quello pubblicato da Einaudi nel maggio 1945 che si conclude con la sezione *Varie* e la poesia *La visita*. Successivamente furono introdotte correzioni e minime varianti ma l'assetto complessivo dell'opera rimase uguale. Ovviamente Saba non smise di scrivere e pubblicare poesie, ma al momento di raccoglierle insieme al resto della sua produzione per le successive edizioni del *Canzoniere* si limitò a porle in coda alle altre, a costituire una sorta di appendice, senza apportare delle modifiche alla struttura generale come aveva fatto in precedenza.

Bonura sceglie dunque di proporre al lettore il testo del *Canzoniere* del 1945, considerato il punto d'arrivo di un disegno poetico ben riconoscibile, dopo il quale l'identità dell'opera sabiana tende a dissolversi a favore di un'opera omnia. L'opera di Saba, quale siamo soliti leggerla e concepirla viene dunque divisa nelle due parti richiamate dal titolo: *Il Canzoniere* del 1945 e ciò che sta *Oltre il Canzoniere*. La scelta sembra perfettamente legittima e in linea con le recenti acquisizioni della critica. Tuttavia resta una scelta coraggiosa, di cui a Bonura va dato merito, presa nella convinzione di svolgere il migliore servizio possibile a Saba e ai suoi lettori.

Sotto ogni testo vengono poi riportate sia le varianti genetiche che testimoniano le fasi precedenti alla pubblicazione del '45, sia quelle evolutive che danno conto degli interventi successivi a tale spartiacque. Il lettore interessato può così farsi un'idea dell'evoluzione delle poesie, come se stesse sbirciando alle spalle di Saba sullo scrittoio dove il poeta componeva i suoi versi. Si tratta di un esercizio molto utile per cogliere appieno il senso delle liriche del *Canzoniere* che non manca di evidenti risvolti sull'interpretazione di queste poesie.

Si prenda la poesia *Tre vie*, sicuramente familiare ai triestini, con la sua descrizione di via del Lazzaretto Vecchio e l'immagine delle tessitrici che cuciono «tetre le allegre bandiere». Come si ricorderà, i volti delle lavoranti sono «esangui e proni». Tuttavia non sono sempre stati così. C'è infatti una fase intermedia testimoniata da alcuni dattiloscritti con correzioni autografe che descrivono i volti come «stanchi e proni». Nel passaggio da "stanchi" ad "esangui" Saba esalta la drammaticità della scena ma soprattutto rafforza l'opposizione tra i visi e le bandiere permettendo al lettore di immedesimarsi meglio nel dolore di quelle creature.

In questo minimo esempio – ma molti altri casi il lettore avvertito potrà trovare da sé – si può senz'altro apprezzare la sensibilità poetica che guida la penna dello scrittore e fa grandi e indimenticabili i suoi versi, ma anche cogliere l'importanza di questa edizione critica che crea le condizioni per una più consapevole lettura e una più attenta contestualizzazione delle poesie di Saba.

Umberto Saba
Il Canzoniere 1945
Oltre il Canzoniere 1946-1957
a cura di
Giuseppe Emiliano Bonura
libreriauniversitaria.it edizioni
Padova 2019
pp. 847, euro 49,90

Sandro Pecchiari

Sandro Pecchiari
Alle spalle delle cose
con foto di Paolo Ugolini
e Daniela Alpi
Vita Activa Nuova, Trieste 2022
pp. 105, euro 15,00

ALLE SPALLE DELLE COSE

di Fulvio Senardi

Un doppio e contrastante movimento nella snella raccolta di poesie che Sandro Pecchiari dà alle stampe in questo funesto e interminabile '22 (*Alle spalle delle cose*, con foto di Paolo Ugolini e Daniela Alpi, postfazione di Monica Guerra e nota di Giuseppe Vetromile, Vita Activa Nuova editore).

Movimento di cose che fermentano nel variare dei luoghi, testimonianza di un vagabondare curioso che cerca il diverso come occasione di un rimbaudiano "*changer la vie*", e alle quali si chiede di trovare parole proprie, prendendo la rivincita su quel Soggetto che da sempre fa la parte del leone nella periclitante ma inscalfibile metafisica dell'Occidente, spossessandolo dei suoi privilegi; e, in controtendenza, sussulti dell'Io che non si rassegna a tacere, soprattutto se interpreta la voce traboccante di auto-ironia di chi «in dubbio di mio stato or piango or canto». È l'antico sogno di una parola iscritta nel reale, ventriloqua della *res extensa* e così "cosificata" (*sunt lacrime rerum*) che ha tormentato gli scrittori europei nella stagione della Krisis, portandoli, attraverso la tempesta degli -ismi, quasi sull'orlo del silenzio, consapevoli che il mondo era prossimo a sfuggire alla presa precaria di una lingua atrofizzata per il troppo uso: Hofmannstahl, Rilke, il primo D'Annunzio, perfino il nostro bonario Svevo, che esalta, di contro al menzognero orizzonte degli umani, il «mondo sincero degli odori», prerogativa incomunicabile della caninità.

Siamo al *Racconto della sabbia*, per dire di una poesia che vale per tutte le consimili, irridente testimone di un'umanità di bagnanti, ma sensibile, più che al loro chiaccherio, alla voce forte del libeccio. O in prossimità del canale di Trieste, che inganna con le sue visioni multiple e raddoppiate la nostra limitata intelligenza percettiva. Ma se incombe una «frazione di paura una di pianto» e «nel sangue si spande l'abbandono / al niente» (*Sala operatoria*) ecco l'Io rifluire nella sua propria consistenza, barattare il *genius loci* – sempre evocato con puntigliosi rimandi in calce nella maggior parte delle liriche – con la forza trascinante dell'habitus introspettivo, prerogativa da sempre (con l'endecasillabo) della nostra civiltà letteraria.

Un conflitto di singolarità che non si risolve, ma si auto-alimenta, consustanziale all'universo "poesia" e che parrebbe sfociare nell'illusoria sintesi dell'ultima lirica, la numero 40 (Pecchiari ama i rovelli pitagorici, oltre alla saggezza orientale e all'essenzialità degli haiku, e organizza il suo spazio espressivo in quattro gruppi di dieci liriche), che celebra «lo specchio», capace di materializzare la luce in figura e rinviare allo sguardo l'immagine di corpi, ma fatti di niente.

Del percorso che Pecchiari propone sono scelti a garanti e testimoni quattro poeti, credo, a lui più cari: Philip Larkin, Antonella Anedda, Jolanda Insana e William D. Snowdgrass, quasi a tracciare una linea di confine nel tempo stesso di appartenenza e di opposizione (questo forse soprattutto, se richiamiamo alla mente la tendenza soggettivante ed escapista del *confessional poetry*).

Incongruo ma rivelatore un verso di Carducci, ironico rimando a quell'Antico verso il quale Pecchiari non nutre alcuna adorazione, ma che pure respira nel suo stile se non altro in termini di grazia.

Scandiscono i quattro blocchi poetici fotografie pienamente partecipi del clima della raccolta, di condensata pensosità che vira sui toni del grigio verso un'oggettualità "metafisica" «un mondo altro / scolpito dalle ombre» (*Cattedrale*).

IL LUNGO VIAGGIO DI DARIO

di Walter Chiereghin

Dall'amicizia tra Valerio Fiandra, lettore compulsivo, animatore culturale, dotato di una lunga esperienza in ambito editoriale e Walter Chendi, disegnatore di lungo corso, fumettista di chiara fama, è nata la pubblicazione di una storia tanto triestina quanto internazionale, *El diario de Dario*, resoconto di un viaggio in Estremo Oriente a bordo di una nave negli anni Venti del secolo scorso.

Com'è accaduto per altre opere, da *I promessi sposi* di Manzoni a *Il nome della rosa* di Eco, a *La taverna del doge Loredan* di Ongaro, anche questo *Diario* si qualifica come originato da un documento – di solito un manoscritto – fortunosamente ritrovato e riportato alla luce dai solerti curatori, che di solito sono in effetti gli autori dell'opera. La verifica della corrispondenza al vero di tale assunto iniziale è materia che, se è il caso, appare opportuno affidare ai filologi, mentre al lettore compete di accoccolasi dentro la narrazione e godere dei percorsi che essa suggerisce.

Il testo dell'elegante volume di cui stiamo parlando – copertina cartonata e trecento copie numerate (più venticinque fuori commercio) – non aiuta a saperne di più circa l'adesione di quanto pubblicato all'originale manoscritto, implicitamente presentato come fedele riproduzione. Probabilmente è lecito dubitarne, se non altro per l'inconfondibile tratto e l'accuratezza dei disegni che rimandano alla mano e al "mestiere" di Chendi. Essendo stato chi scrive tra i partecipanti alla prima presentazione del libro, gli risulta però possibile fornire qualche indicazione supplementare circa la storia del manoscritto originale valendosi di quanto raccontato in quella sede da Fiandra e dallo stesso Chendi, in modo di offrire, assieme alla recensione, anche una stringata introduzione al volume che ha invece inteso presentarsi come copia restaurata del quaderno a righe originale sul quale l'autore aveva riportato le sue sintetiche annotazioni diaristiche, corre-

El diario de Dario
Weiss, Chendi, Baotzebao
& Theoreality, Trieste 2022
pp. 44, euro 20,00

Autore di quel quaderno fu dunque tale David Weiss, nato a Trieste nel 1884, lontano parente di Walter Chendi, soprannominato Diario per la sua mania di annotare tutto quanto gli capitava

date da un ricco apparato iconografico.

Autore di quel quaderno fu dunque tale David Weiss, nato a Trieste nel 1884, lontano parente di Walter Chendi, soprannominato Diario per la sua mania di annotare tutto quanto gli capitava. Il soprannome in seguito divenne, con la soppressione di una vocale, un plausibile nome proprio: Dario, e con esso poi fu generalmente indicato. Imbarcato come *bubez* (aspirante mozzo) appena diciassettenne, iniziò una lunga teoria di mestieri di bordo, fino ad approdare alla nomina a nostromo sulla motonave "Africa" del Lloyd Triestino. Durante tutta la sua carriera di lupo di mare, naturalmente, David (o Dario) continuò ad esercitare il suo vecchio "vizio" di tenere diari nei quali venivano annotati i fatti più salienti della sua esperienza di uomo e di viaggiatore, nel Mediterraneo e poi in ogni dove, oltre oceano. Furono così riempiti molte dozzine di quaderni, che tuttavia corsero il rischio di andare completamente perduti quando, verso la fine degli anni Trenta, durante l'imbarco di Dario a bordo del "Corona", un misto cargo e passeggeri che faceva rotta Santiago, Lima, Panama, Caracas. l'Avana e ritorno. Il 7 luglio 1937 la nave fu sorpresa da una terribile tempesta al largo dell'Ecuador, al punto che il comandante dette l'ordine di abbandonare la nave e, con il resto dell'equipaggio, anche Dario si affrettò a raggiungere le scialuppe per mettersi in salvo. Tempo dopo si seppe che il "Corona", abbandonato dall'equipaggio, non era affondato, ma recuperato e trainato fino in Messico, e, dopo vari tentativi di reimpiego, alfine ceduto a un gruppo di italoamericani che, ribattezzato il bastimento col nome di "San Salvadòr", lo utilizzarono per alcuni anni per trasportare merci tra l'Avana e Miami, fino ad essere finalmente destinato alla demolizione in un cantiere della città della Florida. Tra quanti furono incaricati di smantellare la nave in previsione della demolizione v'era anche un triestino, tale Anselmo Catraro, che, scoperti una ventina di quaderni di Dario, li spedì a Trieste, incaricando il fratello di farli avere alla famiglia Weiss, Dopo varie ricerche, alla fine i diari furono consegnati a una cugina del nostromo del "Corona" nel 1969, un anno dopo la morte dell'autore. Alla scomparsa dell'anziana signora, nel 1995, tra i molti oggetti di cui gli eredi dovettero disfarsi, una sua figlia, seconda cugina del "nostro" Walter Chendi, lasciò in eredità a quest'ultimo – e siamo ormai nel 2010 – tre quaderni illustrati per mano del vecchio Dario, uno dei quali, il meglio conservato, è oggi finalmente dato alle stampe ed è il volume del quale stiamo parlando.

Il diario, iniziato «Ogi 21 otobre

Il diario, iniziato «Ogi 21 otobre 1920, mio genetliaco numero 36», narra con brevi annotazioni ad inchiostro blu in italiano, assai triestinizzato, che dialogano con le illustrazioni di raffinato elegante realismo, di un viaggio per nave iniziato dal porto di Trieste il 19 aprile 1920...

1920, mio genetliaco numero 36», narra con brevi annotazioni ad inchiostro blu in italiano, assai triestinizzato, che dialogano con le illustrazioni di raffinato elegante realismo, di un viaggio per nave iniziato dal porto di Trieste il 19 aprile 1920, lungo una rotta che toccherà Brindisi, Port Said, Aden, Bombay, Colombo (dove Dario incontra sir Arthur Conan Doyle e scrive su una cartolina: «Ogi go visto Sherlok Holmes! Giuro»), e ancora Singapore, Hong Kong, Shanghai, Yokohama. E ritorno.

Per quanto non identificabile nei ritratti di gruppo, per l'insieme dei percorsi narrativi che sinteticamente sono presentati nei testi e nelle immagini, la personalità curiosa ed ironica di Dario pervade di sé il suo quaderno a righe, spesso con effetti esilaranti per le situazioni o per il linguaggio utilizzato, fin dalla prima pagina, dove compare un fedelissimo disegno di una fotocamera d'epoca Zeca, corredata dall'indicazione «costruida a Dresda, rubada a Amsterdam, comprada in gheto, a Trieste. Un afar». Oppure, nelle pagine dedicate a una sosta ad Aden, a corredo dell'immagine di un giovane yemenita ritto in piedi accanto a un dromedario sdraiato a terra: «Il ragazzo offriva il cammello come auto pubblica, Ragazzo molto volonteroso, cammello meno». O ancora, a Shanghai, sotto l'illustrazione di un locale ai cui tavoli siedono compostamente alcuni avventori orientali: «Quasi un obligo andar in sala da Tè. Tuti guarda via. Offesi prché go domandato se i gà vin nero?».

C'è del vero negli accostamenti che sono stati fatti – da Valerio Fiandra nelle presentazioni e da Paolo Marcolin nella sua recensione per *Il Piccolo* – tra la figura di Dario e quelle di Bortolo, voce narrante delle *Maldobrie* di Carpinteri e Faraguna e di Corto Maltese, l'eroe di carta disegnato da Hugo Pratt. Del pari vero, per quanti sono cresciuti in anni ormai distanti a Trieste (e verosimilmente in ogni altro grande porto di mare), il personaggio pare tratto a forza dai racconti dei nonni, marittimi in pensione dopo

una lunga navigazione. Quando ancora la televisione non c'era, con i suoi asettici documentari e con le sue immagini impeccabili, a fornirci una visione sicuramente più oggettiva di posti lontani, che non dispone però del sapore e dei profumi di quei racconti mille volte ripetuti in risposta alle estenuanti reiterate richieste dei nipotini che stavano ad ascoltare a bocca aperta le minime avventure di quei viaggi in terre lontane. Tra i meriti di questo *Diario de Dario*, allora, vi è sicuramente quello di aver recuperato almeno alcune pagine di tale sterminata narrazione collettiva, sottraendole al macero di un immeritato e ingiustificabile oblio.

ELLIOTT ERWITT A PORDENONE

di Paolo Cartagine

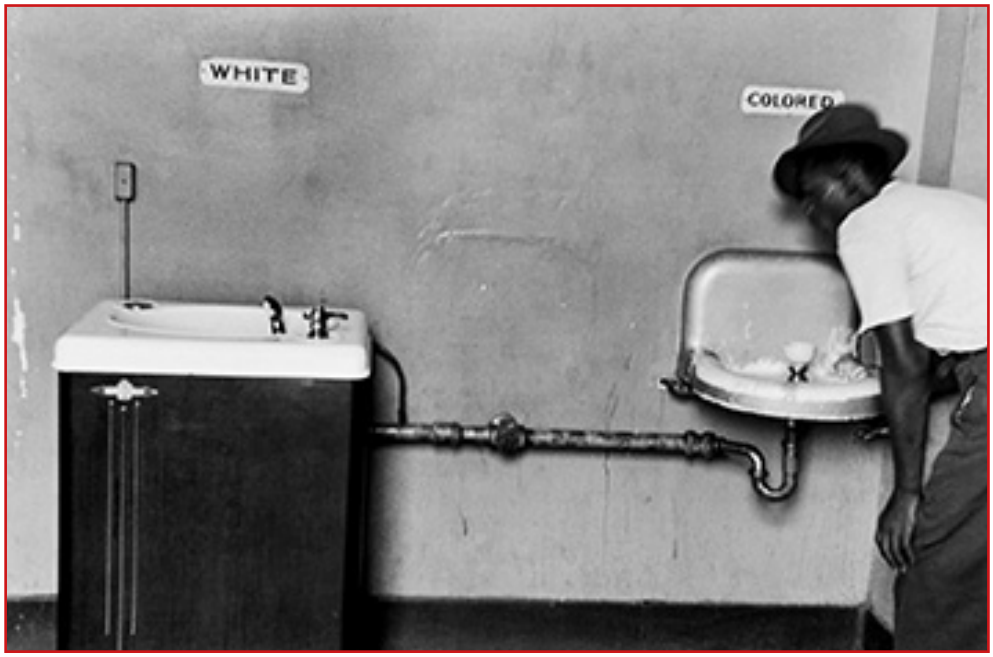
Nikita Chruščëv e Richard Nixon
Mosca 1959

Alla Galleria Harry Bertoia di Pordenone, al suo esordio in Italia, è visitabile fino 10 febbraio 2023 la mostra fotografica *Elliott Erwitt. Il mio sguardo sul mondo*, curata da Alessandra Mauro, promossa dal Comune di Pordenone con il CRAF Centro Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Spilimbergo e con l'Editrice Contrasto di Milano.

Elio Romano Erwitz, nato a Parigi nel 1928 da genitori ebrei di origina russa, aveva vissuto a Milano fino al '38. A seguito delle leggi razziali la famiglia emigrò negli Stati Uniti d'America, e il suo nome venne trasformato in Elliott Erwitt, più vicino alla lingua inglese. Terminati gli studi di fotografia e di cinema, era entrato come fotografo nell'Esercito americano. Dopo il congedo, conosciuto Robert Capa, aveva intrapreso la carriera di fotografo *freelance*. Dal '53 fa parte della prestigiosa *Agenzia Magnum Photos* per la quale ha prodotto i reportage che gli hanno valso fama internazionale. Dal '70 si dedica anche a lungometraggi, documentari e spot televisivi. Attualmente vive a New York, dove risiede dalla metà del Novecento.

L'esposizione è integrata dal volume *Erwitt Fotografie ritrovate, non perse* (Ed. Contrasto 2021), e dal docu-film *I Bark at Dogs* (Io abbaio ai cani) uscito nel 2011.

Oggi Erwitt è riconosciuto come uno dei più grandi fotografi di tutti i tempi, e le sue foto e i suoi libri sono sempre molto richiesti per le immagini che contengono. Indimenticabili, in particolare, quella del celebre diverbio ravvicinato a Mosca fra Chruščëv e Nixon, e quella del funerale di J. F. Kennedy dove risalta lo sgomento del fratello Robert e, soprattutto, il dolore e lo smarrimento di Jac-



Wilmington
Carolina del Nord 1950

queline. Con i suoi scatti ha immortalato grandi star (Dietrich, Monroe, Gable) al tramonto del cinema hollywoodiano classico, e ha dedicato molte pagine ai suoi amati cani.

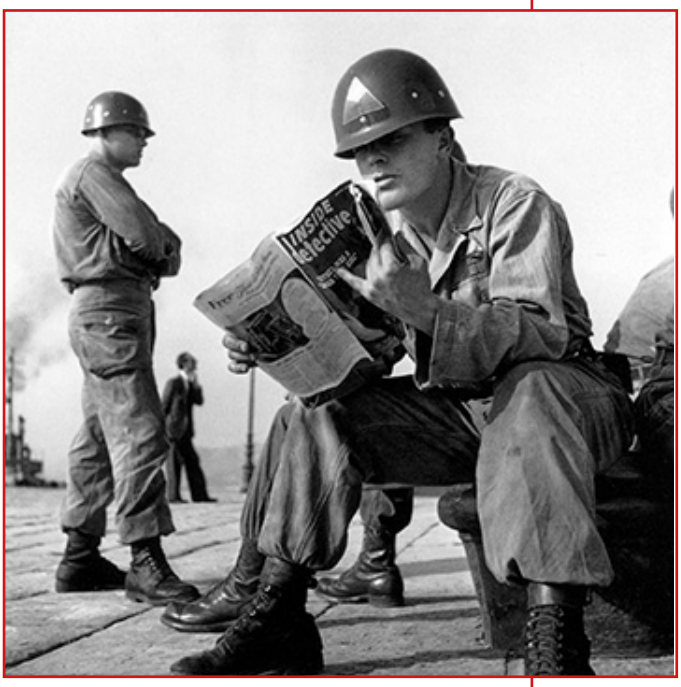
Erwitt si era rivelato da subito come fotografo dalle idee chiare, dalla grande precisione e dalla completezza informativa trasposta in un essenziale bianconero.

Oltre alle immagini "pubbliche" riguardanti la nostra Storia più o meno recente, la sua poliedrica e originale produzione comprende altri temi che vanno dal "costume" (imperdibile la serie in cui sono ripresi i visitatori nei musei) alla vita quotidiana, alle immagini "private". Ma Erwitt è apprezzato anche per le sue ricerche di straordinario rilievo e attualità sui grandi temi di fondo, dal sociale alla povertà alla discriminazione razziale. Aveva in particolare fatto il giro del mondo la foto che, nel 1950 in un bagno pubblico di Wilmington piccola città della Carolina del Nord, ritrae un uomo di colore intento a bere da uno sgangherato lavandino sovrastato da una targa con la dicitura in stampatello "colored". Più in là, un moderno e pulito lavabo dove un'altra targa indica "white".

Certamente meno conosciuta, ma di sicuro interesse locale, *Trieste, 1949* che mostra due soldati statunitensi del Governo Militare Alleato sulle Rive in un momento di pausa dal servizio; quello seduto su una bitta sta leggendo *Inside Detective*, rivista specializzata in storie criminali.

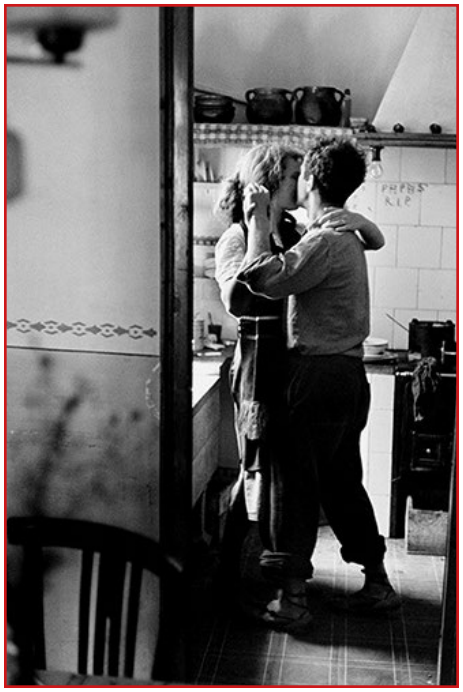
Settant'anni di ininterrotto lavoro sono condensati in una sintesi riassuntiva costituita da fotografie celebri, e da altre inedite selezionate di recente dall'autore stesso fra 600 mila provini. Dunque viene spontaneo chiedersi: perché Erwitt aveva confinato una così cospicua parte delle proprie foto nel silenzio e nel buio di un archivio, lasciando trascorrere tanti anni prima di ripescarle dall'oblio? Un'imposizione dell'industria culturale, oppure una sua autonoma decisione?

In realtà la mostra non mira a svi-



Trieste
1949

scerare dubbi – e dunque ogni visitatore potrà trarre le proprie conclusioni – in quanto punta direttamente farci vedere come Erwitt ha guardato alla vita e al mondo. Per evidenziare la continuità del suo operare, nell'*open space* della Galleria sono mescolate senza distinzioni le foto inedite e quelle celebri, affinché il visitatore possa addentrarsi in una lettura



Valencia
Spagna 1952

Tra gli sguardi più originali e innovativi della fotografia nei decenni tra la seconda metà del '900 e l'inizio del Duemila

New Orleans
Louisiana 1947

libera e personale, lasciarsi coinvolgere dalle suggestioni che le immagini suscitano, apprezzare il composito repertorio dell'autore intriso di empatia verso tutti e vicinanza agli "ultimi".

A questo proposito basti pensare a due foto. In *New Orleans, Louisiana 1947*, immerse in un paesaggio di una periferia scialba e disadorna, compaiono affiancate due bambine di colore che guardano in macchina fiere; una regge una bambola bianca, l'altra più sorridente tiene in braccio una bambola nera. In *Valencia, Spagna 1952*, all'interno di una decadente abitazione due innamorati si stanno baciando: in secondo piano, sulla parete della cucina, si legge in un incerto stampatello "papas r.i.p". Per entrambe le foto, un fiorire di ipotesi interpretative che fanno riflettere sul destino degli esseri umani rispetto al tempo a venire e a quello già passato.

Nel suo insieme, *Elliott Erwitt. Il mio sguardo sul mondo* è una narrazione per episodi perché ogni foto racconta una storia in maniera completa e autosufficiente. L'autore sceglie di farlo – con il suo consueto *modus operandi* che lo ha sempre contraddistinto – cogliendo i suoi soggetti inseriti nel contesto. Per ottenere questo risultato espressivo utilizza un obiettivo fotografico di caratteristiche tali da restituire (sul fotogramma della pellicola e poi sulle stampe) una prospettiva simile a quella recepita dall'occhio e dal cervello umani. L'autore procede alle variazioni di scala avvicinandosi al soggetto per ingrandirlo e dargli maggior rilievo, oppure allontanandosene per sottolineare l'importanza dell'ambiente circostante, cioè sceglie sul campo cosa escludere e cosa includere (e come farlo).

Non sono altro che gli strumenti di base della scrittura foto-grafica finalizzata alla semplificazione visiva dell'inquadratura. La sua abilità e la (apparente) semplicità dello stile fanno sì che le immagini siano in realtà delle vere e proprie descrizioni che attivano l'immaginazione del lettore coinvolgendolo nelle sfumature della narrazione.

L'efficacia comunicativa delle foto di Erwitt è arricchita dai sentimenti che in lui precedono e portano allo scatto, ed è spesso attraversata da un'ironia arguta e delicata; sono fattori che, in qualche modo, aggiungono due ulteriori punti di vista, come se – metaforicamente – nella foto fossero presenti più figurazioni che si intrecciano e si sovrappongono in trasparenza completandosi a vicenda.

Tra gli sguardi più originali e innovativi della fotografia nei decenni tra la seconda metà del '900 e l'inizio del Duemila, Erwitt ha percorso il mondo osservandolo con partecipazione e occhio critico, per conoscerlo e lasciarsi sempre sorprendere da mille aspetti straordinari o di consueta normalità, tragici o teneri, banali o irripetibili con cui la vita si è manifestata di fronte a lui, e che lui ha fermato per noi con la sua macchina fotografica.

Non sono molti gli autori che hanno saputo guardare e interpretare il mondo come lui.

WENDERS E L'ANGOSCIA DEL PORTIERE

di Stefano Crisafulli

Della solitudine del portiere di calcio in molti ne avevano già scritto, pensiamo a Stefano Benni nella sua poesia dal titolo omonimo o a Umberto Saba in *Goal*, con il numero uno che esulta da solo per la rete della vittoria, ma sull'angoscia del portiere di fronte al calcio di rigore non c'era ancora granché. Ci ha pensato Peter Handke a colmare questa lacuna nel 1970 con il suo thriller atipico che in italiano è stato tradotto *Prima del calcio di rigore*, ma che in tedesco è un po' più lungo: *Die Angst des Tormanns beim Elfmete* ('L'angoscia del portiere prima del calcio di rigore'). E grazie al sodalizio con un regista allora emergente, Wim Wenders, l'opera di Handke diventò nel 1971 anche un film con lo stesso titolo e con la stessa differenza di traduzione dal tedesco all'italiano. Perché il riferimento all'angoscia è stato tagliato? Forse per suggerire surrettiziamente che il tema centrale del film è, appunto, il calcio. Ma in realtà gli amanti del pallone non potranno che rimanere delusi: di sport si parla poco nel film di Wenders ed è, piuttosto, solo un pretesto per descrivere una parabola esistenziale delineata dall'*Angst*. Va precisato che il termine tedesco si traduce con 'angoscia' soprattutto in ambito filosofico, psicoanalitico e psichiatrico, mentre mantiene una pluralità di significati, compresa la paura, se usato in modo più generico e che Handke e Wenders, pur mantenendo l'ambiguità di significato, si riferiscono piuttosto all'angoscia che alla paura. Si ha paura, infatti, di un pericolo reale, mentre si è angosciati per qualcosa di indefinito, che spesso si identifica, dal punto di vista, ad esempio, della filosofia esistenzialista (vedi lo straniero di Camus o la nausea sartriana), con l'insensatezza della vita.

Ed è proprio questa sensazione di vuoto che pervade per tutto l'arco del film il protagonista di *Prima del calcio di rigore*, Josef Bloch (interpretato da Arthur Brauss), portiere professionista. Wenders lo mostra subito, nella prima sequenza, in azione sul campo di calcio. Il suo spaesamento esistenziale comincia già lì, quando, dopo aver subito passivamente un goal, si fa espellere per proteste. Da quel momento in poi, qualcosa si spezza dentro di lui, tanto che lo vediamo aggirarsi per la città (il film è ambientato inizialmente a Vienna), mangiare qualcosa, andare al cinema, prendere una camera in un hotel, sfogliare distrattamente una rivista, mettere una canzone al juke-box, flirtare con la cassiera del cinema, recarsi a casa sua, passarci la notte e così via, tutto senza un apparente significato interiore. Compreso l'atto criminale di uccidere la cassiera e poi, come da manuale del perfetto assassino, pulire gli oggetti toccati per non lasciare impronte. A quel punto comincia la seconda parte del film, ambientata in una località al confine tra Austria e Ungheria. Lì si è trasferito Bloch per cercare di far perdere le sue tracce e, nonostante la sensazione persistente di essere braccato, che però non si concretizza mai in un evento reale, continuano i suoi gesti senza peso esistenziale. Anche i dialoghi con le persone che casualmente incontra sono al limite dell'assurdo e dell'incomunicabilità. A fine film si chiuderà il cerchio quando Bloch va a vedere una partita di calcio locale e il portiere para un rigore, non dissipando, però, le sue inquietudini. In questo primo lungometraggio di Wenders (e nel racconto di Handke), quindi, ci sarebbero tutti gli stilemi di un noir, che però vengono volontariamente negati allo spettatore: il crimine non ha un movente preciso, l'assassino non viene scoperto e l'angoscia non cede spazio a una sua risoluzione. Un esordio, come si suol dire, folgorante.

Arthur Brauss

BIOGRAFIA BREVE DI UN MILITE IGNOTO

di Walter Chiereghin

Nordio Zorzenon
Milite Ignoto
Abbot, Roma 2002
pp. 120, euro 11,00

Il 4 novembre del 1921 veniva deposta nel monumento a Vittorio Emanuele II, che da quel giorno si chiamerà "Altare della Patria", la bara contente i resti di un caduto – del quale non erano note le generalità – nella guerra che fino a tre anni prima aveva insanguinato il fronte dove si erano combattuti italiani ed austriaci. Il feretro, scelto fra altri dieci da Maria Bergamas, madre di Antonio, volontario giuliano disperso in combattimento, aveva compiuto su un carro ferroviario scoperto l'itinerario da Aquileia a Roma. Il treno, procedendo a passo d'uomo, impiegò quattro giorni per compiere il tragitto, tra due ali di folla commossa: una celebrazione civile corale, che a molti oggi appare magniloquente e retorica, ma che probabilmente allora, con 651.000 famiglie italiane che avevano perduto almeno uno dei loro cari sull'Isonzo, sul Carso, in mare o sul Piave, toccava corde ancora vibranti di dolore, rimpianto e smarrimento.

Cent'anni più tardi, è toccato a uno scrittore nato a Redipuglia, a pochi passi dal sacrario che, inerpicandosi sul monte Sei Busi, custodisce i resti di oltre centomila caduti, ripensare alla storia, se non vera almeno plausibile, della vicenda umana di quel povero corpo di ignoto custodito a Roma in quella sua pletorica trionfale sepoltura. È così che Nordio Zorzenon, classe 1934 – nato e vissuto in una casetta nella quale è possibile ogni sera udire, come un quotidiano *memento mori* il *Silenzio* diffuso dal vicino Sacrario –, ha narrato nel romanzo breve *Milite Ignoto* la storia di Valentino Segato, «classe 1893. Di enne-enne e di Massenti Angelina sposata Segato», un antieroe che, come altri a centinaia di migliaia, concluse la sua esistenza dopo aver percorso tutte le stazioni di una *via Crucis* fatta di angosce, di fame, di freddo, di paura, di pidocchi e di raccapriccio nelle trincee fangose e tra i reticolati dell'Ermada.

L'anonimato richiesto come requisito essenziale ad un caduto che doveva rappresentare tutti gli altri ha consentito a Zorzenon di farne un personaggio rappresentativo di una frazione, probabilmente maggioritaria, di quella generazione tira-

ta a forza dentro la grande storia da una mobilitazione che aveva sottratto i giovani alla famiglia, alla morosa e al lavoro per scaraventarli dentro il tritacarne di una guerra di posizione, della quale non capivano il senso, le motivazioni e lo scopo. Come testimonia efficacemente lo stesso Segato: «sapevamo soltanto che si andava a crepare, non sapevamo né perché né perchì. Il capitano, forbendosi la lente, ci diceva per la patria. Ma non sapevo cosa voleva dire».

Della vita di Vittorio antecedente la chiamata alle armi sappiamo il poco che racconta direttamente lui. Non si sa da dove provenisse, anche se il cognome del padre adottivo fa pensare a qualche località del Triveneto («dalle nostre parti comandava la pellagra»), da una famiglia con troppe bocche da sfamare, una vita stentata ed oscura, che tuttavia gli si presentava alla mente con martellante assiduità nella trincea, ad accentuare la pena di quella sua nuova incomprensibile vita di combattente costantemente in bilico. Tra i morti e i pidocchi della prima linea – col "nemico" davanti e i carabinieri alle spalle – e le sbornie all'osteria o gli inconcludenti incontri in un casino delle retrovie si consuma la naja allucinata di Vittorio, nella rassegnata obbedienza a un ordine che non avrebbe mai potuto comprendere, proprio come capita alle bestie condotte al macello.

L'epilogo della vicenda umana di Vittorio lo coglie alfine in un suo momento di ribellione, ma interviene poi un ulteriore epilogo, che gli assegna per sempre un ruolo di antieroico testimone di una fase cruciale nella controversa storia del nostro Paese.

IL CUORE BUIO DEI MIRACOLI

di Francesca Schillaci

La tempesta Vaia arriva domenica 27 ottobre 2018, dopo niente sarà più come prima,

L'uragano portato dallo scirocco sfoga tutta la sua potenza sul paesaggio, abbatte milioni di alberi, devasta il territorio montano del Veneto, del Friuli e del Trentino. Spettatore e vittima è il Liriodendron Tulipifera, cantastorie senza tempo, un albero che si erge a Villa Buzzati, nel borgo bellunese di San Pellegrino. *Il cuore buio dei miracoli* di Alessandro Mezzena Lona prende forma in questi paesi, cari a Dino Buzzati, dove lo scrittore passò dei periodi della sua vita e da cui trasse ispirazione per scrivere il suo ultimo, misterioso, capolavoro: *I misteri di Val Morel*, trentanove racconti e dipinti che narrano le gesta di Santa Rita da Cascia.

Il protagonista del romanzo di Mezzena Lona, Blaise Panafieu, è un editor parigino stanco degli scrittori mediocri ai quali è costretto a dedicare il suo tempo per leggere e sistemare i loro manoscritti, aspira alla scrittura del suo primo romanzo, controbilancia il suo innato nervosismo con tisane alla liquirizia e meditazioni brevettate da lui stesso, e costella la storia di riferimenti letterari e musicali. Nipote del famoso studioso francese Yves Panafieu, si reca per conto dello zio a Villa Buzzati per un'esclusiva letteraria: il rinvenimento di un quaderno che probabilmente ha ispirato il grande scrittore e giornalista per la sua ultima opera.

Dal giorno del suo arrivo si scatena Vaia, il quaderno scompare e il protagonista si ritrova risucchiato in una vorticosa avventura. Il mondo narrato ne *Il cuore buio dei miracoli* sconfina tra immaginazione e realtà, luoghi e persone realmente esistenti si mescolano a personaggi di memoria "buzzatiana", come Adelaide Anfossi del romanzo *Un amore*, che vestendo panni moderni accompagna e guida Blaise alla ricerca del quaderno, affascinando il protagonista con la sua libertà, la sua energia, la "sua pura alchimia femminile". La narrazione si intreccia tra un ordine mistico filosofico simile a quello dei Rosa-Croce, storie folcloristiche di possessioni demoniache, interventi divini, gesta di santi ed ex voto disseminati sul territorio, come quelli dedicati a Santa Rita, patrona dei casi impossibili.

L'intreccio tra l'uragano Vaia e Dino Buzzati, oltre ai luoghi, è dettato da un altro fatto di cronaca, quando nell'ottobre del 1967 lo scrittore fu inviato a Longarone dal *Corriere della Sera* per riportare quello che sarebbe stato nominato il disastro del Vajont. Leggendo *Il cuore buio dei miracoli*, si è portati a mettere a confronto queste due tragedie: quella più vecchia è stata riconosciuta come l'effetto causato dall'incuria, dalla negligenza umana nei confronti della Natura per inseguire guadagni milionari travestiti dal progresso della costruzione della diga più alta del mondo. Invece, cosa si può dire del disastroso passaggio di Vaia? Alessandro Mezzena Lona con la sua narrazione ci trascina in un mondo dove la coscienza dell'uomo deve aprire gli occhi sulle proprie responsabilità, sull'imperversare apocalittico che secoli di progresso hanno prodotto. Come un demonio che porta pestilenza, l'uomo ha inquinato terre e mari, soggiogato e umiliato piante ed animali, modificato irreversibilmente il clima. La domanda ha il suono di milioni di alberi schiantati a terra: è giunta l'ora di ridare dignità alla Natura e vivere in sintonia con essa o continueremo a fare finta di niente, immolando le nostre speranze in ex voto che invocano l'intervento divino?

Oltre a rivelarsi un romanzo di protesta che denuncia lo scempio umano, *Il cuore buio dei miracoli* è allo stesso tempo un inno d'amore a Dino Buzzati, alle sue terre che risuonano come un canto in questa narrazione, e ad alcuni dei suoi romanzi più controversi e rinnovatori della letteratura italiana del Novecento, quasi a voler predisporre ogni lettore alla sensibilizzazione di due grandi pilastri che determinano la scelta del bene: Madre Natura con la sua innata capacità di dare e privare e l'arte di scriverla.

Alessandro Mezzena Lona
Il cuore buio dei miracoli
Ronzani editore, 2022
pp. 326, euro 18,00

CROCI E DELIZIE DI UNO SPETTATORE

di Paolo Quazzolo

Quell'anno di scuola

Che i classici costituiscano un sicuro richiamo per il pubblico a teatro è un fatto incontrovertibile. Ma è altrettanto indubbio che, negli ultimi anni, è sempre più difficile vedere un testo del grande repertorio rappresentato nella sua interezza e secondo le architetture drammaturgiche pensate dall'autore. Non sto parlando della messinscena e dell'interpretazione registica: a tale proposito ho spesso preferito illuminanti riletture a una stantia messinscena cosiddetta "tradizionale", spesso fatta in modo pedestre e per nulla convincente. Qui si sta parlando della necessità, soprattutto per un pubblico giovane (ma, spesso, non solo per quello) inevitabilmente privo di una lunga frequentazione dei teatri, di venire a conoscenza di un testo classico nella sua forma originale. Di recente mi è capitato di leggere, tra i commenti a un video pubblicato su Youtube, che proponeva una discutibile quanto maldestramente amputata versione di un celebre capolavoro di Ibsen (tacerò, per carità, di quale opera si trattasse e soprattutto chi la interpretasse), feroci espressioni all'indirizzo del povero autore, accusato di aver scritto un'opera zoppicante e poco equilibrata. Cosa avranno potuto pensare di Ibsen coloro che hanno assistito, al Rossetti, alla rappresentazione di ***Spettri***, in una versione che prevedeva un atto unico al posto dei quattro pensati dall'autore e soprattutto un adattamento (di Fausto Paravidino) zoppicante, in cui concetti e azioni promessi nella prima parte, non trovavano corresponsione nella seconda (cosa che invece non avviene nel testo originale, matematicamente preciso, come sempre in Ibsen, in ogni suo rinvio). L'operazione era salvata da un gruppo di attori che, trascinati dalla forza del dramma ibseniano, hanno saputo trasferire alla platea le forti emozioni contenute in *Spettri:* Andrea Jonasson, Gianluca Merolli, Fabio Sartor, Giancarlo Previati e Eleonora Panizzo.

Simile discorso va fatto per la suggestiva versione della ***Tempesta*** shakespeariana, sempre in scena al Rossetti, per la regia di Alessandro Serra. Anche qui i cinque atti originari sono stati concentrati in un atto unico, in cui il testo – tra i più articolati di Shakespeare – è stato fortemente amputato, tanto da ridurre il dramma a una semplice storiellina. Va tuttavia detto che Serra ha creato uno spettacolo di grande impatto dal punto di vista visivo, caratterizzato da un disegno luci davvero straordinario e da una colonna sonora altrettanto suggestiva. Affiatata la compagnia su cui spiccava soprattutto l'Ariel di Chiara Michelini.

Grande successo in Sala Bartoli per la trasposizione scenica di *Un anno di scuola* di Giani Stuparich. Il testo drammatico, dal titolo ***Quell'anno di scuola,*** scritto a quattro mani da Alessandro Marinuzzi e Davide Rossi, ha scelto la via della forma epica, ove i diversi personaggi sulla scena accompagnano le loro azioni non con le consuete battute, ma con una brechtiana descrizione di quello che stanno facendo, dei loro sentimenti e dei loro pensieri. Affiatatissimi tutti i giovani attori capitanati dai due convincenti "veterani" Ester Galazzi e Riccardo Maranzana, diretti dallo stesso Marinuzzi che ha creato, anche grazie all'agile scena e ai costumi di Andrea Stanisci, uno spettacolo – coprodotto dal nostro Stabile e da quello del Veneto – dai ritmi incalzanti e ricco di emozioni.

Una parentesi tutta napoletana è quella offerta dalla Contrada al Teatro Bobbio, con due spettacoli del grande repertorio partenopeo. Il primo, ***Ditegli sempre di sì,*** è un testo meno conosciuto di Eduardo, ma non per questo meno efficace. Si tratta di una curiosa riflessione sul tema "pirandelliano" della pazzia (peraltro è ampiamente nota la parentela tematica fra Eduardo e Pirandello), in cui un uomo uscito dal manicomio e apparentemente guarito, crea una serie di curiosi e divertenti contrattempi che rischiano di trasformare la situazione in un'autentica tragedia. Affiatatissima la compagnia di Teatro di Luca de Filippo, in coproduzione con la Fondazione Teatro della Toscana, diretta con garbo e forte senso del ritmo da Roberto Andò.

Il secondo spettacolo proposto alla Contrada è ***A che servono questi quattrini*** di Armando

Qualche riflessione sulle "riletture", non sempre riuscite, dei classici del Teatro di prosa

Curcio, il giornalista-editore-commediografo che a teatro ebbe modo di collaborare più volte anche con Eduardo. E infatti la commedia, andata in scena nel 1940, contribuì al successo nazionale dei fratelli de Filippo: la storia narra del Professore Parascandalo, il quale, per dimostrare le sue teorie socratiche, ordisce un piano paradossale volto a dimostrare l'inutilità del danaro. Una cospicua somma ereditata da un lontano parente americano innesca un'autentica girandola economica che, alla fine si rivela una grande bolla di sapone, capace di tuttavia di rimettere a posto ogni cosa. Coprodotta da La Pirandelliana e dal Teatro di Napoli, la commedia è stata diretta da Andrea Renzi che ha scelto la via di un allestimento estremamente semplice e stilizzato, in cui risaltava soprattutto la fisicità e la vocalità degli attori. Solido protagonista è stato l'applauditissimo Nello Mascia, circondato da un gruppo di altrettanto validi attori: Valerio Santoro, Luciano Saltarelli, Loredana Giordano, Fabrizio La Marca e Ivano Schiavi.

Una nuova quanto originale versione dello shakespeariano ***Sogno di una notte di mezza estate*** è stata infine proposta dal progetto URT in collaborazione con il Festival Teatrale di Borgio Verezzi, e con la regia di Jurij Ferrini, al Teatro Comunale di Monfalcone. Anche in questo caso si trattava di una rilettura dell'originale shakespeariano, concentrato nell'ormai consueto atto unico, in cui la commedia viene recitata in abiti contemporanei e in uno spazio scenico neutro. Al centro è collocata una teoria di sedie sulle cui spalliere sono incollate delle lettere che, in una serie di continui spostamenti e ricombinazioni, vanno a comporre parole differenti, dall'iniziale "Teatro povero" a quella finale "Povero teatro", ironico commento alla maldestra recita degli Artigiani, con cui si conclude la vicenda. Spettacolo fresco e dai ritmi incalzanti, è stato recitato da un gruppo di giovani attori, ciascuno impegnato in più ruoli e capitanati dallo stesso Ferrini. Tra loro vanno per lo meno citati Rebecca Rossetti nel ruolo del pasticcione Puck e il monfalconese Stefano Paradisi. Teatro quasi esaurito in ogni ordine di posti, successo pieno.

A che servono questi quattrini

Sogno di una notte di mezza estate

KIRKLAND: NON SOLO "STELLE"

di Michele De Luca

Marylin Monroe
1961
© Douglas Kirkland

Nato a Toronto il 16 agosto 1934 (è scomparso a Los Angeles il 2 ottobre scorso), Douglas Kirkland lavorò per la prima volta in uno studio fotografico a Richmond, in Virginia. Fu poi assistente di Sherwin Greenberg per un anno. Nel 1961 venne assunto dalla rivista *Look*: fu allora che gli venne assegnata una sessione fotografica con Marilyn Monroe. Le foto, scattate solo pochi mesi prima della morte della diva, contribuirono alla sua "consacrazione" come grande fotografo. Marilyn era solo uno dei tanti soggetti che doveva fotografare per quel servizio, alle *star* era stato chiesto come volessero essere ricordate 50 anni dopo. Ma l'anno dopo Marilyn morì e divenne un mito; così le sue foto ottennero un'attenzione e un valore inimmaginabili; «certo – ebbe a dire – non mi sarei aspettato che queste sarebbero diventate alcune delle mie immagini più famose, ma sono entusiasta che lo siano: mi dà un meraviglioso senso di realizzazione».

In più interviste, il fotografo – vincitore di molti premi, tra cui il "*LUCIE Award for Outstanding Achievement in Entertainment Photography*" – raccontò di quella notte speciale: «Marilyn si presentò con tre ore di ritardo. Poi scomparve per un momento e tornò indossando solamente un accappatoio. Non c'era luce stroboscopica (una luce che proviene da fonti intermittenti ad alta frequenza, *n.d.r.*), solamente un semplice proiettore costante che ha contribuito a produrre delle ombre laterali». Per scattare quelle famosissime immagini, Kirkland salì su una ringhiera, posta sopra la diva. «Sapeva esattamente cosa fare. I suoi movimenti, le mani, il suo corpo… era semplicemente perfetto. Era la più sexy. Meglio di chiunque altro. Emotivamente, ha fatto bene ogni cosa. Ha espresso proprio tutto ciò che volevo».

Marylin Monroe
1961
© Douglas Kirkland

Dopo di che i più celebri nomi del cinema, della musica, della cultura e del "bel mondo" fecero a gara per posare davanti alla sua fotocamera. Divenuto egli stesso una "leggenda" nel campo del fotogiornalismo e della fotografia di moda e di cinema, ha lavorato per le riviste più rinomate del mondo per oltre cinquant'anni, firmando alcuni dei più celebri ritratti dell'*élite* di Hollywood ed entrato nello staff di *Life Magazine* vi ha prestato servizio negli anni sessanta e settanta – l'età d'oro del fotogiornalismo – lavorando come unico fotografo per centinaia di film. «La fotografia – sono sue parole – è la mia essenza, è la mia vita. Lo è sempre di più ogni giorno

La recente scomparsa di Douglas Kirkland sollecita a riguardare le sue celebri immagini, a cominciare dai ritratti delle dive del cinema

Brigitte Bardot
Messico, 1965
© Douglas Kirkland

che passa. Ho bisogno di scattare foto allo stesso modo in cui ho bisogno di respirare e ogni giorno che invecchio le immagini mi stanno sempre più riempiendo la vita». E ancora: «La maggior parte delle persone pensa a una macchina fotografica come a un dispositivo buono per fotografare i propri amici o quello che piace a loro. Non è così, l'ho imparato da Irvin Penn, che è stato il mio maestro: è qualcosa di profondo, che va oltre la superficie».

Sarebbe comunque riduttivo, considerarlo soltanto come il fotografo dei divi, perché amava fotografare l'universo dell'*ordinary people* e la sua inesauribile curiosità lo portava a dirigere l'obiettivo verso qualunque soggetto che colpisse il suo sguardo sempre acuto e inesausto. La sua è stata la «storia di un sognatore con in mano una macchina fotografica». Non si può raccontare di Kirkland, del suo modo di concepire e di praticare per tutta la vita la fotografia meglio che con le sue stesse parole: «Per me la fotografia ha sempre significato immaginare e interpretare le persone, i luoghi e gli eventi. Il mondo lo capisco meglio con una macchina fotografica». Di lui ha scritto Cristina Comencini, «Douglas Kirkland sa che l'immagine deve essere sintetica e ricca, contenere tante informazioni contemporaneamente, perché nel cinema (e nella fotografia) si ha poco tempo per raccontare e bisogna dire tante cose. Douglas si abbandona all'istinto, rischia, cerca. La bellezza non gli interessa fine a se sessa, vuole fermare la vita, per questo è uno dei più grandi registi del "fermo immagine" della nostra epoca, precaria e instabile come il cinema».

Monica Bellucci
senza data
© Douglas Kirkland

UNA STAGIONE INIZIATA BENE

di Luigi Cataldi

Mikhail Pletnëv

Due esibizioni, bellissime e per motivi diversi singolari, hanno inaugurato la stagione 2022-2023 della *Società dei Concerti*. La prima di un pianista maturo, Mikhail Pletnëv, la cui carriera (di rilevanza storica nel vero senso della parola, visto che fu artista di punta dell'URSS di Gorbačëv) pare condurlo oggi verso un ripiegamento su sé che sembra trascendere le contingenze del mondo attuale. La seconda di un giovanissimo e raffinatissimo violinista, Daniel Lozakovich, la cui esibizione, da tali contingenze, è stata condizionata.

Mikhail Pletnëv, pianista applaudito sui palcoscenici di tutto il mondo (da quando, ventunenne, nel 1978, vinse il premio Čajkovskij a oggi) e apprezzato anche come direttore d'orchestra (fondatore e a lungo direttore della Russian National Orchestra), compositore e regista, con all'attivo una ricchissima produzione discografica, si è esibito il 21 novembre scorso in un Teatro Verdi gremito. A Trieste Pletnëv ha presentato una scelta di composizioni brevi di Antonin Dvořák e di Johannes Brahms, queste ultime accostate alle altre per affinità (come gli *Intermezzi op. 117*, che l'autore definì «ninnananne dei miei dolori») o in funzione introduttiva o connettiva (come la *Rapsodia in Si minore op. 79 n. 1* e la *Ballata in Sol minore op. 118 n. 3*). È parso, infatti, che l'itinerario, sia stato pensato a partire dai pezzi di Dvořák, brevi, con forme di sviluppo essenziali, spesso costruiti su melodie semplici ma dal carattere definito, come i *Pezzi per pianoforte op. 52* o i *Quadri poetici op. 85*, a volte derivati dal folklore di cui il compositore era attento osservatore, come le *Humoresque op. 101*.

Pletnëv è entrato con passo veloce, si è seduto e ha iniziato a suonare, senza curarsi delle luci ancora accese e degli applausi di accoglienza non ancora terminati. Dal punto in cui è caduto sulla panca del piano (lo *Shigeru Kawai* che lo accompagna in ogni concerto) non si è più mosso: non un gesto, non un movimento se non quelli necessari a produrre il suono. Più che concentrato è sembrato assorto. Il pubblico, variegato e diversissimo (vecchi fedeli abbonati, appassionati, studenti, scolaresche intere), è rimasto assorto lui pure ad ascoltare. Il discorso musicale è proseguito ininterrotto con una sola pausa fra i due tempi del concerto. I brani scelti, che sulla carta potevano apparire episodici, sono divenuti parte di un calibratissimo e unitario percorso. Per il proprio carattere le composizioni, tutte aliene dalle lunghe elaborazioni tipiche del sonatismo tardoromantico, sono parse come creature musicali, ciascuna dotata di individualità propria, data dai temi, dal modo in cui essi hanno preso forma (ritmo, tempo, accompagnamento, sonorità) e da un essenziale sviluppo. La parentela fra i singoli pezzi dei due compositori eseguiti è portata alla luce dallo stile di Pletnëv. Egli è sorprendente nelle dinamiche (cristallini e mai eccessivi i forti; tutte le sfumature dal mezzoforte al pianissimo, fino all'appena percepibile, che però tutti ascoltano distintamente), originalissimo nelle agogiche, spontaneo nei fraseggi. Non esibisce alcun virtuosismo (semmai una dissimulata, raffinatissima, tecnica), né alcun apparente edonismo e, con ciò, nessuna retorica. Pletnëv pareva suonare per sé solo, come incurante del pubblico. Nonostante ciò e nonostante il pianista non abbia fatto nulla per compiacere chi lo ascoltava, ma solo un trattenuto sorriso e alcuni misurati inchini di non misconosciuta buona educazione, il pubblico si è sentito parte di un'esperienza musicale collettiva non comune ed ha infine applaudito con spontaneo trasporto. Con i bis (reciproche manifestazioni di riconoscenza di pubblico ed esecutore) si è ritornati nel mondo, nella sala da concerto, con le forme, necessarie e codificate, dell'esibizione. Fra i tre concessi (apprezzatissimi e giustamente applauditissimi) va segnalato un quantomai virtuosistico *Studio op. 72 n 6* di Moritz Moszkowski.

La Società dei Concerti, nell'esordio della sua stagione '22-'23 propone i concerti di Mikhail Pletnëv e Daniel Lozakovich

Per il secondo concerto della stagione, tenutosi il 28 novembre scorso, avrebbe dovuto esibirsi un duo, Daniel Lozakovich al violino e Stanislav Soloviev al pianoforte. Le contingenze dell'attualità hanno però impedito al pianista di essere presente e il concerto è stato eseguito dal solo violinista. «Forza maggiore, determinata dal conflitto russo-ucraino», segnala la Società dei Concerti. Soloviev è russo, è nato (nel 1979) e si è formato a San Pietroburgo (allora Leningrado), perciò a causa della mobilitazione parziale proclamata dalla Russia non può lasciare il suo paese. Rischia di essere mandato in guerra nonostante l'interessamento al suo caso di alcune associazioni umanitarie, nonostante i contratti già siglati in Europa e nonostante possieda un visto Schengen, come si legge nel comunicato con il quale lo scorso ottobre è stata annunciata la sua assenza alle Serate Musicali del Conservatorio di Milano. Confini che sembravano scomparsi diventano improvvisamente insormontabili.

Anche Daniel Lozakovich è figlio di un mondo senza confini. È nato nel 2001 in Svezia, a Stoccolma, da padre bielorusso e madre kirghisa. A sei anni ha rivelato una straordinaria propensione per il violino, tanto che a otto anni già si esibiva con i Virtuosi di Mosca di Vladimir Spivakov. Ha proseguito gli studi alla Karlsruhe University of Music con Josef Rissin e a Ginevra con Eduard Wulfson. Poi una intensa carriera concertistica in tutto il mondo e già quattro dischi per la Deutsche Grammophon. La formazione, la carriera, la vita intera degli artisti di oggi sono cosmopolite. Anzi, credevamo che il mondo intero lo fosse. Eppure le esperienze degli ultimi tempi (non solo la guerra e la pandemia, ma anche la paura del diverso e dello straniero che si diffondono sempre più largamente) mostrano che i confini tendono a riformarsi e a trasformarsi in recinti. Così le liberà che siamo abituati a dare per scontate si rivelano più fragili e in pericolo di quanto non immaginavamo. Anche un semplice concerto lo può mostrare.

Daniel Lozakovich ha portato con sé questi problemi e si è esibito dunque in un'atmosfera diversa rispetto al previsto. Suona un violino Stradivari "ex barone Rothschild" del 1713, dal quale riesce a trarre una sonorità varia (colpiscono i suoi pianissimi) e piena. Non ostenta

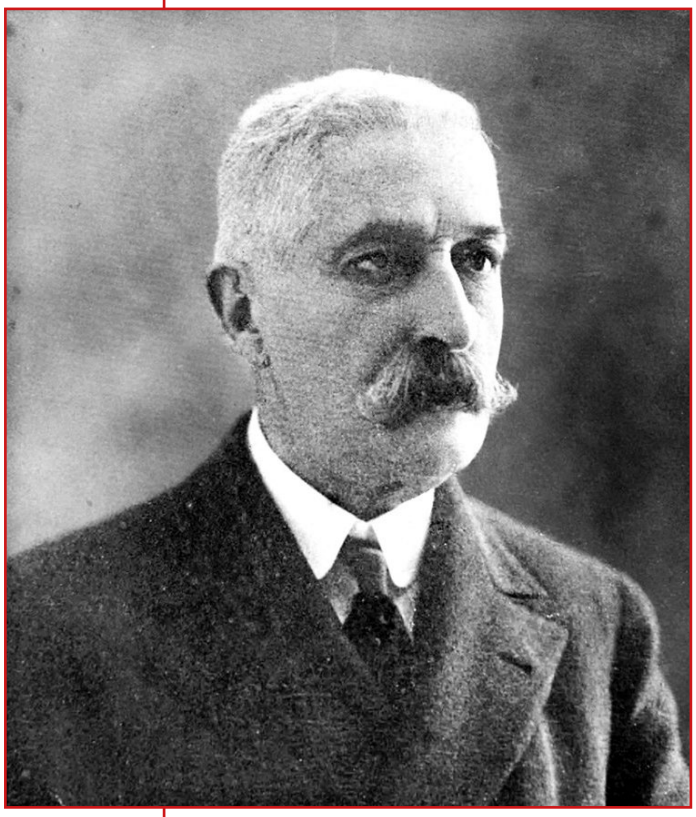
Daniel Lozakovich

mai il proprio virtuosismo, sebbene possieda una tecnica che gli consente di affrontare senza fatica pagine quantomai ardue, come il *Capriccio n. 24* di Paganini e la *Paganiniana* di Nathan Milstein (la sezione conclusiva del concerto, eseguito peraltro tutto d'un fiato, senza intervallo), nelle quali mostra naturalezza e sincera partecipazione emotiva: nelle parti liriche non teme affatto di sembrare appassionato. In apertura ha eseguito la *Partita n. 2 in re minore, BWV 1004* di Johann Sebastian Bach. Lozakovich preferisce la chiarezza al virtuosismo, anzi il suo maggior virtuosismo è nella capacità di fare emergere le simmetrie e le strutture formali della composizione, preferendo non forzare i tempi come nell'allemanda, sottolineando i contrasti ritmici e di articolazione (le terzine e i ritmi puntati, gli staccati e i legati) come nella corrente, o la leggerezza della danza della giga. Tutte queste caratteristiche si ritrovano nella ciaccona, eseguita con equilibrio, leggerezza e persino passione nella sezione in tonalità maggiore. Bella anche l'esecuzione della *Sonata in sol maggiore op. 27 n. 5* del belga Eugène Ysaÿe (1858-1931), uno dei padri del violino moderno, in due tempi di carattere impressionistico: la bella e libera «Aurora» dipinta dal violino e la più misurata, ma appassionata «Danza rustica». Applauditi anche i tre bis: ancora un adagio di Bach, Kreisler *Recitativo e scherzo op. 6* e Čajkovskij, *Valse sentimentale*.

VERGA TRA TEATRO E NARRAZIONE

di Fulvio Senardi

Giovanni Verga



Si è aggiunta nel 2021 alle opere già pubblicate dell'edizione critica di Giovanni Verga, promossa, con il sostegno ministeriale, dalla Fondazione Verga di Catania, quella del romanzo *Dal tuo al mio* (Fondazione Verga - Interlinea) che segue di qualche anno, per la cura della medesimo studiosa, l'edizione della *pièce* teatrale dallo stesso titolo che, come si sa, è l'opera-fonte del romanzo. Libro pregevole anche per l'approfondita introduzione della curatrice, Rosy Cupo, ricercatrice attiva presso il Dipartimento di studi umanistici dell'Università di Ferrara.

Non era infatti impresa da poco affrontare questo romanzo di Verga, e non solo sul piano filologico, ma anche su quello psicologico ed estetico, cercando di cogliere da un lato le ragioni, dall'altro le modalità con cui Verga conduce un'operazione non usuale (per lui anzi assolutamente inedita, vista la preferenza, semmai, per percorsi opposti, vedi *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *In portineria*), ovvero quella di trasformare un'opera teatrale in romanzo, esplicitando in "ampia didascalia" (sono le parole stesse dello scrittore prese da una lettera al suo editore, Emilio Treves, del giugno 1905) «il rilievo e il colore che dovrebbe dargli l'attore alla rappresentazione». Una metamorfosi che nasce anche dalla volontà di trovare riscatto per una *pièce* che, nella sua prima milanese del 1903, aveva clamorosamente fiascheggiato (per dire con un termine caro a Tommaseo), anche per un eccesso di coerenza estetica nel segno della tecnica dell'impersonalità (dove scopre le carte uno scrittore teso a "cercare", così in altra sede Pietro Trifone, «soluzioni di scrittura non convenzionali, nel contesto di un ambizioso tentativo di ridefinire le tradizionali strategie comunicative del discorso teatrale») e che successivamente Verga volle in parte riplasmare per ripresentarla al pubblico a Roma in quel 1904 che vide il trionfo sulle scene italiane della *Figlia di Iorio* di D'Annunzio.

Altra cosa, ovviamente, ricavarne un romanzo, come se la rivincita andasse cercata su un più elevato piano artistico, nella convinzione, assolutamente condivisa in quell' epoca (per averne conferma basta leggere il libro-inchiesta di Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, 1895, con le sue ventisei interviste, da Carducci a D'Annunzio, ossia alla *crème* del mondo letterario italiano), che, rispetto alla narrativa, «il teatro è d'opera d'arte inferiore» (così Verga in una lettera al critico Domenico Oliva del 1904). Certo, gioca anche l'illusione di un possibile guadagno, e non tanto forse per l'edizione italiana, quanto invece per la possibilità di cederlo a qualche editore francese, magari, in un primo tempo, in forma di *feuilleton*; una via che in fine lo scrittore si trovò sbarrata, nonostante l'insistenza presso il proprio traduttore e mediatore francese, Edouard Rod. Aggiungeremo che un'esplicita finalità "venale" non creava ormai nessuno scandalo, da quando almeno Zola, riflettendo sulla letteratura e il denaro, aveva riconosciuto nel profitto, in un'epoca democratica di letterati

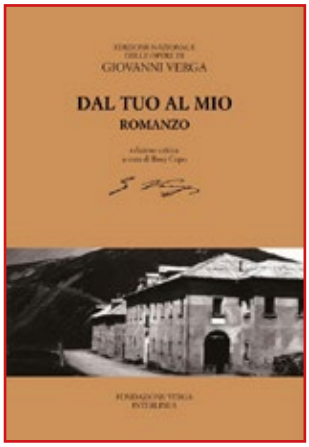
di professione, un fattore positivamente dinamico della produzione libraria.

Peraltro il successo italiano del romanzo, salutato dall'editore con una esplicita metafora (che *Dal tuo al mio* stava "passando il Rubicone" delle mille copie vendute, altri tempi come si vede…), pur rinfrancando lo scrittore, pesantemente indebitato con la casa editrice, non attenua il suo senso di insoddisfazione per un'opera che gli sembra riuscita male e sulla quale continua invece a leggere, con sua stessa sorpresa (come confessa all'amata Dina), recensioni positive.

La seconda parte dell'introduzione ha un carattere più tecnico e intende valutare la coerenza dell'autore nell'opera di trasformazione, a partire dai "tre nuclei concettuali" sui quali insiste lo stesso Verga: «la necessità di prevenire le accuse di antisocialismo, dovute all'aver portato in scena il 'voltafaccia' di un uomo che 'quando è giunto alla figlia del barone e alla zolfatara, afferra il fucile' contro i suoi compagni; il desiderio di riuscire ad aggirare, per quanto possibile, i 'difetti' dell'opera teatrale, conferendo una 'nuova veste' al dramma senza snaturarne però l'essenza; infine la volontà di rappresentare la 'vita qual è', con la 'rapidità' e la 'concisione' che la contraddistinguono» (XXIX). Operazione condotta a buon fine con sensibilità e competenza da Rosy Cupo che, portando separatamente all'analisi il dialogo e le didascalie, e attenta anche al «recupero di varianti precedentemente scartate», mette in rilievo alcune tendenze di fondo dell'operazione letteraria di Verga. In primo luogo l'aver puntato verso un'espressività colloquiale che riduce il tasso di letterarietà del dramma, ed elaborando poi «nuove soluzioni testuali che con sapiente uso della mimesi verbale, riescono a integrare la gestualità e la prossemica degli attori» (XXXV). In conclusione, però, di fronte all'evidenza che «i risultati sono disomogenei e a volte addirittura contraddittori», Cupo rileva che «nel tentativo di salvaguardare la parte più riuscita del proprio lavoro, cioè il dialogo, l'autore conseguì in definitiva un risultato ibrido, che le sue stesse parole definiscono appieno: 'né dramma, né romanzo'» (XLV).

Nulla diremo dei "testimoni" che vengono presi in considerazione (manoscritti ed edizioni a stampa passati al vaglio per confronti testuali e valutazione di varianti, il terreno solido su cui costruire ipotesi sulla strategia correttiva), segnalati e discussi in un capitolo a sé: aspetto assolutamente fondamentale dell'approccio filologico, i nodi del filo d'Arianna che ogni studioso diligente deve cercare di sciogliere per giungere alla matassa, ma sicuramente di interesse relativo per noi, comuni lettori.

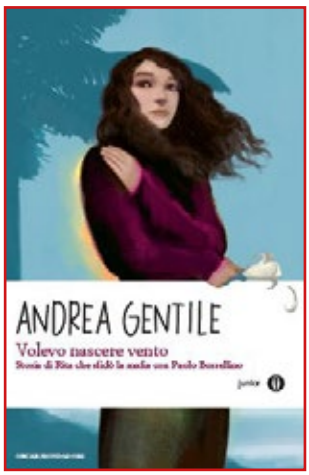
Un piccolo spazio va invece dedicato alla valutazione complessiva della *pièce* e del romanzo sul piano etico ed ideologico. Lo statuto squisitamente filologico delle riflessioni di Cupo consente la pretermissione del problema, a proposito del quale però, corsivamente, la studiosa esprime l'opinione che il tema degli affetti familiari in *Dal tuo al mio* sia stato troppo sacrificato da una critica eccessivamente incline a tranciare giudizi di ordine politico-ideologico (vedi XV). D'altra parte, difficile "sterilizzare" il contenuto pessimistico sul piano morale e conservatore su quello sociale insito nel dramma e nel romanzo, con la loro amara conclusione, in cui si descrive l'inaspettato cambio di bandiera di Luciano, un campione degli oppressi che, per difendere la "roba", si fa paladino del privilegio. Che poi Verga rivendichi, nella prefazione del 1906, di «non aver voluto fare opera polemica, ma opera d'arte», e di aver «fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati […] senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità», nulla cambia della sostanza del problema. Semmai conferma, per parafrasi, quella definizione di sé che lo scrittore aveva dato a Colajanni in una lettera del 1891: «tenuto rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica».



Giovanni Verga
Dal tuo al mio
Romanzo
Edizione critica
a cura di Rosy Cupo
Fondazione Verga
Interlinea, Novara 2021
pp. 139, euro 30,00

IL VENTO DI RITA ATRIA

di Anna Calonico



Andrea Gentile
Volevo nascere vento:
storia di Rita che sfidò la mafia
con Paolo Borsellino
Mondadori Oscar Junior, 2012
pp 142, euro 9,50
+ 11 anni

Rita Atria era solo una ragazzina quando suo padre, che tutti in paese chiamavano "Vossia", fu ucciso dal *Mostro*. Nicola, fratello maggiore di Rita, giurò vendetta, ma qualche anno dopo, prima di realizzarla, fu ammazzato come suo padre. A quel punto la vedova, cognata di Rita, prende la decisione di parlare e dire tutto ciò che ha imparato sul *Mostro*, e subito dopo Rita stessa segue il suo esempio.

Rita Atria, esistita veramente, è diventata la protagonista prima di un film (*La siciliana ribelle*, di Marco Amenta, del 2007), e poi di *Volevo nascere vento*, il primo libro per ragazzi di Andrea Gentile: per essere stata una vittima di mafia e per aver raccontato ciò che sapeva a Paolo Borsellino.

In questo romanzo, una lettura veloce e dal linguaggio semplice, con qualche parola in dialetto siciliano per far sentire il clima di cui si parla, Rita viene presentata per ciò che era: una ragazzina, colma di timori e dubbi, ma anche piena di sogni e speranza. Una giovanissima, affettuosa, molto legata a padre e fratello, ma forte, tanto da denunciare il comportamento delle due persone che fino a quel momento le stavano più a cuore.

Quanto coraggio deve avere avuto, Rita, per lasciare Partanna, il suo paese in provincia di Trapani, ignorando accuse e minacce dei compaesani e persino di sua madre, che non la volevano spia, traditrice, testimone di giustizia? Quanto coraggio, per abitare a Roma sotto falso nome e dover rinunciare alle amicizie, alla scuola, persino a semplici passeggiate? Eppure, Gentile mette in bocca proprio a lei parole semplicissime ma estremamente forti: la mafia siamo noi e il nostro comportamento. Ci si riferisce ad un discorso famoso di Borsellino, che la ragazza sintetizza perfettamente, indicando come il *Mostro* sia ormai radicato nei comportamenti ritenuti quasi normali, e come la lotta alla criminalità dovrebbe iniziare con il considerare criticamente il proprio agire quotidiano.

Oltre al suo coraggio, l'autore mette in risalto il fatto che fosse una ragazzina normale, come le sue coetanee, per non farne una Rita di carta stampata. Anche in lei, come sicuramente nelle giovani lettrici di questo testo, c'erano ricordi belli e ricordi brutti, anche la sua testa pensava ad una vita migliore, anche il suo cuore bramava l'affetto di un giovane innamorato come Gabriele, il primo con cui Rita decide di confidarsi. Il primo, escludendo Paolo Borsellino, che in una bella pagina circa a metà libro le spiega che cosa è la mafia e come è nata.

Il giudice diventerà per Rita e per Piera, la cognata, quasi come uno zio, ed è proprio con "lo zio Paolo" che viene identificato nel romanzo. Così, dopo i primi capitoli in cui la si vede emozionata e felice di stare vicina ai due uomini della sua famiglia, Gentile ci mostra sempre di più una persona autonoma e sicura di fare la cosa giusta, profondamente affezionata, adesso, allo *zio Paolo* e al suo primo amore.

Non so se Gabriele sia esistito veramente, ma il suo ruolo in queste pagine è fondamentale, perché il suo incontro con Rita ci fa sentire la paura disperata della vittima braccata dalla mafia, rivelandoci anche la sua parte più intima e umana.

Nella realtà, Rita è sopravvissuta pochi giorni al vile attentato di via d'Amelio perché, sopraffatta dalla delusione e dalla paura di non poter più vincere, si è gettata dalla finestra, a soli 17 anni.

Nel libro invece tale particolare è solo suggerito, in modo delicato e poetico: Rita, sporgendosi dalla finestra per sentire l'aria, immagina di diventare vento, come dice il titolo.

Credo che sia già chiaro perché consiglio questa lettura, ma lo ripeto con piacere. *Volevo nascere vento* è un libro che parla di mafia ai giovani, e sono convinta che sia il primo modo per tentare, nel nostro piccolo, di sconfiggere il *Mostro*. Inoltre, la protagonista è esistita veramente, e se quanto troviamo scritto non corrisponde appieno alla sua vita, credo che ci vada vicino e che possa quindi essere di esempio per le ragazze che ne scoprono la storia. Mi piace pensare che, complice una narrazione senza fronzoli ma con attimi di piacevole poesia, Rita Atria possa diventare un'eroina, un mito, per le giovani generazioni.

PROUST E LO SFONDO AZZURRO CHE RESTA

di Domenico Policarpo

«È un tempio la Natura, dove a volte parole
escono confuse da viventi pilastri
e che l'uomo attraversa tra foreste di simboli
che gli lanciano occhiate familiari.

Come echi che a lungo e da lontano
tendono a un'unità profonda e oscura,
vasta come le tenebre e la luce,
i profumi, i colori e i suoni si rispondono».

C. Baudelaire, *Corrispondenze*,
da *I fiori del male* (trad. G. Raboni)

Esiste una peculiarità che accomuna, ad esempio, gli *Studi* di Chopin e la *Recherche* di Proust, ed è una sorta di costrizione fisica. Lì dove il primo impone allo studente di pianoforte per mezzo dello spartito l'incedere delle mani, l'incrociarsi delle dita – a cui consegue una ben misurata e controllata pressione sui tasti –, il secondo lega tutt'assieme respirazione, occhi, labbra con sillabazioni, accenti, rime interne e virgole: come nel Dante della *Commedia* che crea ed educa il suo lettore, così anche ne *Alla ricerca del tempo perduto* abbiamo una forma di educazione "sentimentale", una *Paideia* di platonica memoria, dove l'unica condizione che si richiede alla facoltà del conoscere è di conoscere già ciò che si andrà ad apprendere, ovvero di ri-conoscere, e dove la *madeleine*, questa chiamata della Pizia sacerdotessa d'Apollo – che sussurra ripetutamente all'orecchio del Narratore *gnōthi sautón*, "conosci te stesso" – è il ricongiungimento di un pensiero nomade e a tratti incostante, labile nelle sue corrispondenze e ancora restio a farsi disciplinare in un rigido *dressage* psichico, con le sensazioni fisiche richiamate al presente da un passato lontano e riconosciute nuovamente. Forse, per comprendere il superamento di tale dicotomia e questa sintesi tra spirito e materia, ci si dovrebbe avvicinare all'arte conchiusa delle icone bizantine, le quali, stabilita a seguito di una selezione secolare la geometria euclidea più appropriata da distribuire sul piano, e risolto in un unico *mysterium* l'intensità cromatica adatta a rimettere assieme il problema "fisico" della linea e dell'onda in un solo e accordato fascio di luce, accompagnano lo sguardo del fedele nella lettura magica che lo riconsegna a una epifania estatica nelle zone aperte del divino.

Simile a uno scrittore della *physis* in quella particolare stratificazione storica che è stata la *Belle Époque*, nella sua *étoile* Gilberte o, di più ancora, nelle sue giovani fanciulle in fiore – delle ballerine in posizione o a riposo, in quei corpi ancora acerbi e dunque agili e flessibili somiglianti a cherubini che contornano in una pala d'altare una Resurrezione di Cristo –, si ritrova inscritto il movimento che detiene solo il divenire puro, richiamando da esso stesso la necessità del Tempo. Tra nastrini di seta colorati o vestaglie dai risvolti rosa Tiepolo che si dispiegano in tutù arcobaleno senza soluzione di continuità quale evoluzione naturale delle code iridescenti dei pavoni, tra spalle bianche appena accennate simili a cigni e ciocche di morbidi capelli corvini sistemati ad arte, si susseguono nello spazio in un movimento *sur place* le possibilità delle forme al contempo di un *demi-plié*, di un *arabesque* o di un *grand jeté*, in un inesauribile «*tourbillon de mousseline*» (S. Mallarmé, *Billet à Whistler*), con un dinamismo plastico che ne dilata i volumi come in un quadro di Degas prima e di Boccioni poi.

«Dobbiamo deporre ogni speranza di tornare a dormire a casa nostra, un volta che abbiamo deciso di penetrare nell'antro impestato per cui si accede al mistero, dentro una grande officina vetrata, come quella […] di Saint-Lazare, che dispiegava sopra la città sventrata un cielo immenso e crudo, gravido di accatastate minacce di dramma, simile a certi cieli, d'una modernità quasi parigina, del Mantegna o del Veronese, e sotto il quale non poteva compiersi che un qualche atto terribile e solenne come una partenza in treno o l'erezione della Croce». (*All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. G. Raboni).

Non diverso da un antico filosofo greco, Proust scriveva per sottrazione, per

Per i cento anni dalla morte dell'autore

detrazione dall'oscurità – perché nella *Recherche* siamo in presenta di ciò che Heidegger chiamerebbe *das Lichtende*, "ciò che dirada", al lasciar uscire alla luce nella radura –, da quell'incompreso che solo è immanente, da quella Natura che è contingenza pura, materia bruta non formata. Era la sua una scrittura volta ad impressionare per mezzo di specchi, lenti, lanterne magiche, ciò che in verità *non* gli si presentava davanti allo sguardo. Simboli, allegorie, «*paraphernalia*, *fabula de lineo et coloribus*» (il Vasari?) erano leggende appartenenti ad un'altra specie di *homo sapiens sapiens* comparso sulla terra secoli prima. L'unico segno che si mostrava era il buio della caverna dalla quale intravedeva delle macchie di luce ambrata e delle ombre. Di fronte a un geroglifico a lui incomprensibile, era concesso al Narratore soltanto di avanzare delle ipotesi – dei *Mantegna ou de Véronèse*, delle conversioni o martìri di santi, delle Madonne con Bambino –, riprendendo la storia di una religione mitica raffigurata nei *Guermantes* e trovando in essa elementi a supporto delle proprie intuizioni; fino a diventarne, di quelle leggi più vicine alla Natura che alle volontà del singolo, su intercessione delle dea Themis, complice.

«Ma più tardi compresi che la stupefacente singolarità, la bellezza particolare di quegli affreschi, sta nel gran posto che vi tiene il simbolo, e che il fatto ch'esso sia rappresentato non come un simbolo, poiché l'idea simboleggiata non è espressa, ma come reale, come effettivamente subito o materialmente maneggiato, dà al significato dell'opera qualcosa di più letterale e di più preciso, al suo insegnamento qualcosa di più concreto e di più evidente.» (*Dalla parte di Swann*, trad. N. Ginzburg).

Presi singolarmente e poi tenuti assieme in un unico disegno, quelle geometrie prendevano forma come in una statua della Menade danzante seguace di Dioniso a cui è stata conferita la dolcezza delle ombre e la successione dei piani presenti in Natura, e dove, per riaverne l'intensità, non bisognava che la figura fosse tutta intera, ma che lo spazio creatosi dalla mancanza venisse completato dalla mente del *chér Marcel*, la quale, riempiendo quei vuoti e quei pieni con i ricordi della memoria involontaria, infondeva alle proprie sculture la vita con un soffio, superando i limiti dettati dalla materia e dal Tempo presente, e conferendogli invece le profondità di un Brunelleschi.

In *Essere e tempo* Heidegger scriveva «la morte è la più personale possibilità di esistenza». Per il filosofo tedesco *Sein-zum-Tode*, "l'essere-per-la-morte", non era da intendersi come una qualità dell'esistenza, ma come una indicazione, un movimento al fine di trasformarci nel nostro essere-nel-mondo. L'essere-per-la-morte sarebbe dunque da considerarsi più come un quesito che "apre" piuttosto che a una risposta che ci viene data – *gnōthi sautón* –, e la *madeleine* – quel momento di *ex-stasis*, di "essere fuori" - è per il Narratore questa indicazione, questa chiamata alla metamorfosi in un esser-ci in cui il pensiero si deve dare come agire, ovvero la scrittura. Proust scriverà fino agli ultimi giorni della sua vita, un lavoro ininterrotto sui *cahiers* che è da intendersi come una continua trasformazione dell'esser-ci dell'autore, e dove i periodi lunghi e sinuosi sono a loro volta momenti di arrivo e di rilancio alla continua domanda postaci dall'essere-per-la-morte; un camminare sul perimetro di un cerchio guardando ad un centro che si manifesta così in quanto tale senza un'immagine stabile ma poliedrica nel Tempo, in un'opera che si avvita su se stessa scritta da un Sisifo *felice* del compito di dover perennemente risalire la sua rupe.

Marcel Proust morirà il 18 novembre 1922 verso le cinque del pomeriggio nell'appartamento al numero 44 di rue Hamelin. I funerali si svolgeranno nella vecchia chiesa di Saint-Pierre-de-Chaillot; infine verrà sepolto nel cimitero di Père-Lachaise – la semplice lapide in marmo nero con sopra appena accennata in rilievo una croce templare. Resta un colore – quindi una luce – piatto all'apparenza come piatto sembra il silenzio di una persona che se n'è andata; resta lo sfondo azzurro del ramo di mandorlo in fiore di Van Gogh.

IL CARSO DI UMBERTO VITTORI

di Paolo Cartagine

Umberto Vittori, classe 1928, nel gennaio 2023 presenta al Circolo Fotografico Triestino (CFT) in via Zovenzoni 4 la Mostra in bianco-nero *Pietra carsica*.

Vittori, decano dei fotoamatori triestini, iniziò a fotografare a 17 anni con una macchina fotografica d'occasione acquistata dopo aver venduto l'enciclopedia di famiglia. Nel '49 realizzò un reportage sulla campagna elettorale delle prime elezioni libere a Trieste nel secondo dopoguerra.

Iscritto dal '63 al CFT, di cui ora è Socio onorario, si è sempre fatto ben volere per la spontanea simpatia, il dialogo aperto, la capacità di trasmettere la propria passione per la fotografia.

Presente in innumerevoli mostre personali e collettive in Italia e all'estero, ha ricevuto significativi riconoscimenti in Concorsi fotografici nazionali e internazionali. Eccellente stampatore di bianco-nero analogico dall'inconfondibile stile e personalità, ha trasferito questa abilità nel mondo digitale agendo da par suo con nuove macchine, computer e *software* di elaborazione che, da subito, ha padroneggiato al meglio.

Di assoluto rilievo il fatto che la prestigiosa Galleria Keith de Lellis di New York abbia acquistato qualche anno fa oltre cento sue foto vintage bianco-nero riguardanti il nostro territorio, da lui stampate attorno agli anni settanta. Pertanto, Vittori si trova proiettato oltre Oceano vicino ai grandi della fotografia italiana e in rappresentanza della stessa, traguardo che pochi fotoamatori possono vantare.

La Mostra sintetizza un arco temporale che va dagli anni sessanta ai giorni nostri, da Duino alla Val Rosandra con puntate anche oltre confine. Sono immagini dedicate al Carso – ambiente, natura, territorio e persone – che l'autore ha sempre amato, che continua a sentire vicino e che valorizza attraverso le immagini. Il metodo: osservare con sguardo acuto, lasciar agire l'emotività, condensare le proprie sensazioni in scatti unici e irripetibili.

Il titolo è anche il filo conduttore della narrazione sviluppata con una quarantina di foto inedite alla ricerca soprattutto degli aspetti naturali del Carso: il punto di arrivo è una realistica documentazione visiva di un territorio quasi incontaminato.

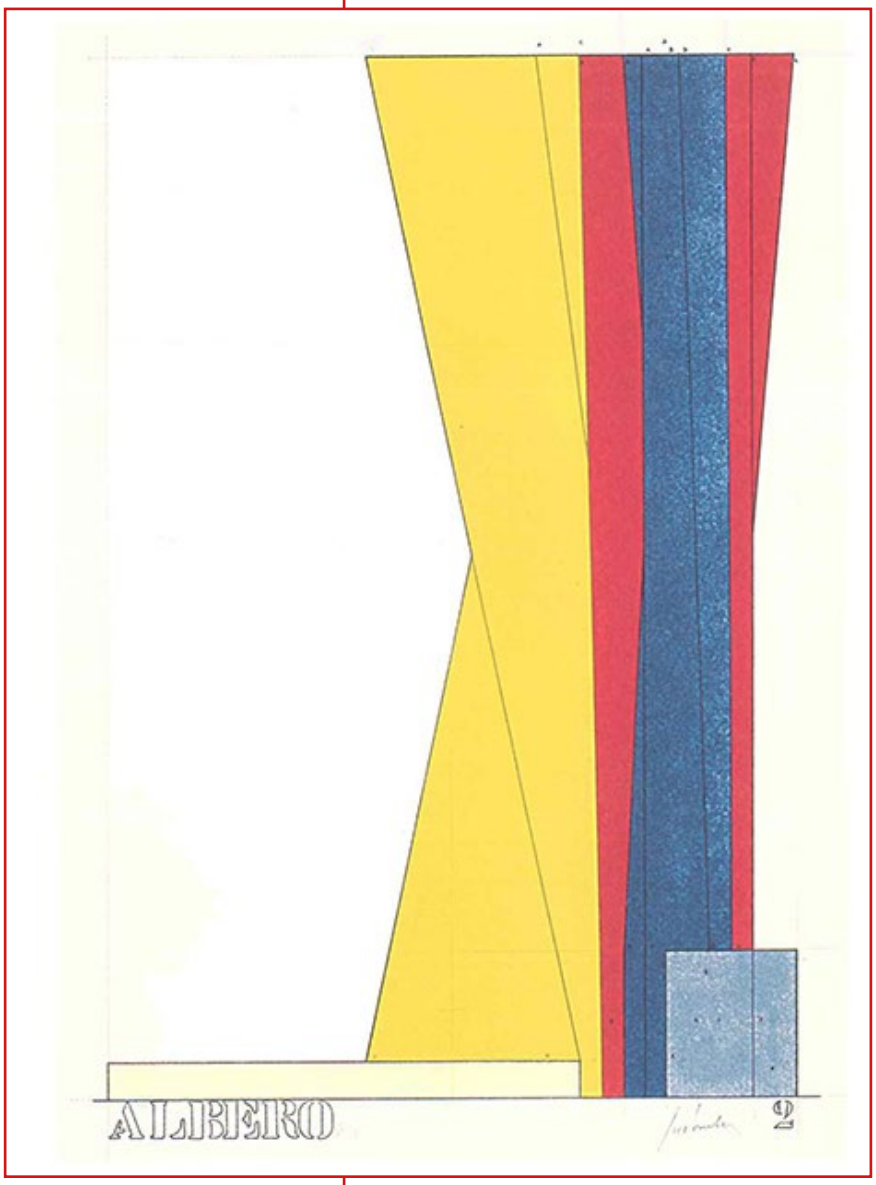
Con *Pietra carsica*, il Circolo Fotografico Triestino avvia l'articolato programma di eventi che, affiancando l'ordinaria attività, porterà a celebrare i cent'anni di vita del sodalizio (uno dei più longevi d'Italia) fondato nel 1925 dal dott. Roberto Zuculin.

Sopra:
Autoscatto
anni Settanta

Sotto:
Paesaggio
anni Ottanta

ANDREA ZANZOTTO

di Giancarlo Pauletto



Gio Pomodoro
Albero
serigrafia, 1977

Pier Paolo Pasolini
Ritratto di Andrea Zanzotto
pennarello su carta, 1974

Si trattava – era il 2009 - di andare a Pieve di Soligo, da Andrea Zanzotto, per verificare la possibilità di costruire una mostra fondata su una o più cartelle di grafica che il Poeta aveva realizzato negli anni con vari suoi amici pittori e incisori; la mostra poi avrebbe potuto essere completata con un gruppo di ritratti del poeta stesso, fatti da autori quali Mario Schifano, Tullio Pericoli, Pier Paolo Pasolini o anche il padre Giovanni Zanzotto, che era pittore e che poco prima del 1940 aveva ritratto il figlio in un nitido olio su carta il cui interesse andava oltre la semplice testimonianza biografica.

Ofelia mi invitò ad essere della partita: se la cosa fosse andata in porto, avrei dovuto presentare la mostra, era quindi opportuno che partecipassi alle scelte.

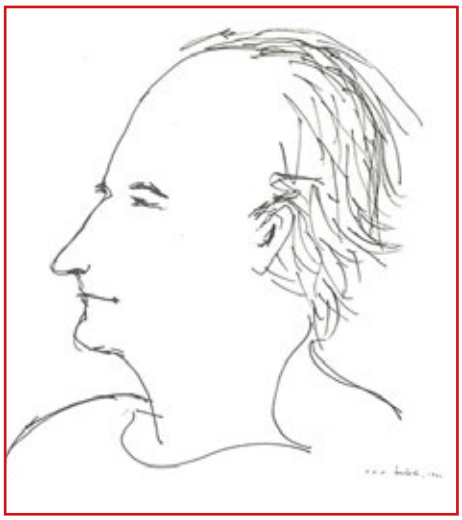
Le quali non si rivelarono facili.

All'efficienza con cui Marisa Michieli, la moglie del Poeta, si muoveva tra le carte, non sembrava corrispondere la volontà di Zanzotto, che era vicino ai novant'anni e se ne stava fermo, infagottato e molto sulle sue in poltrona, con la bocca piegata all'ingiù al modo di chi avesse il tutto "in gran dispitto" – come già aveva scritto un suo eminente collega fiorentino, settecento anni prima.

Si videro alcune cartelle di grafica, ogni tanto il Poeta cercava di dire la sua con qualche mezza parola ma senza grande successo, la cosa si stava facendo oltremodo imbarazzante ed io, se devo dire la verità, mi rotolavo tra le spine.

Finalmente saltò fuori una cartella in cui erano contenute dodici tavole geometricamente costruite di Giò Pomodoro e il poemetto *Sovraesistenze* di Andrea, uno dei suoi componimenti più ardui, tratto dal volume *Pasque*, pubblicato nel 1973.

Dissi che la mostra, per conto mio, era fatta, che quelle dodici tavole "geometriche", cioè da "geometra", si accostavano benissimo agli oltre cento versi del poemetto: il geometra misura la terra così come la poesia "collauda la realtà" – parole, quest'ultime, di Zanzotto –; i

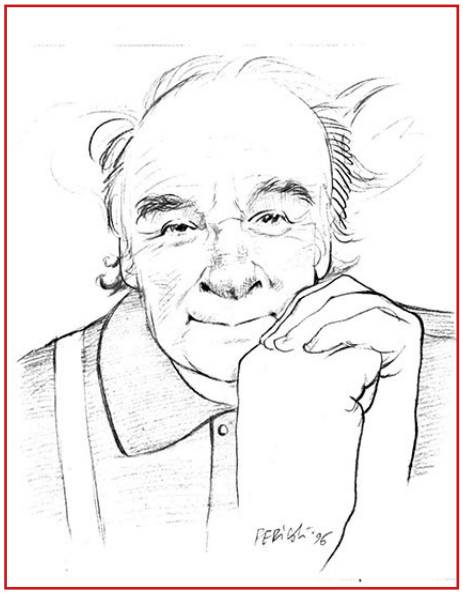


versi, opportunamente suddivisi, avrebbero accompagnato con un testo densissimo ed estremamente suggestivo una progettualità grafica che, apparentemente lontana dalla "logica" del poemetto, in realtà ne svelava metaforicamente l'interna struttura, che non era – come perfettamente aveva già scritto Fernando Bandini - quella di un significante abbandonato a se stesso, ma quella di una "rete" che cercava di addensare le possibilità del senso, così come il progetto architettonico dà forma a qualcuna delle possibili ipotesi costruttive.

Era, molto in sintesi, l'idea che cercai di sviluppare scrivendo l'introduzione alla mostra, che intitolammo *Poetare-Progettare*; la mostra stessa risultò poi, a detta di alcuni, godibilissima tra testo, tavole e i vari ritratti di Zanzotto.

Il quale, infatti, apprezzò.

Fu accolto da un caldo applauso del numeroso pubblico, lentamente si accomodò, appoggiandosi al bastone, su una poltroncina al centro della sala, stette ad ascoltare - mi parve con grande attenzione - il tizio che si sforzava di spiegare il senso del poemetto, delle tavole e del loro accostamento, e che inoltre divagava anche sulla varia qualità dei ritratti che lo riguardavano, quello del padre che lo raffigurava già *en poète,* quello familiarmente atteggiato di Carlo De Roberto, quello tagliente di Pasolini, quello "alla rinascimentale" di Corrado Balest, quello più misteriosamente "impastato" di Mario Schifano, quello sguardante e giocoso di Giosetta Fioroni, i due liberi e sorridenti di Tullio Pericoli.



Quando, alla fine, mi accostai per salutarlo, fui accolto da un bellissimo sorriso: un sorriso di quelli che – lo dico o non lo dico? – significavano, in aperto, "grazie per la gentilezza e l'impegno" e, nascostamente: «Ma da dove viene costui? Tuttavia non mi parrebbe completamente vano. Ho visto di peggio».

Le immagini di questo articolo sono tratte dal volume:*Andrea Zanzotto. Poetare – Progettare (*Pordenone, 2009).

Giovanni Zanzotto
Ritratto di Andrea
olio su carta, 1938/39

Tullio Pericoli
Ritratto di Andrea Zanzotto
matita su carta, 1996

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

APP

Il lemma *app* è l'abbreviazione dell'inglese *application*, che a sua volta viene dal latino *applicatio*: è una di quelle tante parole che ci torna dopo essersi fatta un giro in Inghilterra. Nel *Dizionario Treccani*, gli esempi di oggetti che si applicano sono: le marche da bollo, i cerotti, gli unguenti, le pomate, ecc. Una *app* è dunque qualcosa che si appiccica su un «dispositivo», per esempio su un telefono cellulare. Tutta una serie di servizi ci vengono forniti solo grazie a un'*app*. Le *app* si «scaricano», che però vuol dire che si «caricano». Visto che ragionare sulle parole vuol dire farsi venire le paturnie, controlliamo sempre sulla Treccani: scaricare significa «togliere» un carico, un peso. Si scaricano camion, navi, aerei, coscienze dal confessore, ecc. Quando ci siamo scaricati, restiamo, almeno per un po', vuoti. Può essere un sollievo. A forza di «scaricare» *app*, invece, i cellulari si gonfiano, poi s'intasano e forse scoppiano. Diciamo «scaricare» perché traduciamo l'inglese *download*. I francesi ci tengono a restare i più raffinati: loro dicono «télécharger des applications». Se gli inglesi prendono *app* dal latino, i francesi rilanciano col greco *tele*, che vuol dire lontano. E in effetti le *app* vengono, come l'evangelico ladro nella notte, invisibili e da lontano. In italiano dunque le *app* si caricano scaricandole. Questo perché scaricare deve far pensare a qualcosa, come una stilla di scienza infusa. che ci viene da sopra, dall'alto. Per esempio da un *cloud*, che infatti vuol dire nuvola. Un nativo digitale potrebbe dire che il giorno di Pentecoste gli apostoli hanno *scaricato* lo Spirito Santo. Quell'*app* resta il sogno di tutti gli ingegneri che si apprestano ad appiopparci nuove *app*: faceva parlare e capire simultaneamente tutte le lingue, con un incremento stratosferico del turismo, almeno per i predicatori dotati della santissima *app*. Oggi tutto ci dice che non si può più vivere senza un numero indefinibile di *app*. Se non si sa usare un'*app*, vuol dire che non ci si è applicati abbastanza. Appena si scarica un'*app*, potrebbe abbassarsi l'appetito: sarà il caso di prendere appunti. Per prendere appunti si può scaricare l'apposita *app*.

MANINA

Nel gergo della nostra cronaca politica, *manina* è sempre una sineddoche, che è quella figura retorica grazie alla quale – per esempio – si dice una parte intendendo il tutto. Per esempio: quando affermiamo che è il caso di pararsi il sedere, si presume che si voglia garantire l'incolumità di tutto il resto. Quando invece, nella *Bohème*, Rodolfo canta «Che gelida manina, se la lasci riscaldar», intende proprio che vuole stropicciare la manina di Mimì. Nel caso della *manina* politica, s'intende un deputato o un senatore tutto intero, che all'improvviso frequenta il parlamento in incognito per *infilare* un furtivo codicillo in una legge o in un decreto. *Infilare* nel senso metaforico di aggiungere surrettiziamente qualche riga, meglio se criptica, per far sì che accada qualcosa di molto preciso: per esempio un condono. È una questione di attimi. Le manine devono essere come il piè d'Achille: veloci (*piè d'Achille* è una sineddoche, supponendo che anche il Pelìde di piedi veloci ne avesse due). Le manine politiche non sono gelide come quelle di Mimì – o forse metaforicamente sì – ma clandestine. Non lasciano impronte, o almeno non vorrebbero. Il talento delle *manine* è tanto più grande quanto più le loro aggiunte c'entrano con la legge in cui s'infilano come i cavoli a merenda (loro direbbero: come il cacio sui maccheroni). Si è appena riscoperto che il condono per le case abusive a Ischia era stato infilato da una *manina* nel decreto legge per la ricostruzione del ponte Morandi a Genova. Per miracolo il golfo di Napoli era diventato una baia della Riviera di Levante: una specie di nipote di

Mubarak geografica. Tanto più labirintica è una legge, tante più manine s'ingegnano a infarcirla di codicilli: come uno strudel di pinoli. Le manine sono attratte soprattutto dalle leggi finanziarie: quei provvedimenti annuali, così lunghi ed ermetici che è impossibile leggerli persino per chi li scrive. Le manine sono sempre complici tra di loro: amano il detto «una manina lava l'altra, e tutt'e due lavano la faccina (di bronzo)».

MANO

La legge finanziaria per l'anno 2023 ci ricorda che lavarci le mani è molto importante. È essenziale che lo facciano i medici e gli infermieri. È bello essere d'accordo col proprio governo: ci fa sentire più patriottici. Colpisce solo che, per persuadere chi lavora negli ospedali a lavarsi le mani, siano stati stanziati 23 milioni di euro (Articolo 94). Forse allora andrebbero incentivati – la legge è uguale per tutti –, anche gli autisti di autobus a tenere le mani sul volante invece che le dita nel naso; i pompieri ad avvinghiare bene i montanti delle scale quando si arrampicano al decimo piano di un palazzo in fiamme invece di farsi i *selfies*, eccetera. La più bella tesi di laurea del XX secolo fu quella in medicina di Louis-Ferdinand Céline sul *Dottor Semmelweis* (Adelphi 1975). Racconta la storia terribile di Ignazio Filippo Semmelweis, il quale aveva scoperto che l'infezione puerperale era causata dai medici che visitavano le puerpere dopo aver sezionato cadaveri: senza mai lavarsi le mani. Questo accadeva nel 1847 a Vienna. Semmelweis non ebbe una medaglia, ma impazzì per il rancore degli altri medici, offesi dalle sue osservazioni sulle loro auliche mani infette. Col tempo però ci si arrese all'evidenza: mani pulite vuol dire molte meno infezioni. Il nostro governo teme dunque che i medici italiani siano tali e quali a quelli di Vienna dell'Ottocento.

MAESTRO

(con la M maiuscola) – L'attuale Ministro dell'Istruzione e del Merito professor Giuseppe Valditara ha recentemente dichiarato che ai suoi tempi nelle scuole italiane il Maestro era chiamato «Signor Maestro, con la M maiuscola». Sicuramente si può dire qualunque parola facendo sentire che la si sta pronunciando con la maiuscola, e i maestri di quegli anni idilliaci avevano orecchie raffinate: appena si sentivano chiamare con la minuscola, giù una bacchettata. Il Ministro è nato a Milano nel 1961: visto che è incline all'autobiografia, si riferisce ai mitici Maestri degli anni 60-70 del secolo scorso. A 35 chilometri dalla sua città c'è Vigevano (provincia di Pavia). Giusto un anno dopo la sua venuta al mondo, usciva il romanzo *Il maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi, che racconta la storia del «Maestro» Antonio Mombelli, il quale era povero proprio perché viveva con il minuscolo stipendio di maestro. Questo mentre Vigevano diventava ricca con le industrie calzaturiere, che erano spesso irregolari e quasi clandestine. Il maestro Mombelli – reso immortale anche da un'interpretazione, questa sì maiuscola, di Alberto Sordi nel film che se ne fece l'anno dopo –veniva certo chiamato «Signor Maestro», ma era una figura irrimediabilmente patetica: viveva con la famiglia in un gelido sottoscala, e nonostante questo ebbe il colpo d'ingegno di rifiutare la bustarella da un ricco industriale che aveva un figlio talmente asino che non c'era altro modo per farlo promuovere. L'industriale, il commendator Bugatti, si rivolge sempre al «Signor Maestro» Mombelli come si può immaginare che un ricco si rivolga a un maestro elementare: commiserandolo. Pare sempre che gli dica: «Ma tu cos'hai studiato a fare? Per diventare povero?». Il più celebre libro sulla scuola resta *Cuore*: lì c'è l'*imprinting* di tutti i maestri italiani. Il primo si presenta ai suoi bambini così: «Io non ho famiglia. La mia famiglia siete voi. Avevo ancora mia madre l'anno scorso: mi è morta. Son rimasto solo. Non ho più che voi al mondo, non ho più altro affetto, altro pensiero che voi.» Quasi peggio dei *Malavoglia*. Oggi un maestro elementare guadagna, nei primi otto anni, 1.262,39 euro al mese. Poi gli danno l'aumento.

NELLE LIBRERIE E SU WWW.HAMMERLE.IT