Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 57 - giugno 2020

IL PONTE ROSSO HA BISOGNO DELLE VOSTRE ADESIONI

La gratuità del prodotto che periodicamente offriamo alla lettura di chiunque è resa possibile dalla gratuità dell'impegno di chi queste pagine le produce, dalla cortese collaborazione della Hammerle che ne cura, a titolo gratuito, l'impaginazione, dal costo ridotto del web rispetto alla stampa su carta e alla distribuzione nelle edicole. Tali costi, tuttavia, esistono e ad essi prevediamo di dare ancora un pur minimo incremento con alcune scelte che abbiamo in progetto di compiere per poter garantire maggiore visibilità e diffusione alla nostra attività.
Per sostenere tali costi e per garantire continuità alla nostra iniziativa abbiamo fondato l'**Associazione culturale Il Ponte rosso**, richiedendo agli iscritti una quota annua pari a trenta euro. È tale contributo che consente al *Ponte rosso* di proseguire la sua attività culturale e di offrire i propri contributi a titolo gratuito a chi vuole avvalersene. Per queste ragioni ricordiamo ai soci che non hanno versato la quota per il 2020 di farlo appena possibile versando trenta euro valendosi del codice IBAN dell'Associazione:

IT36A0887702202000000345619

Ci rivolgiamo inoltre alla generalità dei lettori per chiedere a chi intendesse sostenere l'attività del Ponte rosso di inviarci, compilato e sottoscritto, il modulo di adesione all'Associazione inviato assieme alla rivista (o richiedercelo se non fosse pervenutoin allegato a questo numero) all'indirizzo di posta elettronica

info@ilponterosso.eu

Sommario

Il criceto nella ruota 3

Franco Basaglia 4
di Eugemio Borgna

Un garage nel monumento del Neoclassico? 8
di Roberto Curci

Karel Moor, musicista e romanziere 10
di Fulvio Senardi

Diana De Rosa, tutta un'altra storia..... 12
di Gabriella Ziani

Intervista a Diana De Rosa 15

Dalla lettera a un Papa all'Articolo 9..... 16
di Walter Chiereghin

Raffaello 500: il ritratto di Leone X 20
di Nadia Danelon

Libri: necessità di un ordine impossibile 23
di Francesco Carbone

Non comprendere l'arte, ieri e oggi 26
di Roberto Curci

Rattoppi poetici di Luisa Gastaldo 28
di Roberto Dedenaro

Là dove nulla è perduto 30
di Enzo Santese

Lo Strega +6 a Nebbia 33
di Anna Calonico

Il futurista imperterrito 34
di Walter Chiereghin

Patriottismo repubblicano e nazionalismo 38
di Fulvio Senardi

I ladri 41
di Giuseppe O. Longo

Sartre e la libertà 42
di Stefano Crisafulli

Libri per maschietti, e non solo 44
di Anna Calonico

L'epoea della Zenta 46

IL CRICETO NELLA RUOTA

In un breve saggio pubblicato nell'ultimo numero di *MicroMega*, Tomaso Montanari e Francesco Pallante esordiscono con un'immagine che giudico felice e calzante: «Trent'anni di culto del maggioritario hanno ridotto gli orizzonti del dibattito pubblico sulla democrazia a quelli di un criceto che corre sulla ruota fissata alla gabbia: per quanto possa agitarsi, non avanza di un millimetro». Non è l'unica cosa che condivido del loro articolo, anzi, ma l'immagine del criceto che corre restando al punto di partenza la trovo congrua e applicabile, semmai, anche a diversi altri ambiti della nostra vita associata.

Traducendo dalla metafora, ciò che impedisce al criceto di avanzare nello spazio è la ruota, che girando su se stessa vanifica ogni sforzo dell'animale, esattamente come, nel dibattito pubblico sulla nostra democrazia, il sistema maggioritario e l'elezione diretta di alcuni amministratori (a partire dai sindaci, in forza della legge n. 81 del 1993) hanno avuto e continuano ad avere effetti collaterali fuorvianti e bizzarri rispetto all'obbiettivo che s'intendeva prioritariamente conseguire, che è quello di una maggiore governabilità e stabilità del sistema. Al raggiungimento di quello scopo, tuttavia, si sono sacrificati alcuni aspetti essenziali della convivenza democratica; e in primo luogo si è affermato un principio, non iscritto tra quelli della nostra Costituzione, secondo cui il sindaco, eletto direttamente dai cittadini secondo uno schema sostanzialmente presidenzialista, è legittimato a decidere secondo il suo arbitrio, svuotando praticamente l'assemblea elettiva di ogni sostanziale potere, nominando e revocando a proprio piacimento gli assessori e relegando infine la minoranze uscite dalle urne a un ruolo di reale impotenza in seno ai consigli comunali.

Più in generale, azzerando praticamente il ruolo dei partiti politici, si è voluto istituire un modello di organizzazione amministrativa che preveda "un uomo solo al comando", subito adottato anche dalle Regioni, che difatti dal 2000 eleggono con un meccanismo analogo a quello dei Comuni i loro presidenti, quelli impropriamente definiti "governatori", concentrando nuovamente nelle loro mani un'altra rilevante porzione di potere. La soluzione presidenzialista, com'è scontato, affascina gli esponenti di punta dei partiti che – a livello nazionale – si alternano nelle posizioni di vertice nel gradimento popolare, al punto da indurli a promuovere riforme costituzionali, respinte poi dall'elettorato attraverso referendum che le hanno sonoramente bocciate, nel 2006 e nel 2016.

Se è innegabile che la scelta "presidenzialista" nei meccanismi elettorali ha condotto a una maggiore stabilità delle amministrazioni, va detto che essa, esautorando ogni contropotere e quasi ogni strumento di controllo, ha determinato nell'opinione pubblica la falsa percezione secondo la quale la legittimazione del potere proviene direttamente dagli elettori, anzi dalla maggioranza di essi, parte sana della popolazione, a scapito di quella malata della politica, vissuta in negativo come "casta". Tra i più discutibili corollari di questo assunto i meccanismi di selezione del personale politico, che è emanazione non già di un partito democraticamente organizzato al suo interno, ma dal grado di gradimento dell'eletto che distribuisce cariche e ruoli a suo arbitrio. Risulta evidente che un sistema così organizzato ha di fatto distrutto la possibilità di impegnare in un percorso di crescita di chi intende occuparsi di politica, muovendosi attraverso ruoli di crescente responsabilità nelle assemblee elettive, dai Consigli circoscrizionali al Parlamento, con la conseguenza, manifesta, di una dilagante inadeguatezza culturale ed operativa di coloro che reggono incarichi pubblici. E, dal momento che un ceto politico squalificato sul piano delle competenze è il più efficace assertore di una visione che auspichi "un uomo solo al comando", ancora una volta risulta calzante la metafora del criceto, o, se preferite, quella del cane che si morde la coda.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 57
giugno 2020

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:
Tullio Crali
Vite orizzontale
1938, olio su compensato
Galleria d'arte moderna
Roma

FRANCO BASAGLIA

di Eugenio Borgna

Franco Basaglia

In occasione dei quarant'anni dalla scomparsa di Franco Basaglia la Collana 180 – Archivio Critico della Salute Mentale, delle Edizioni Alphabeta Verlag (Merano), pubblica Franco Basaglia di Mario Colucci e Pierangelo Di Vittorio, che torna così in libreria. Per gentile concessione dell'editore, ne pubblichiamo l'introduzione di Eugenio Borgna, già docente all'Università di Milano e primario emerito di Psichiatria a Novara.

Ho riletto il libro di Mario Colucci e di Pierangelo Di Vittorio, che avevo letto nella sua prima edizione, e ne condivido ancora oggi le considerazioni sulla vita e sull'opera di Franco Basaglia, che sono ricondotte non solo alle loro fondazioni sociali, ma anche culturali e filosofiche, che si intrecciano le une alle altre. Un libro che si legge, o si rilegge, con grande interesse, e che ricostruisce avvenimenti lontani che nulla hanno perduto della loro febbrile attualità.

Il libro ci ricorda che la rivoluzione basagliana si è avviata lungo i sentieri conoscitivi e metodologici della fenomenologia, che egli da disciplina teorica ha convertito in disciplina incarnata nei modi concreti di fare psichiatria.

La fenomenologia

Rileggendo questo libro, non posso fare a meno di ripensare alla fenomenologia, come a una corrente filosofica che, anche in Italia, è stata a fondamento di bellissimi lavori sulla dimensione umana della psichiatria che non hanno nondimeno cambiato il modo di fare psichiatria nei manicomi. Anche ai direttori di formazione fenomenologica sono mancati la volontà e il coraggio di tenere aperte le porte dei reparti, di non contenere i pazienti, e di entrare con loro in relazione su di un piano di reciproca accoglienza, e di reciproca immedesimazione.

Sono cose, di cui ha scritto Antonio Slavich in un suo bellissimo libro, dal titolo struggente, *All'ombra dei ciliegi giapponesi*, contestando con parole molto dure, troppo dure, la inerzia, non la indifferenza, non la mancanza di umanità, ma la paura, e la solitudine, dei direttori di manicomio che sulla scia delle loro premesse teoriche di matrice fenomenologica avrebbero dovuto ribellarsi alle intollerabili condizioni di vita dei pazienti.

Non posso non chiedermi, questo libro mi induce a farlo, come mai la fenomenologia come matrice, lo ha dimostrato splendidamente Basaglia, di un radicale e necessario cambiamento teorico e pratico del mondo della vita, e anche di quello della follia, non abbia indotto anche psichiatri di una grande sensibilità personale, e di una non comune cultura non solo clinica e psicopatologica, ma letteraria e filosofica, alla ribellione. Non mi sembra inutile in questa prefazione alla riedizione del bellissimo libro di Colucci e Di Vittorio svolgere una qualche riflessione storica su quella che è stata la psichiatria italiana, anche la migliore, quella di matrice fenomenologica, alla quale è stata da sempre radicalmente estranea ogni psichiatria universitaria, fino alla approvazione della legge 180.

Sì, Slavich descrive, sia pure con una tensione polemica troppo radicale, anche se nutrita di una passione nostalgica e dolorosa, una realtà che non si può negare, ma quali ne possono essere state le

Gli orrori di molti manicomi non ci sono più, ma la indifferenza, con cui da parte di alcune direzioni sanitarie e della opinione pubblica, si guarda a quello che avviene nei servizi di psichiatria ospedaliera, continua a essere grande

cause? Direi di avere conosciuto questi pochi psichiatri di matrice fenomenologica che dirigevano manicomi, e avevano scritto testi di alto rigore etico, e di grande valore formativo. Sono stati psichiatri esclusi, per una ragione, o per l'altra, da un insegnamento universitario, nel quale si sarebbero fino in fondo, e splendidamente, realizzati. Confrontarsi invece con la direzione di un manicomio richiedeva non solo cultura e umanità, ma anche coraggio e capacità organizzative, fermezza e passione del possibile: così Kierkegaard definiva la speranza. Cose che solo Basaglia sulla scia di intuizioni fenomenologiche di indicibile radicalità ha ideato, e ha realizzato.

La psichiatria di oggi

Nella psichiatria italiana di oggi i servizi di diagnosi e cura sono una dimensione essenziale di ogni strategia terapeutica e assistenziale; ma sono non di rado luoghi infelici strutturalmente, e contrassegnati da quella noncuranza etica e da quella indifferenza che non sempre si differenziano da quelle dominanti nei manicomi. Se Basaglia non fosse mancato così presto, questa psichiatria ospedaliera demotivata e non di rado destituita di umanità non ci sarebbe stata, e non si sarebbe tornati a parlare di contenzioni, e di elettroshock. Gli orrori di molti manicomi non ci sono più, ma la indifferenza, con cui da parte di alcune direzioni sanitarie, e della opinione pubblica, si guarda a quello che avviene nei servizi di psichiatria ospedaliera, continua a essere grande.

Cosa dire infine del territorio: dei modi con cui si fa psichiatria nel territorio? Anche qui il rischio di fare una psichiatria solo farmacologica, o solo assistenziale, è molto alto. C'è l'esempio di Trieste, che sa consegnare un grande respiro ideale e culturale ad una psichiatria territoriale, che si realizza fino in fondo nelle sue dimensioni umane e sociali. Franco Rotelli ha scritto, a questo riguardo, cose sferzanti, che dovrebbero sempre essere tenute presenti: «Il territorio, come si presenta oggi, si rivela in pochi aspetti inferiore al manicomio quanto a ottusità, chiusura, barriere fisiche e culturali, assenza di spazi, rapporti umani morti e opprimenti»: e ancora: «Accanto alla chiusura della società e a un territorio che "respinge" invece di integrare, si delinea per i centri di salute mentale il pericolo che, a causa della vicinanza alla vita quotidiana degli utenti e dinanzi alla massiccia miseria materiale e sociale, il loro lavoro si riduca a funzioni di mero controllo e/o di gestione delle "crisi"». Al fine di evitare queste ferite sanguinanti alla psichiatria come scienza umana, e al fine di ridare passione e vita alla psichiatria, Franco Rotelli dice ancora: «l'idea centrale attorno a cui si lavora è quella di trasformare il sistema della salute mentale (istituzioni e competenze, risorse e poteri, figure professionali e soggetti coinvolti a vario titolo) in un'impresa sociale di salute».

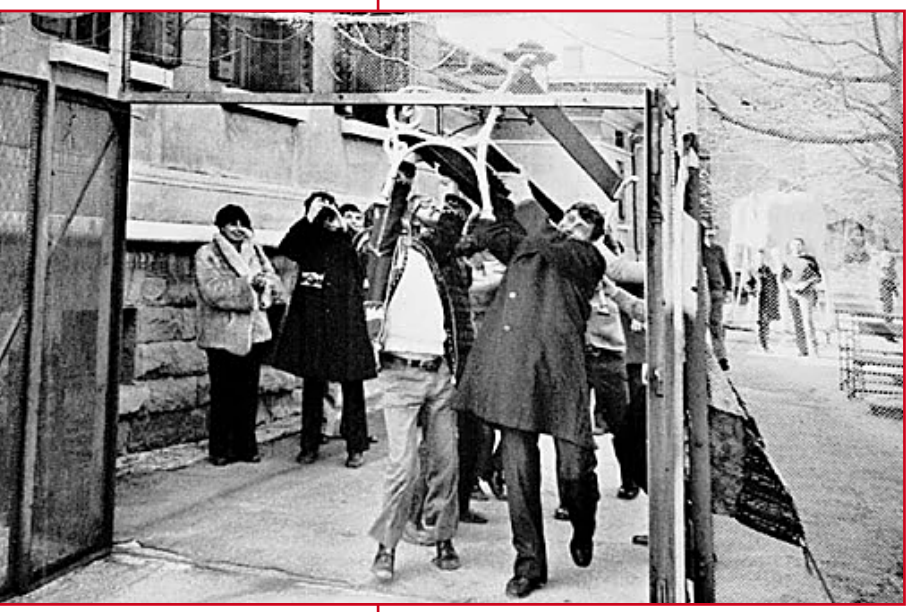
La psichiatria di domani

La psichiatria, che è possibile fare oggi in Italia, è la migliore delle psichiatrie possibili: questa è l'eredità che Franco Basaglia ci ha lasciato, e che con il passare degli anni si dimostra sempre più stupefacente. Nulla potrei aggiungere a quello che hanno scritto nel loro libro di bruciante attualità Colucci e Di Vittorio. Certo, la psichiatria, che Basaglia ha ideato e ha realizzato, ha bisogno di un grande slancio ideale e di una grande passione umana e sociale, per fare rinascere fino in fondo le sue straordinarie potenzialità terapeutiche e assistenziali, sociali e anche politiche. Non solo la psichiatria italiana, ma la psichiatria tout court, si è oggi trasformata, almeno nei suoi esempi migliori, in una psichiatria gentile e umana, che ascolta, ed è consapevole dei valori etici che ne costituiscono l'anima. Questo mi sembra essere il messaggio più alto e storicamente inalienabile che il discorso e l'azione di Basaglia hanno saputo testimoniare, e che questo libro ci consente di conoscere in ogni suo aspetto.

Ripensando agli anni, in cui Basaglia ha cambiato il mondo della psichiatria, e

Mario Colucci
Pierangelo Di Vittorio
Franco Basaglia
Alphabeta Verlag
Merano2020
pp. 33 , euro 16,00

La psichiatria, che è possibile fare oggi in Italia, è la migliore delle psichiatrie possibili: questa è l'eredità che Franco Basaglia ci ha lasciato



che questo libro rende così palpitanti, si continua a essere ancora oggi stupefatti dinanzi alla rapidità con cui si è giunti alla riforma della legge sulla psichiatria, e alla chiusura dei manicomi. Nulla è invecchiato in questo libro che è anche una splendida ricostruzione non solo della trasformazione del modo di fare psichiatria, ma soprattutto del pensiero di Basaglia, della sua cultura, delle sue intuizioni fenomenologiche, che gli hanno consentito di cogliere quello che c'è di essenziale nella follia; decifrandone la ricchezza umana e la dignità, la sofferenza e la nostalgia di un ascolto che ridia un senso alla sofferenza psichica. Come questo libro ci dice, richiamandosi a citazioni dai libri di Basaglia, si è parlato poco della sua grande cultura, e della matrice fenomenologica, che è stata a fondamento del suo pensiero, dei suoi lavori e della sua prassi rivoluzionaria. Le citazioni dimostrano la vivente attualità del suo pensiero, e sollecitano tutti, psichiatri e non psichiatri, a guardare alla sofferenza psichica come ad una esperienza di dolore e di sofferenza, che fa parte della vita.

La follia come esperienza umana

Sono molto belle le pagine che il libro dedica alla follia intesa come esperienza umana, e a questo riguardo, come scrivono gli autori di questo libro, Basaglia è stato affascinato dalla fenomenologia di Eugène Minkowski che si proponeva «di cercare "dietro" l'esperienza soggettiva un punto centrale, l'asse che possa costruire l'oggetto di una descrizione». Questo consente di realizzare una psichiatria che si proponga di allargare gli spazi della reciproca comprensione fra chi cura, e chi è curato; benché questo non sia facile. Come Basaglia scrive nella citazione che ne fanno gli autori: «Anche attraverso le cure e gli sforzi della scienza in suo soccorso, il mondo malato viene soltanto sfiorato da quello sano, impedendo lo stabilirsi di un rapporto umano e approfondendo sempre più il solco che divide questi due mondi». Ma, solo se si riesce a creare questa relazione fra chi cura, e chi è curato, cambia radicalmente, ed è cambiato, il modo di fare psichiatria, e il manicomio non solo come istituzione, ma come Weltanschauung, è stato sconfitto.

La follia non può più essere considerata come una esperienza assurda ma come soggettività, come alterità, che la fanno appartenere al mondo della vita. Non c'è altra soluzione che non sia quella di ampliare i confini della realtà così da rendere comprensibile anche quello che (apparentemente) non lo è. Sono pensieri che ancora oggi la psichiatria dovrebbe fare suoi in un momento storico in cui è divorata dalla interpretazione data dal *DSM,* dal *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, che frantuma l'esperienza unitaria della follia in frammenti, in una cascata di diagnosi senza fine. Sono considerazioni di radente attualità che oggi, ancora più di quando è uscita la prima edizione del libro, ogni psichiatra dovrebbe tenere ben presenti nella sua pratica clinica, guardando alla utopia come premessa alla conoscenza della follia, e alla cura della quale ha bisogno.

Il problema della diagnosi

Fra le pagine più affascinanti del libro ci sono quelle che si confrontano con il tema della diagnosi in psichiatria, e della esigenza di metterla fra parentesi, come

Marco Cavallo

«Noi nella nostra debolezza, in questa minoranza che siamo, non possiamo vincere. è il potere che vince sempre. Noi possiamo, al massimo, convincere. Nel momento in cui convinciamo, noi vinciamo, cioè determiniamo una situazione di trasformazione difficile da recuperare»

momento conoscitivo, sulla scia di una delle più geniali intuizioni fenomenologiche di Edmund Husserl: quella della *epoché* che è sospensione del giudizio. Questo non significa, cosa radicalmente fraintesa, che Basaglia abbia negato la esistenza della malattia in psichiatria, ma invece sospendere, mettere fra parentesi, la diagnosi, consente di cogliere fino in fondo la dimensione radicale, l'essenza, della condizione umana quando, in particolare, sia ferita dalla sofferenza psichica.

Rileggendo questo bellissimo libro, ne ho seguito le risonanze che ha destato nei miei pensieri e nei miei stati d'animo, e che si sono intrecciati alle mie esperienze di vita in una psichiatria che da Franco Basaglia è stata riscoperta nella sua sconvolgente umanità. Mi auguro che chiunque sia interessato ad una psichiatria umana e gentile, e voglia conoscere il suo cammino rivoluzionario, lo abbia a leggere, e non ne abbia a dimenticare la modernità, e l'attualità.

Le ultime cose

Vorrei concludere queste mie riflessioni sulla psichiatria che Basaglia ha ideato, e ha realizzato, citandone alcuni pensieri che non dovremmo mai dimenticare.

«Ma gli uomini non sono oggetti che possano essere posti in qualunque ordine. Più precisamente, dobbiamo avere chiaro che l'uomo è un animale sociale, è una persona e un individuo, un soggetto» e ancora: «Parlando per assurdo, potrei alimentare tutti gli uomini, offrire casa a tutti, creare condizioni di conforto materiale che possano soddisfare tutti. Tuttavia, il dolore che opprime l'uomo, l'angoscia di ogni giorno nella relazione con altri uomini, tutto questo io non posso risolverlo. Questa angoscia esistenziale fa parte dell'uomo, è una realtà, e tale relazione tra l'ordine sociale e la dimensione esistenziale, rappresenta la contraddizione e l'opposizione della nostra vita. Non c'è ricetta, né dal punto di vista politico, né a livello di buona volontà che possa risolvere questa contraddizione».

A questa citazione ne vorrei aggiungere un'altra: «L'importante è che abbiamo dimostrato che l'impossibile può diventare possibile. Dieci, quindici, venti anni addietro era impensabile che il manicomio potesse essere distrutto. D'altronde, potrà accadere che i manicomi tornino a essere chiusi e più chiusi ancora di prima, io non lo so. Ma, in tutti i modi, abbiamo dimostrato che si può assistere il folle in altra maniera, e questa testimonianza è fondamentale. Non credo che essere riusciti a condurre un'azione come la nostra sia una vittoria definitiva. L'importante è un'altra cosa, è sapere ciò che si può fare. E quello che ho già detto mille volte: noi nella nostra debolezza, in questa minoranza che siamo, non possiamo vincere. È il potere che vince sempre. Noi possiamo, al massimo, convincere. Nel momento in cui convinciamo, noi vinciamo, cioè determiniamo una situazione di trasformazione difficile da recuperare».

Rileggiamo, o leggiamo, questo libro, e ci sarà possibile ripensare alle cose straordinarie, che Basaglia ha realizzato, alla luce della sua grande cultura filosofica, e della sua grandezza etica, ma anche dei suoi ideali umani e politici. Questo libro ci induce a non dimenticare un passato che si progettava mirabilmente in un futuro che è quello di oggi.

UN GARAGE NEL MONUMENTO DEL NEOCLASSICO?

di Roberto Curci

"Toh, la solita banda (conventicola? cricca?) degli intellettuali di sinistra concittadini…". Sarà questa – scommettiamo? – l'annoiata reazione degli amministratori comunali triestini quando riceveranno la petizione attualmente a caccia di congrue e prestigiose adesioni all'insegna dell'appello "Salviamo il Carciotti". Un appello sacrosanto ma piuttosto tardivo e sostanzialmente disperato. Così come disperata e disperante è e rimane la scelta del Comune di far cassa svendendo, al prezzo (ribassato) di meno di 15 milioni, il palazzo più rappresentativo della grande stagione neoclassica a Trieste.

Che il Comune non intenda mollare (né certo mollerà per la seccante intrusione di una pattuglia di uomini di cultura scandalizzati) è evidente dal ciclico ripetersi delle aste indette appunto allo scopo di cedere al miglior acquirente l'enorme edificio (100 metri di lunghezza, 40 di larghezza, su un'area di quasi seimila metri quadri) voluto dal commerciante greco Demetrio Carciotti a cavallo tra '700 e '800. Un gioiello cittadino, non solo sotto il profilo architettonico e scultoreo: responsabili, per la costruzione, Matteo Pertsch e Giovanni Righetti, e il canoviano Antonio Bosa per la creazione di quasi tutta la statuaria, esterna e interna.

Un gioiello che, tuttavia, non commosse granché la Soprintendenza e, a monte, il Ministero quando, già nel 2004, fu dato l'ok all'"alienazione dell'immobile", ponendo sì una serie di condizioni di ordine conservativo ma autorizzando "eventuali interventi sugli interni", pur sempre mirati "al recupero delle caratteristiche originarie dell'edificio", in particolare per la parte fronte mare, da restaurarsi – così nelle intenzioni – senza stravolgerne la fisonomia.

Chi alla fine si impadronirà del palazzo s'imbatterà dunque, almeno sulla carta, in una serie di stringenti vincoli, relativi non solo al restauro conservativo delle zone maggiormente di pregio ("atrio d'ingresso, scalone, sale di rappresentanza" nelle riduttive indicazioni ministeriali), ma anche alla loro "pubblica fruizione". Teoricamente, insomma, il futuro proprietario dovrà far pagare un biglietto a chi volesse visitare almeno una fettina del glorioso edificio. Per il resto avrà mano libera per realizzarvi l'ennesimo mega-albergo o per frammentare il tutto in una miriade di appartamenti.

Del resto, si dirà, che altro fece Demetrio Carciotti? Riservò a sé stesso il piano nobile verso il mare, realizzò sedici abitazioni nei piani superiori e rese operativo il vastissimo pianterreno, creandovi scuderie, rimesse, granai e ben diciotto magazzini: il tutto al servizio delle sue ambizioni imprenditoriali, che d'altronde erano ben giustificate e all'origine, anzi, delle fortune che gli avevano consentito appunto l'ideazione e l'edificazione in tempi assai brevi di un palazzo di quelle dimensioni e di quella sontuosità.

Giunto a Trieste nel 1775, Carciotti fece il colpo grosso quando concluse con il boemo conte Waldstein un affare in cui da mediatore funse Giacomo Casanova: fu lui infatti a garantire a colui che, all'epoca, era il suo mecenate (l'ultimo) che a Trieste non v'era mercante più abile e solido "per lo smercio de'panni" di quel tale immigrato greco. Di quattrini Carciotti ne fece così tanti da farsi venire il

Per "salvare Palazzo Carciotti" una generosa ma tardiva petizione

ghiribizzo di un palazzo affacciato sul mare e sul Canal Grande, da ottenere già nel 1798 il permesso di costruzione dalla Direzione delle Fabbriche, da assumere Matteo Pertsch (che operava col Piermarini alla milanese Accademia di Brera) e da far concludere i lavori già nel 1805, ovvero a tempo di primato. Da vergognarsi, oggidì, delle esasperanti lungaggini progettuali, procedurali, burocratiche e operative (ricorsi ai Tar esclusi).

Presto e bene, dunque. Il duo Pertsch-Righetti introdusse in Palazzo Carciotti novità assolute per Trieste quali la cupola "palladiana" ricoperta in rame e sormontata dall'aquila napoleonica, e le sei+sei colonne ioniche scanalate, sulla facciata anteriore e su quella postica, già conclusa nel 1800 (come testimonia l'orgogliosa scritta in lettere bronzee sulla trabeazione). Ma il vero monumento a sé stesso Carciotti lo affidò alle sculture di Bosa, specialmente nei sei personaggi simbolico-mitologici allineati sulla facciata principale, tutti riferiti – da Portenus ad Abundantia – a fortune e buoni auspici collegati all'attività del commercio: fonte di ricchezza per chi l'esercita, ma fonte di vantaggio per l'intera città.

Può bastare tutto ciò, ovvero l'alto valore artistico, la testimonianza di un'epoca di gran prosperità mercantile, il documento storico che Palazzo Carciotti rappresenta, anche per essere stato la prima sede delle Assicurazioni Generali, nel 1831, a far rinsavire chi da tempo ha deciso di togliere questo emblema del Neoclassico triestino dal patrimonio culturale della città? La risposta è palesemente "no", e la reiterazione delle aste (quattro andate a vuoto) denuncia chiaramente la volontà di "tirar dritto", come del resto oggi è di moda. Tanto più che, dopo l'ennesima asta-flop, è emersa l'eventualità (lo spettro?) di una trattativa privata, che – parole di assessore – consentirebbe "maggior margine d'azione per l'imprenditore riguardo agli interventi di ristrutturazione degli interni", ma altresì offrirebbe maggiori "servizi ai cittadini". In effetti, una candidatura-prelazione è da poco affiorata, e se ne attendono con ansia gli sviluppi.

Ma quali potrebbero essere i decantati "servizi" offerti ai cittadini? Si ipotizza (e se n'è scritto) la creazione di una residenza per studenti o per anziani parecchio abbienti. Noi, col pessimismo della ragione, paventiamo piuttosto un'altra soluzione: una bella quantità di posti-auto nei vecchi magazzini trasformati in maxi-garage. Più semplice e molto meno dispendioso, per il sollievo degli acquirenti e dei triestini forzati del volante.

Prima o poi, comunque, si compirà il destino del Carciotti. Sarà come se nell'altra grande "capitale" europea del Neoclassico, Pietroburgo, si decidesse di sbarazzarsi del palazzo della Banca di Stato del Quarenghi, o del palazzo della Borsa di Thomas de Thomon. Lassù si griderebbe alla lacerazione di un tessuto architettonico e urbanistico irripetibile. Qui si raccolgono firme, più o meno illustri. Il resto è silenzio.

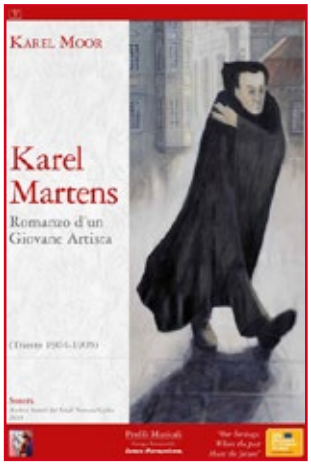
CON L'OTTIMISMO DELLA VOLONTÀ

Le firme dell'appello al Sindaco di Trieste perché venga mantenuta la proprietà di Palazzo Carciotti alla città e la sua destinazione pubblica verranno consegnate al Sindaco nel mese di settembre del 2020. Sono promotrici dell'iniziativa e prime firmatarie le seguenti persone: Roberto Canziani, Giuliana Carbi Jesurun, Roberto Dambrosi, Diana De Rosa, Anna Laura Govoni, Elvio Guagnini, Alexandra Hagemann, Wissal Houbabi, Lucia Krasovec-Lucas, Marko Kravos, Emanuela Marassi, Marija Mitrović, Roberto Paci Dalò, Massimo Premuda, Livia Rossi, Dubravka Šantolić Cherubini, Marcela Serli, Davide Skerlj, Marko Sosič, Nicoletta Zanni, Maila Zarattini. Si può aderire all'appello SALVIAMO PALAZZO CARCIOTTI collegandosi al sito

https://palazzocarciotti.org/

KAREL MOOR, MUSICISTA E ROMANZIERE

di Fulvio Senardi



Karel Moor
Karel Martens
Romanzo di un giovane artista
traduzione di Stefania Mella
con contributi di
Massimo Favento, Stefania Mella,
Antonio D. Sciacovelli
edizione Lumen Armonicum
Trieste 2019
pp. 168, euro 18,00

Fra i tanti intellettuali che ha accolto, negli ultimi decenni dell'Impero, la tormentata Trieste di allora, città "paneuropea, se mai ce n'è stata una" (così H. L. de la Grange, il massimo studioso di Mahler), spicca la figura di un musicista di cui, fino a ieri, si era persa traccia e memoria, Karel Moor. Ora, per merito dell'Associazione culturale triestina "Lumen Armonicum" guidata da Massimo Favento, non solo disponiamo della registrazione di alcune sue composizioni fra quelle che gli conquistarono la stima della Trieste musicale nel 1905, ma della traduzione (per opera di Stefania Mella) del suo romanzo autobiografico, *Karel Martens - Romanzo di un giovane artista* (edizione Lumen Armonicum, Trieste 2019, pp. 168, con contributi di Massimo Favento, Stefania Mella, Antonio D. Sciacovelli), libro che ebbe, in ceco, la prima ed unica edizione nel 1906.

Il romanzo, di lettura un po' faticosa nella prima parte, eppure, per molteplici ragioni, di straordinario interesse, rientra perfettamente in quel filone del "romanzo d'artista" cui Marcuse dedicò nel 1922 la sua tesi di laurea (pubblicata da Einaudi più di trent'anni fa). Non appena l'artista, con il declino del mecenatismo e l'inizio dell'era di borghese, cessa di interpretare un ruolo sociale organico e garantito, si spalancano per lui le porte dell'inferno, nel tormento di non potersi integrare in quanto tale in un contesto che mira al tornaconto economico se non sacrificando ciò che più conta ai suoi occhi: la libertà creativa.

Il "paradiso" – il successo per sé e la propria arte – rimane un obiettivo remoto e sovente irraggiungibile, la vita si trasforma in una straziante discesa verso l'abiezione, la follia, la morte. Italo Chiusano che, da par suo, ha commentato il libro di Marcuse, ha parlato di un destino tipicamente tedesco per l'artista non integrato, cui i "filistei", volgendogli le spalle, hanno decretato la sorte: la follia, e qui è assolutamente emblematico un capolavoro come *Lenz* di Büchner, oppure il suicidio, come in *Morte a Venezia* di Thomas Mann. Inarrivabile, opera-modello di un ethos al tramonto, il messaggio di conciliazione del *Wilhelm Meister* di Goethe: dal Settecento in poi, e non solo in terra tedesca dove il dramma si esplicita in prima assoluta, l'artista è uno spostato (oppure, disprezzato dai *confrères*, un grigio interprete del gusto di massa) che si rifugia in un mondo ideale – il sogno, la turris eburnea, la bohème – ma che dentro questo intimo *salon des refusés* paga un prezzo assai alto, in termini di equilibrio psicologico, autostima, creatività. Negli anni fra Ottocento e Novecento, in quella cosiddetta Belle Epoque che moltiplica le possibilità di integrazione sociale dell'artista, il tema non perde però d'attualità: Zola, fedele al credo scientista, rintraccerà in una tabe ereditaria le radici più segrete del disagio del suo protagonista pittore (*L'opera*), Ibsen, a fine carriera, si porrà l'amara domanda su quanto l'arte mortifichi la vita, paralizzandone la spontaneità col suo specchio di Medusa (*Quando noi morti ci destiamo*). Come a ufficializzare e a banalizzare tutto ciò, è sorto intanto il mito del "maledettismo" e l'endiadi, presto proverbiale, di "genio e sregolatezza". E Karel Moor, al quale finalmente ritorniamo? Nasce nel 1873 in Boemia, studia ai conservatori di Praga e Vienna, è insegnante e direttore d'orchestra, ma viene tenuto ai margini della vita artistica di Praga fino all'inaspettato successo triestino che, di rimbalzo, gli conquista una certa notorietà in patria e gli arma la mano per quel ritratto in nero di una vita d'artista che è il *Karel Martens*: una riflessione autobiografica (implementata anche dall'inserimento nel testo di brani del diario di Karel e di alcune sue lettere in una sezione che separa il romanzo in due tronconi) perfettamente inseribile nella categoria romanzesca appena descritta. Il trattamento del soggetto è di taglio squisitamente neo-romantico: un "Heldenleben" - il poema sinfonico di Richard Strauss risale al 1898 - che

ha un andamento in crescendo (proprio come in Strauss), con una prima parte cupa e disperata, che racconta l'insanabile conflitto tra un artista geniale e un ambiente geloso e ostile, la "comunella dei malvagi" (Michelstaedter) che si rifiuta di riconoscerne il valore portando il protagonista fino all'orlo del suicidio, poi l'espatrio, l'accoglienza cordiale a Trieste, e infine il successo che porta con sé, con la piena consapevolezza della propria vocazione, anche l'amore. Quanto alla descrizione delle conseguenza psico-fisiologiche del muro di indifferenza che i circoletti del notabilato artistico boemo erigono intorno a Martens, astenia ed esaurimento, crisi allucinatorie, emottisi, e tutto raccontato fin quasi al dettaglio più crudo, sembrano invece provenire dal magazzino del naturalismo. Già nel prime pagine il ritratto che Moor fa del suo Martens lascia presentire l'andamento del romanzo: "La bocca di tanto in tanto si contraeva spasmodicamente, scossa da un breve tremore. In quei momenti due rughe, estendendosi dal naso agli angoli della bocca, si facevano più profonde, mentre un ghigno ribelle e ironico sfigurava il volto, sul quale di solito dominavano il dolore e un'amara malinconia". In una Praga eternamente grigia e piovosa, Martens trascina la croce del suo calvario di artista incompreso, si ingaglioffisce nelle bettole, contrae addirittura un degradante matrimonio, spinto da una specie di *cupio dissolvi* venato di sensualità, finché decide, sfiorata la follia e la morte, di fuggire al Sud, raggiungendo a Trieste la sorella. Qui non solo il clima, la contemplazione del mare, i colori del cielo contribuiscono a guarirlo dalla sua ipocondria, ma, più di ogni altra cosa, l'accoglienza calda, se non entusiastica, del mondo musicale della città adriatica. Ha giustamente osservato Massimo Favento, nella sua irrituale ma brillante postfazione, che mentre nelle parti ambientate a Praga Moor fa uso di nomi fittizi per impedire ogni identificazione (precauzione necessaria, se pensiamo alle frizioni di Moor con il suo ambiente), la cautela cade quando si viene agli incontri triestini, di cui Moor-Martens scrive senza reticenza, citando luoghi e persone quasi a pagare un debito di gratitudine: se, al primo incontro, Antonio Zampieri non gli fa una buona impressione (ma "forse su di lui alla fine mi sbaglierò" …), lo conquistano invece Alberto Caselli ed Enrico Schott nel cui palazzo, come intuisce Martens, si concentra "il cuore della vita musicale cittadina". È una pagina della Trieste artistica del primo Novecento che prende così vita sotto i nostro occhi, ed è da Trieste che parte l'impulso per il riscatto di Martens in terra boema, grazie ad una piccola tournée artistica che il "Quartetto triestino" ha deciso di intraprendere a Praga per portarvi alcune sue composizioni da camera. Finalmente il successo. Eppure l'aria natia non si confà al musicista, di nuovo insidiato da una "opprimente depressione", tormentato dal suo "tipico umor nero", perseguitato dalle fitte di una "sensibilità malata". A salvarlo sarà l'amore per una giovanissima attrice, con la quale egli riprende la via del Sud, la sua patria d'elezione (un motivo dove è evidente la rielaborazione di alcuni spunti del *Wilhelm Meister* di Goethe) che gli schiude una nuova promessa di felicità: "Martens camminava insieme a Karla sul lungomare di Barcola. Il sole stava per volgere a Ovest. Era un giorno splendido, estivo. Le onde del mare leggermente increspate si infrangevano con un dolce fragore sulla riva […]. L'acqua faceva risplendere milioni minuscole gemme. A una certa distanza si scorgeva il fiabesco castello di Miramare, avvolto in un vapore leggero e trasparente. […] Quasi a riva, dondolavano alcune barche da pesca. Da ogni cosa, da quell'immenso spazio, dal territorio tutt'intorno, emanava una pace celestiale. Martens fermò il passo. Entrambi guardarono il mare. Karla si strinse a Martens, poi sospirò. […] Una quiete, una pace celestiale. Che sia per sempre?"

DIANA DE ROSA, TUTTA UN'ALTRA STORIA

di Gabriella Ziani

Scuola materna a Servola
Trieste, 1934
Foto di C. Wernigg
CMSA F 048941

Diana De Rosa
Il fagiolo magico.
La refezione scolastica
a Trieste 1898-1970
Comunicarte Trieste, 2020
pp. 150, euro 19,00

«I nostri bimbi muoiono e deperiscono in seguito all'insufficiente nutrimento. Noi non possiamo offrire ai nostri figli cibo sufficiente perché non ne abbiamo, perché dalla commissione di approvvigionamento non ne riceviamo e perché di prodotti propri non ne abbiamo in causa che i militari e le siccità tutto ci distrussero. Prezzi di strozzinaggio non siamo in grado di pagare perché ci manca il denaro. Perciò i nostri figli languiscono e deperiscono». È il gennaio del 1918, ultimo anno di guerra, e questo è il drammatico appello che le madri dei bambini che frequentano la scuola slovena di Prosecco-Contovello indirizzano al magistrato civico. Invocano anche per i loro bimbi la refezione scolastica, che a Trieste era stata introdotta per la prima volta – intanto per quaranta scolari, mandati a pranzo in una trattoria di via Cologna 3 – l'11 gennaio del 1897, grazie all'associazione di beneficenza Società degli amici dell'infanzia, arrivata in soccorso della disastrosa situazione infantile segnalata dalle autorità scolastiche: troppi bambini gracili, digiuni al mattino e pure a pranzo, assenti d'inverno perché senza scarpe e vestiti, e nelle altre stagioni perché "sfruttati" per lavori agricoli (i maschi) o domestici (le femmine).

Comincia così una lunga storia prima di semplici osterie e poi di refettori, di uffici comunali e Patronati, di consigli medici e di "dietari", menù settimanali che attraverso due guerre mondiali e un paio di occupazioni straniere conservano singolare coerenza: in tavola regneranno sempre i fagioli, la proteina più economica. È in questo mondo che va la storica Diana De Rosa, infaticabile e magistrale analista di archivi, con *Il fagiolo magico. La refezione scolastica a Trieste 1898-1970*, un'altra puntata – con toccanti foto d'epoca tratte da archivi pubblici e privati – del suo viaggio nella Trieste proletaria, suburbana, malata, "matta", che la storia ufficiale di Trieste si dimentica di ricordare. Ci siamo già immersi in tante sue analisi sulla storia delle scuole, sulle balie del contado (*Il baule di Giovanna. Storie di abbandoni e infanticidi*, Sellerio, 1995), sul mangiare negli ospedali, in manicomio, a bordo delle navi, nell'Istituto dei poveri e dalle monache di clausura (*Pane, brodo e minestre*, Comunicarte, 2013), siamo entrati nei libri di spesa e nei diari di due donne triestine al tempo

Un altro viaggio della storica nella Trieste proletaria, suburbana, malata, "matta", che la storia ufficiale di Trieste si dimentica di ricordare

Scolari del rione povero di Cittavecchia
Foto di Francesco Penco
Collezione Claudio Ernè
Trieste

della seconda guerra mondiale (*Una fiammata di arance*, Comunicarte, 2016 – v. *Il Ponte rosso* n. 20, dicembre 2016-gennaio 2017), e nel non meno triste mondo dell'infanzia tra '800 e '900 ai tempi del "dispensario del latte" (*Bimbi e scolari*, Conservatorio di storia medica e sanitaria Alto Adriatica, 2018). Curatrice anche di carteggi ed epistolari, De Rosa ha un terzo occhio sempre aperto sulle vite minime, che poi sommate le une alle altre nei loro rispettivi contesti diventano, nella sobrietà del racconto basato sui documenti, poderosi capitoli di storia sociale: "un'altra storia" rispetto a quella del gran porto dell'Impero farcito di sontuosi palazzi e crescenti fortune commerciali.

Così qui vediamo la situazione scuola per scuola, le prime osterie ospitanti nome per nome, i refettori installati via via nelle scuole, leggiamo corrispondenze e relazioni dei dirigenti scolastici, dell'Ufficio igiene, del Comune che si fa carico del servizio, dei medici che raccomandano più vitamine, "albumine" e proteine nel piatto degli scolari, per i quali il refettorio diventa anche luogo di socialità ed educazione civica, una salvezza nei casi (frequenti) di famiglie dissestate, numerose e indigenti. In città l'alcolismo era una piaga (uno spaccio di vino ogni 140 abitanti, secondo Elio Apih, *Trieste*, Laterza, 1988), l'indice di suicidi al picco con oltre 14 per 1000 abitanti all'anno e la mortalità infantile fra uno e cinque anni doppia rispetto a quella degli altri grandi centri europei (42 morti su 1000 a fronte di 24, vedi Flavio Braulin, *La questione sanitaria nella Trieste di fine '800*, Franco Angeli, 2002).

Per avere il piatto di minestra questa massa di infelici bambini doveva "dimostrare" lo stato di povertà – su 23 mila alunni nel 1916 fece domanda la metà delle famiglie – ma anche un buon rendimento scolastico (il cibo andava meritato). Lo spirito assistenziale non prevedeva cautele di ordine psicologico: i poveri sfilavano separati, sotto il fascismo addirittura in fila per uno. Nel 1908 mangiavano a scuola già in mille, «un numero esiguo – scrive tuttavia De Rosa – rispetto ai tanti che ne facevano richiesta in scuole che contavano dagli ottocento agli oltre mille scolari». In quello stesso anno Trieste, che aveva raggiunto i 200 mila abitanti, per immigrazione ma anche per altissimo tasso di natalità, annoverava «54 società di assicurazione, 19 banche, 50 redazioni di giornali, 36 società di navigazione,

Ancora negli anni Sessanta nessuno spodesta i magici fagioli, e restano solo sulla carta timballi, brodetto, hamburger e torta alla crema

Scuola materna a Servola
Trieste, 1934
Foto di C. Wernigg
CMSA F 048933

8 ospedali, 14 asili e scuole d'infanzia, 26 scuole elementari, 9 scuole medie, 21 scuole professionali, 47 società di beneficenza, assistenza e igiene» (Apih). Nel 1917, anno della nascita dei refettori con allestimento di cucine a scuola, si unirono le forze e la refezione fu estesa nelle scuole di città al 50% della popolazione scolastica e in quelle del suburbio e territorio al 52,8%. Possibilità di mangiare anche per i non indigenti, a fronte di un ponderato contributo economico. I menù variano a seconda dei bilanci, ma si resta sempre a "pasta e fagiuoli, risi e fagiuoli, fagiuoli e formentone, cappucci acidi e fagiuoli, orzo e fagiuoli". Varianti del primo dopoguerra: piselli, pane con marmellata, riso con carne. Un cultore delle discipline alimentari, Leopoldo Winternitz, dimostrerà sulla scorta di studi internazionali che il peso medio di uno scolaro se di famiglia ricca era di 17,4 chili, se di famiglia povera di 15,20. A Trieste la media era di 15, 56. Urgente un nuovo dietario, ma che cosa ci troviamo? "Pasta e fagioli", "riso e fagioli", un po' di carne. Bistecche e dolci non appariranno mai, e per il pesce i bambini dovranno aspettare gli anni Sessanta.

La storia entra di peso nei piatti della misericordia. È eclatante l'azione "militarizzante" del fascismo. Ci racconta De Rosa come al compito nutritivo si alternano l'Opera nazionale Balilla e la Gioventù italiana del Littorio (Gil), l'attenzione a dieta, benessere e pulizia ci sono, ma lo scopo è allevare una "razza" forte, e il regime non dà pagnotte in cambio di niente: hanno precedenza le famiglie con meriti "patriottici", e prima di afferrare il cucchiaio bisogna recitare un inno al Duce. Da una circolare del 1931: «È necessario insomma dare un carattere spiccatamente politico a tutta la grande e benefica opera assistenziale». Più esplicita la Gil dell'anno 1942-'43: «La Gil ha una responsabilità non solo assistenziale […] ma soprattutto politica! averlo sempre presente e domandarsi se quanto si fa ed il modo come si fa dà risultati politici pari alle spese e al lavoro che noi svolgiamo». E il menù fascista come si declina? Come sempre: "Pasta asciutta, minestra di verdura, riso e patate, riso al latte, pasta e fagioli". Arriva l'8 settembre, con la tragica occupazione nazista. Ma neanche i tedeschi trascurano i refettori.

Molto cambia con il Governo militare alleato. Che smonta l'impianto "assistenziale", ritiene la mensa un diritto, e deplora che dare la patente di miserabile a un bambino lo spogli della propria dignità. Pranzo gratis per chi non ha mezzi, dunque, e a pagamento per gli altri. Ormai ci sono 56 cucine scolastiche. Menù settimanale? Dietario del 1950: "Pasta e fagioli; pastina in brodo e polpette; fagioli, patate e cappucci acidi; riso e fagioli…". Ancora negli anni Sessanta nessuno spodesta i magici fagioli, e restano solo sulla carta timballi, brodetto, hamburger e torta alla crema.

Da allora la mensa è a pagamento secondo fasce di reddito, non più per i denutriti, ma per sopperire alle assenze di genitori che lavorano. Fine del film. Quella era un'altra storia, e questo è un altro mondo. L'emergenza sanitaria di oggi, infatti, sono i bambini che inclinano all'obesità, e non per colpa dei fagioli.

INTERVISTA A DIANA DE ROSA

In questa sua enorme esplorazione di archivi come mai così spesso è il cibo la "guida" per fare storia e microstoria di classi sociali, scuole, ospedali, istituzioni, politiche pubbliche?

Nei miei lavori mi sono imbattuta spesso nel cibo e poiché esso è un importante indicatore della condizione sociale di una popolazione ne ho fatto oggetto di ricerca parlando in particolare di istituzioni, e di persone o avvenimenti ad esse legati, come il manicomio, l'ospedale, l'istituto dei poveri, le carceri, le navi, ossia di quelle istituzioni isolate dove il cibo diventa anche strumento di ordine e disciplina, come lo è del resto la refezione scolastica dove lo scolaro per averla doveva comportarsi bene. In sostanza l'alimentazione è uno degli strumenti per raccontare la storia della città e delle sue istituzioni.

I ricreatori furono un'innovazione molto avanguardistica a Trieste. Sappiamo se nel resto d'Italia la refezione scolastica c'era?

In Italia vi erano per lo più gli oratori, i ricreatori furono una nostra istituzione del tutto originale che affiancò la scuola nell'opera di educazione. Nelle scuole italiane la refezione scolastica, costituita ugualmente da una minestra e un pezzo di pane, era in vigore ma in un contesto scolastico più arretrato rispetto al sistema d'istruzione austriaco.

Trieste si racconta sempre come città dal passato "ricco", lei dimostra libro dopo libro quanta enorme povertà ci fosse: è un naturale processo della memoria collettiva, o un caso particolare?

Trieste mostra un bel viso, quello della ricchezza materiale e culturale, ma vi è una faccia nascosta, quella segnata dalle vicende del ceto popolare e operaio, che pur fece funzionare e progredire la città che conosciamo, ed è a quest'ultimo che ho rivolto la mia ricerca.

Si nota, in tutti i contesti storici e politici (Austria, Italia, regime fascista, occupazione tedesca, Governo militare alleato, Italia repubblicana) un'attenzione forte e costante al nutrire "pubblicamente" i bambini. Deve sorprenderci o no?

In colonia, 15 luglio 1953
Archivio Giornalfoto
CMSA GF NP 935 (ex 1432)

L'attenzione per l'alimentazione infantile, dai lattanti agli scolari, che si ha a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, deriva dalla constatazione dell'alta mortalità infantile. Si trattava di una questione morale, sociale e sanitaria che mobilitò la beneficenza, la scienza, la medicina. Si diceva anche che venivano sprecate forze che avrebbero potuto far progredire e sviluppare la società. Durante il fascismo le numerose istituzioni pro-infanzia avevano lo scopo di creare una "razza sana" al servizio della Patria.

La fiaba del Fagiolo magico, che ha scelto come introduzione, premia il bambino, per i bambini di Trieste l'unico premio era invece che i fagioli non finivano mai. Che messaggio affida alla fiaba, unico sottile suggerimento in un testo limpido e scevro da qualunque interferenza personale?

Il bambino che riesce a raggiungere la pentola dei fagioli doveva essere povero, disciplinato, obbediente, meritevole, più tardi ne avrà accesso perché usufruire della refezione diventerà un suo diritto indipendentemente dallo stato sociale ed economico.

Qual è il documento che stavolta l'ha sorpresa o emozionata di più?

Tra i tanti documenti che ho consultato per scrivere la storia della refezione scolastica, ve ne è uno che mi ha colpito, si tratta dell'appello di madri slovene di Prosecco che durante la prima guerra mondiale supplicano che nella scuola venga introdotta la refezione perché "i nostri bambini deperiscono e muoiono…".

DALLA LETTERA A UN PAPA ALL'ARTICOLO 9

di Walter Chiereghin

Raffaello Sanzio
Autoritratto
olio su tavola, 1506
Galleria degli Uffizi, Firenze

L'editore Olschki pubblica, nel quinto centenario della scomparsa Raffaello Sanzio, la sua *Lettera a Leone X,* redatta assieme a Baldassare Castiglione, incompiuta e mai pervenuta al pontefice (si trattava, del resto, di una lettera dedicatoria, non di un'autentica missiva). Il volume di Francesco Paolo di Teodoro, ordinario di Storia dell'architettura al Politecnico di Torino, nonché co-curatore della sfortunata mostra"Raffaello.1520-1483" allestita presso le Scuderie del Quirinale e visitabile fino al 30 agosto, con le limitazioni dettate dalle norme di tutela dei visitatori imposte dalla lotta al virus che ha determinato, tra l'altro, una prolungata chiusura dell'importante rassegna romana.

In questo libro – scientificamente rigoroso nell'esposizione dei contenuti, ma sfrondato di ogni appesantimento filologico – sono tre, dunque, i protagonisti della storia narrata, tutti personalità di primissimo piano nella società e nella cultura dei primi anni del Cinquecento: il "divin pittore" di Urbino, un pontefice umanista fiorentino, figlio di Lorenzo il Magnifico e un altro umanista, lo scrittore e diplomatico Baldassarre Castiglione, l'autore del *Cortegiano*, amico fraterno del grande artista. Ma c'è, come vedremo, un ulteriore protagonista implicito, e inopinatamente si tratta dell'articolo nove della nostra Carta costituzionale, di cui in qualche modo la *Lettera a Leone X* è l'antefatto più remoto, il fondamento del moderno concetto di tutela dei beni storici, artistici, culturali e paesaggistici.

La *Lettera*, che secondo Salvatore Settis possiamo ricordare «come una delle cose più straordinarie che Raffaello abbia fatto», fu pensata e scritta nell'anno che precedette la prematura scomparsa dell'artista, che sarebbe avvenuta tra la generale costernazione il 6 aprile 1520, nel suo periodo romano, all'apogeo quindi di una straordinaria fama ottenuta per i suoi meriti di pittore, ma anche per quelli di architetto che proprio a Roma s'erano concretati nella direzione dei lavori per la riedificazione della Basilica di San Pietro, la fabbrica più importante dell'intera cristianità, nella quale era succeduto a Donato Bramante, deceduto nel 1514. Oltre a questo impegnativo incarico, cui si sommavano numerose importanti altre committenze, in forza di un breve papale di Leone X del 27 agosto 1515, era stato nominato «praefectum marmorum et lapidum», ufficio che si è voluto forzatamente intendere come una sorta di sovrintendenza archeologica, cosa che in effetti non era, quanto piuttosto una competenza sui reperti architettonici dell'antica Urbe, con la licenza di approvvigionarsi di essi facendoli materiali per l'edificazione di San Pietro in Vaticano.

Benché oberato da una stupefacente quantità di impegni artistici ed organizzativi, su sollecitazione del papa Leone X, Raffaello aveva trovato modo di impegnarsi in un ambizioso progetto di ricognizione e documentazione in pianta e, per alcuni edifici di rilievo, in prospetto e alzato della città antica, opera di dimensioni abnormi, in cui furono impiegati

Il pensiero di Raffaello sui beni culturali scritto da Baldassarre Castiglione in una lettera al pontefice all'epoca regnante

numerosi aiuti, che rimarrà fatalmente incompiuta per il sopravvenire della morte del maestro, ma che dovette risultare gradita all'artista in quanto lo collocava in un ambito culturale, quello della classicità, che egli fin dagli anni giovanili di Urbino sentiva profondamente suo, al punto d'avere indicato nel Panteon il luogo destinato alla sua sepoltura.

Dell'opera di catalogazione intrapresa da Raffaello, purtroppo non rimane traccia se non proprio nella lettera dedicatoria della quale stiamo parlando, da intendersi come prefazione al complesso insieme di documenti – mai completato e comunque disperso – che intendeva censire e descrivere dettagliatamente gli edifici della Roma imperiale e le tracce di essi ancora esistenti all'epoca nella città sede papale.

Questi gli antefatti più prossimi della *Lettera* scritta "a quattro mani" col Castiglione e ripubblicata ora da Di Teodoro, con un ampio saggio introduttivo in cui tra l'altro leggiamo che la dedicatoria rimane nei fatti «l'unico documento scritto, superstite di un naufragio intellettuale che parla ora con voce commossa, ora con accenti duri e accusatori, ora con lingua asetticamente scientifica e quasi didattica, preoccupata solo della chiarezza» (p. 10).

Il documento, datato 1519, è rimasto infruttuosamente giacente per oltre due secoli, prima di essere reso noto e pubblicato nel 1733, come elaborato del Castiglione, di interesse quindi prevalentemente letterario e destinato a pochi eruditi, mentre bisognerà attendere la fine del XVIII secolo quando, precisamente nel 1799, l'abate Daniele Francesconi riuscì ad attribuire a Raffaello la paternità intellettuale dei contenuti della *Lettera*. Oltre all'interesse intrinseco per il pensiero formulato nella *Lettera* dal grande maestro, l'interesse per il documento, nel periodo della sua attribuzione a Raffaello, fu accentuato nella stagione in cui i beni artistici italiani stavano subendo le massicce depredazioni del patrimonio ad opera di Napoleone Bonaparte.

Raffaello Sanzio
Ritratto di Baldassare Castiglione
olio su tela, circa 1514-15
Museo del Louvre, Parigi

Il fatto poi che fosse stato un architetto, un "tecnico" quindi – anche se di così rilevante levatura come l'Urbinate – a riflettere e discettare su argomenti che oggi definiremmo "di tutela" dei beni archeologici e storico-artistici, rende questo documento il capostipite di una successiva bibliografia che per mille rivoli giunge fino ai nostri giorni. Si tratta della voce di un artista che interpella il papa, quindi il potere – all'epoca anche temporale oltre che spirituale e religioso – non soltanto offrendo la documentazione prevista dall'articolata analisi al pontefice, ma indicandogli le linee guida, diremmo oggi, che dovrebbero informare il suo governo della cosa pubblica. Cosa che vien fatta legittimando innanzitutto se stesso come studioso della materia trattata e quindi rivendicando a sé un diritto di esprimersi criticamente, derivante da una specifica competenza: «essendo io stato assai studioso di queste antiquitati e havendo posto non piccola cura de cercharle minutamente e misurarle con diligentia, e legendo li boni authori e conferendo l'opere con le scritture, penso haver conseguito qualche no-

Secondo Salvatore Settis possiamo ricordare la Lettera a Leone X «come una delle cose più straordinarie che Raffaello abbia fatto»

Francesco Paolo
Di Teodoro

Francesco Paolo Di Teodoro
Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione
Leo S. Olshki Editore
Firenze, 2020
pp. XII-72
con 32 tavole f.t. a colori
euro 23,00

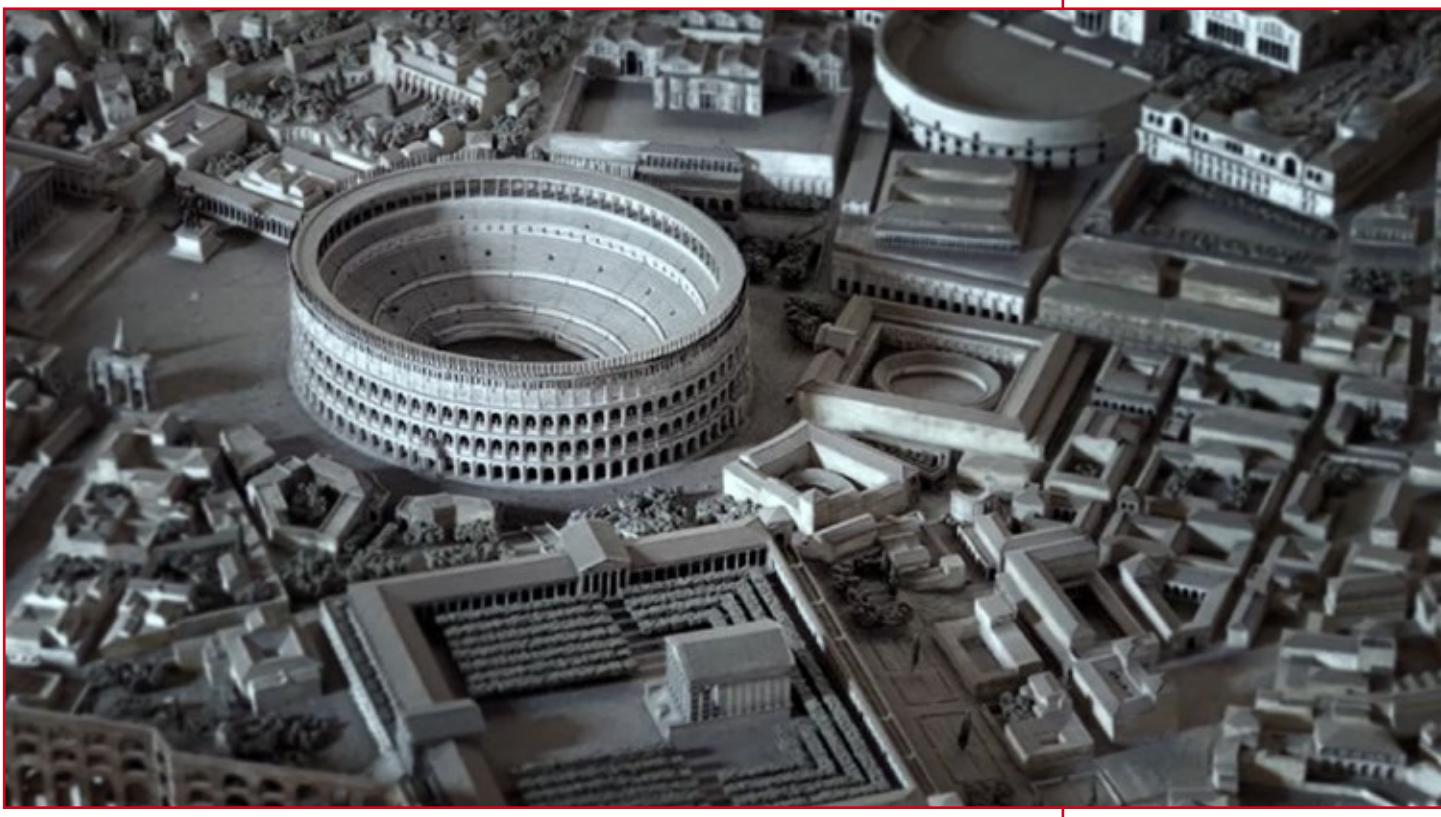
ticia de la architettura anticha. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognitione di cosa tanto eccellente, e grandissimo dolore, vedendo quasi el cadavero di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato» (p. 43). Quindi, quasi all'incipit del documento, dopo aver richiamato la propria specifica competenza in materia, la conoscenza indicata come legittimazione del prendere la parola, denuncia lo stato di abbandono dei monumenti che si provava a censire e descrivere, il passo successivo è la denuncia di uno stato di abbandono delle "architetture antiche", ridotte dai saccheggi e dall'incuria a qualcosa di simile a un cadavere.

L'immagine macabra ispirata a Raffaello dalla contemplazione di quanto avrebbe dovuto essere invece materia viva di cosa "tanto eccellente" non risulta un mero artificio retorico, ma probabilmente discende dall'alta considerazione in cui teneva l'antichità classica che proprio nella Roma, in cui erano confluite la storia antica e pagana assieme a quella cristiana e in cui si consumò l'ultimo febbrile e per molti versi entusiasmante periodo della sua esperienza umana, intellettuale e creativa, doveva trovare un riscontro agrodolce ai suoi interessi storici e artistici.

La precarietà delle condizioni in cui versava l'enorme patrimonio archeologico e monumentale romano all'epoca induce Raffaello ad individuarne tre concorrenti fattori, che nella lettera sono identificati nel tempo, nei barbari e nei papi. «Ma perché ci dolerem noi de' Gotti, Vandali et altri tai perfidi inimici, se quelli li quali come padri e tuttori deveano deffendere queste povere reliquie di Roma, essi medemi hanno lungamente atteso a destruerle? Quanti pontifici, Padre Santissimo, quali haveano medemo officio che ha Vostra Santità, ma non già el medesimo sapere, né il medemo valore e grandezza d'animo, con quella clemenza che vi fa simile a Dio: quanti, dico, pontifici hanno atteso a ruinare templi antichi, statue, archi et altri aedifici gloriosi! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana siansi scavati fondamenti onde, in poco tempo poi li edifici sono venuti a terra! Quanta calce si è fatta di statue et altri ornamenti antiqui! che ardirei dire che tutta questa Roma nova che hor si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di pallaggi, chiese et altri aedifici, tutta è fabricata di calce di marmi antichi» (p. 44).

Si tratta di un passaggio fondamentale, in cui si identificano i nemici per così dire "interni", gli uomini che gestiscono il potere, che si rendono responsabili dello scempio indirettamente per incuria e mancata vigilanza, o addirittura per vandalismi promossi in prima persona, come purtroppo è continuato ad avvenire, anche, per esempio, poco più di cent'anni dopo, quando, irridendo ancora una volta un pontefice – Urbano VIII, al secolo Maffeo Vincenzo Barberini – fu scritta una delle più celebri pasquinate, che recita «Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini»; ma, purtroppo, si potrebbe continuare fino ai giorni nostri, e non soltanto per Roma. L'uso poi della parola "tutori", riferita al compito di tutela dei beni culturali, spesso disatteso, dei reggitori della cosa pubblica, e al contempo istituisce significativamente un diretto collegamento anche testuale con l'articolo 9 della Costituzione «La Repubblica promuove lo sviluppo della

Una grande figura di appassionato intellettuale che ci appare come nostro stimolante contemporaneo, a mezzo millennio della sua acerba scomparsa



Ricostruzione plastica della Roma imperiale

cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

Esaurita, con estrema sintesi, l'analisi della situazione che gli era contemporanea, Raffaello passa a un'inusuale esortazione al pontefice, quasi a dettare imperativamente quanto deve divenire un requisito non secondario dell'azione di governo: «Non debe adunque, Padre Santissimo, essere tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana, per testimonio del vallore e della virtù di quegli animi divini, che pur talhor con la memoria sua excitano alla virtute li spiriti che hoggi dì sono tra noi, non sii estirpato e guasto dalli maligni et ignoranti; che pur troppo, si sono insino a qui fatte iniurie a quelle anime che col suo sangue parturiro tanta gloria al mondo» (p. 44). Questo passo della *Lettera a Leone X* contiene alcuni concetti che non solo ne segnano la modernità, quali il riconoscimento degli obblighi di tutela e di conservazione dei beni, ma collegano tali obblighi al presente e al futuro della società che viene definita non già come romana, ma "italiana", il che, come ha recentemente osservato Tomaso Montanari, istituisce un collegamento ancora una volta con l'articolo della Costituzione che parla di "Nazione", unico riferimento a questo termine rinvenibile tra gli articoli che ne dettano i principi fondamentali.

La lettura del saggio introduttivo di F.P. Di Teodoro, com'è logico, si addentra ulteriormente in profondità sui contenuti del documento, su cui lo studioso si è ripetutamente esercitato, fornendone un'accurata descrizione propedeutica alla lettura del testo, ma istituendo anche collegamenti con quanto sulla medesima materia era stato scritto in precedenza, disegnando quindi il profilo di una grande figura di appassionato intellettuale che, come si è cercato anche qui di evidenziare, riesce ad apparirci come nostro stimolante contemporaneo, a mezzo millennio della sua acerba scomparsa.

RAFFAELLO 500: IL RITRATTO DI LEONE X

di Nadia Danelon

Raffaello e Giulio Romano
Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi
1518 circa
Olio su tavola
Galleria degli Uffizi
Firenze

Firenze, settembre 1518. A palazzo Medici si festeggia il matrimonio di Lorenzo de' Medici (duca di Urbino) con Madeleine de La Tour d'Auvergne. Lo sposo è il figlio di Piero de' Medici, detto il Fatuo o lo Sfortunato, primogenito di Lorenzo il Magnifico e morto circa quindici anni prima. La sposa, invece, è una parente del re di Francia Francesco I. Il loro futuro non sarà sereno: Lorenzo morirà, per sifilide, neppure un anno dopo. Farà appena in tempo ad assistere alla nascita della loro figlia Caterina, futura regina consorte di Francia, venuta alla luce solo ventuno giorni prima della morte del padre. Anche Madeleine ha avuto una vita breve: le fonti, infatti, documentano la morte della sposa di Lorenzo il 28 aprile 1519 (quindici giorni dopo la nascita della figlia) per febbre puerperale. La tomba di Lorenzo duca di Urbino, capolavoro di Michelangelo, si trova nella Sagrestia Nuova della basilica di San Lorenzo a Firenze: il sontuoso monumento, realizzato tra il 1524 e il 1534, include la figura centrale di Lorenzo accompagnato dalle personificazioni dell'*Aurora* e del *Crepuscolo* adagiate sul sarcofago.

Questa triste vicenda costituisce l'opportuna introduzione utile per contestualizzare storicamente un altro episodio, particolarmente interessante e importante da ricordare nella ricorrenza del cinquecentesimo anniversario della morte di Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520). Con riferimento a quanto già raccontato, è bene ricordare che lo zio di quel poco fortunato sposo del settembre 1518, è il papa regnante dell'epoca: Leone X, al secolo Giovanni de' Medici (1475-1521), figlio secondogenito di Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini. Appassionato collezionista, mecenate e conoscitore delle belle arti: il papa Medici è dotato di un carattere generalmente moderato ed orientato a una politica di pacificazione, l'esatto contrario del suo predecessore Giulio II. Nel corso del suo pontificato adotta una politica legata al compromesso. Il suo "modus operandi", però, non riuscirà affatto a contenere la profonda crisi dovuta all'avvento di Lutero.

Leone X nutre una profonda ammirazione per il talento di Raffaello, che non esita a ricoprire d'incarichi. In quegli anni, gli ultimi della vita di Raffaello (morto ancora prima di compiere quarant'anni, il venerdì santo del 1520), la bottega del "divin pittore" dà prova della sua affidabilità, sostituendo il Maestro nelle varie esecuzioni minori, sulla base dei suoi cartoni.

Invitato alle nozze del nipote Lorenzo, Leone X deve purtroppo rifiutare la proposta perché impossibilitato a recarsi nella sua città natale. Tuttavia, la fami-

Dopo aver ritratto Giulio II Della Rovere, a Raffaello viene commissionato il ritratto di Leone X de' Medici

glia Medici ci tiene (giustamente) a mettere in bella mostra il suo componente più illustre: avviene così che, il 1° settembre 1518, Alfonsina Orsini (cognata del papa e madre dello sposo) si vede recapitare un prestigioso ritratto di Leone X dipinto da Raffaello.

Non è chiaro se vi compaiano già anche i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi: un restauro effettuato alcuni anni fa ha evidenziato la presenza di un disegno preparatorio solo in corrispondenza della figura del pontefice. Grazie a questa scoperta, gli studiosi sono oggi propensi a confermare l'intervento sull'opera di un collaboratore di Raffaello, forse Giulio Romano (come già ricordato da Vasari). Inoltre, sullo sfondo della scena sono emerse anche delle tracce di colore verde che hanno fatto ipotizzare la presenza originale di un drappo simile a quello del ritratto di papa Giulio II dipinto dallo stesso Raffaello. Di sicuro, i ritratti dei due pontefici (Della Rovere e Medici), sono caratterizzati da un'impostazione innovativa che influenzerà la successiva ritrattistica ufficiale legata ai papi: il "divin pittore" riesce a riprodurre alla perfezione tanto le caratteristiche fisiche, quanto quelle emotive. Giulio II appare teso, vecchio e stanco; Leone X è invece sereno e attento.

L'atmosfera silenziosa di quest'ultimo ritratto è però chiaramente percepibile: come ha scritto Garofalo (2017), forse il ritratto rievoca gli effetti di un pericolo appena scongiurato, la cospirazione ai danni di Leone X che ha visto protagonista il cardinal Petrucci, giustiziato proprio l'anno precedente.

Come già ricordato, nel ritratto Leone X è affiancato da due cardinali (figure paragonate a due cappelle ai lati dell'abside a pianta centrale, in una scheda di Monti del 1968): si tratta di due componenti della famiglia del pontefice. La loro presenza, perciò, trasforma il ritratto in una sorta di celebrazione dinastica.

A sinistra, troviamo Giulio de' Medici: è il figlio illegittimo del famoso Giuliano, fratello di Lorenzo il Magnifico,

Raffaello
Ritratto di Giulio II
1511
Olio su tavola
National Gallery
Londra

assassinato nella cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze il 26 aprile 1478, nella circostanza della Congiura dei Pazzi. Nato un mese esatto dopo la prematura morte di suo padre, cresce sotto la protezione dello zio Lorenzo. Così come il cugino Giovanni, anche lui viene poi eletto papa: sarà Clemente VII, famoso (suo malgrado) per essere stato il pontefice in carica al tempo del Sacco di Roma (maggio 1527).

L'altro cardinale, raffigurato invece a destra, è Luigi de' Rossi. SI tratta del figlio di Maria di Piero de' Medici, nipote di Cosimo il Vecchio e sorella maggiore di Lorenzo e Giuliano: leggenda vuole che l'angelo che abbraccia i due bambini nella *Madonna del Magnificat* di Botticelli (1481) abbia le sue sembianze da fanciulla, forse ispirate al suo presunto ritratto incluso nella decorazione della *Cappella dei Magi* realizzata nel 1459 da Benozzo Gozzoli a palazzo Medici. La vita di Luigi de' Rossi, nato a Firenze nel 1474, non sarà purtroppo lunga: morirà a

I ritratti dei due pontefici (Della Rovere e Medici), sono caratterizzati da un'impostazione innovativa che influenzerà la successiva ritrattistica ufficiale legata ai papi

Raffaello e Giulio Romano
Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi
(particolare)

Roma il 20 agosto 1519, due anni dopo essere diventato cardinale. Con riferimento al periodo della sua giovinezza, Cardella lo ha così descritto: "… [dimostrò] maturo giudizio e rara prudenza nel maneggio degli affari…".

Legatissimo al cugino Giovanni (Leone X) fin dall'infanzia, così come dimostrato dal gesto affettuoso delle mani aggrappate alla sedia camerale del ritratto in esame, il periodo in cui ha vissuto da porporato costituisce uno dei dati fondamentali per la collocazione cronologica del ritratto (intorno al 1518, appunto).

Per la qualità stilistica, l'opera è stata descritta con entusiasmo già dal Vasari: l'aretino, in particolare, ha ricordato "… i lumi delle finestre, le spalle del papa e il rigirare delle stanze". Tutto ciò costituisce un'effettiva descrizione di quanto è riflesso nel pomello della sedia di Leone X. Altri elementi architettonici (oltre alle finestre), ovvero le poche tracce che testimoniano l'aspetto della stanza buia, si possono osservare in alto.

In realtà, l'opera è caratterizzata principalmente dalla notevole varietà di elementi di colore rosso. Risaltano gli indumenti indossati dai tre uomini (il papa, naturalmente, si distingue dai cugini anche per la mozzetta – corta mantella – e il camauro – copricapo – in velluto) e contribuiscono a valorizzare l'ambiente anche il drappo rosso che copre lo scrittoio e il rivestimento della sedia.

Il papa è colto in un momento particolare: si è concesso una pausa dalla lettura, probabilmente per riflettere sul messaggio contenuto nelle pagine del volume che sta esaminando. Wascher, nel 1931, vi ha riconosciuto la *Bibbia Hamilton*, oggi conservata nella Kupferstichkabinett di Berlino. Di Teodoro (2020) ha fornito l'interpretazione più verosimile per questo gesto. Leone X ha iniziato a sfogliare la Bibbia dal fondo e in quel momento sta sollevando la pagina di sinistra che corrisponde all'incipit del Vangelo di Giovanni. Ciò significa che sta per scoprire l'ultima parte del Vangelo di Luca, dove si parla della predicazione della penitenza, del potere legato alla remissione dei peccati che Cristo ha conferito agli Apostoli e della preghiera nel Tempio. Un'autentica dichiarazione legata al suo ruolo di successore di san Pietro e vicario di Cristo sulla terra: un messaggio fondamentale che, secondo Di Teodoro, sembra voler giustificare l'incresciosa vendita delle indulgenze per raccogliere il denaro utile per la costruzione della nuova basilica di San Pietro.

La bellezza delle miniature dai colori sgargianti della *Bibbia Hamilton* risalta nel ritratto, accompagnata dalla campanella in argento cesellato e dall'altrettanto elegante lente d'ingrandimento. Faranno bella mostra nel ritratto appeso a palazzo Medici, nella sala dove si svolgerà il banchetto per il matrimonio di Lorenzo e Madaleine, in corrispondenza del tavolo della duchessa (un elemento "che veramente rallegrava ogni cosa"). Glorioso e raffinato regalo per due sposi sfortunati.

LIBRI: NECESSITÀ DI UN ORDINE IMPOSSIBILE

di Francesco Carbone

«I libri obbligatori non esistono.»

(Giorgio Manganelli,
Concupiscenza libraria
Adelphi 2020)

Non essendo api, castori o pinguini ma solo uomini, non avremo mai la gioia – o il lutto – di una calma definitiva, della pace perpetua di un ordine che ci inscriva pacificati nel Cosmo. Per nostra natura dissonanti, fuori sesto e misura, da - come diceva Nietzsche - animali non stabilizzati, produrremo solo ordini provvisori, inquieti, incompletabili, destinati al disastro e al caos: una perenne vocazione non all'ecosistema ma alla torre di Babele, alla confusione delle nostre lingue megalomani.

Cosa possa essere un ordine umano, lo si legge bene in *Come ordinare una biblioteca* (Adelphi, 2020), il cui saggio iniziale dà il titolo alla più recente operetta di Roberto Calasso: uno di quei suoi momenti di scrittura sapiente, rapsodica e rilassata con cui intercala, con leggerezza tiepolesca, i tempi della sua opera grande, arrivata nel 2019 alla decima parte con *Il libro di tutti i libri*: il numero 700 della Biblioteca Adelphi.

Alle stazioni di quest'*opera* grande e indefinibile, Calasso, come un musicista che alterna sinfonie mahleriane con divertimenti mozartiani, intercala nella Piccola Biblioteca Adelphi volumetti tutti dalla copertina celeste, e quindi intuibili a loro volta come parti di un unico discorso, in cui il *leitmotiv* è la vocazione dell'editore e l'universo dei libri come la monade che rispecchia all'infinto se stesso e il multiverso del Mondo: *Cento lettere a uno sconosciuto* (2003), *La follia che viene dalle Ninfe* (2005), *L'impronta dell'editore* (2013) e quest'ultimo *Come ordinare una biblioteca*.

Proprio perché anche una biblioteca è un tentativo di ordine, Calasso mostra come l'acquisto e la disposizione dei libri è il caso di un «tema altamente metafisico», destinato a soluzioni instabili e contraddittorie: «un ordine perfetto è impossibile, semplicemente perché c'è l'entropia», e cioè la tendenza di ogni cosa alla confusione e alla morte. Se presa sul serio – il che vorrà dire anche ironicamente -, la questione ci avventura su un crinale periglioso, obbligandoci a cercare «una via» tra ordine possibile e caos incombente: «perché senza ordine non si vive. Con i libri, come per tutto…», e quest'ordine sarà provvisorio e via via variato nel tempo, «semplicemente perché la biblioteca è un organismo in perenne movimento».

Si pensi alla sola «regola aurea» che ci viene proposta: «quella del *buon vicino*, formulata da Aby Warburg, secondo cui nella biblioteca perfetta, quando si cerca un certo libro, si finisce per prendere quello che gli sta accanto e che si rivelerà essere ancora più utile di quello che cercavamo». Quale sia il *buon vicino* è il primo giudizio dell'ordinatore di libri il quale azzarderà, innanzi tutto per sé stesso, quale possa essere il miglior compagno, poniamo, dell'*Adelchi* di Manzoni. Il *buon vicino* potrebbe essere scelto, per esempio, nel modo in cui Dante accoppia nella *Commedia* dannati o santi: nel limbo Virgilio e Platone con Averroè, in paradiso Tommaso d'Aquino con Sigieri di Brabante e Bonaventura da Bagnoregio, che pure lo condannò. Come nel caso felicissimo della biblioteca di Warburg, che riproduce «l'intelaiatura del pensiero di Warburg», la biblioteca è dunque un autoritratto del suo… non oseremo la parola *padrone*.

Viene in mente intanto, di Martin Heidegger, il saggio sull'*Origine dell'opera*

A proposito di Come ordinare una biblioteca *di Roberto Calasso*

Roberto Calasso
Come ordinare una biblioteca
Adelphi, Milano 2020
pp. 127, euro 14,00

d'arte in *Sentieri interrotti* e la conferenza su *Costruire, abitare, pensare*, nei quali si pone la differenza tra un posto ancora indifferenziato e il suo farsi *luogo* per l'intervento sapiente dell'uomo: così come un ponte fa di uno spazio ancora generico un *luogo*, armonizzando il paesaggio attorno al suo centro, così come un piccolo tempio greco in una valle, situato con l'esattezza cosmica con cui un gatto sa scegliere il suo posto, il creatore della biblioteca farà, già di una sola stanza, un *luogo*: «l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino» (Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*). Potrebbe essere una vera biblioteca meno di questo?

La semplice disposizione dei propri libri sarà quindi, come scrisse Borges, il «primo esercizio del critico», il cui compito è, attraverso lo studio delle opere di altri, creare sé stesso (Oscar Wilde, *Prefazione* al *Ritratto di Dorian Gray*). Forse così stiamo trovando la parola per definire l'uomo che crea la sua biblioteca: Thomas Stearns Eliot sentiva «che tutta la letteratura d'Europa, dopo Omero, e con essa tutta la letteratura del nostro paese, ha una simultanea esistenza e forma un ordine simultaneo», e Walter Benjamin pensava a un'opera fatta di sole citazioni, di cui indubitabilmente *lui* sarebbe stato l'autore: essendo dunque una biblioteca la raccolta non casuale di alcune parti di quel libro universale fatto da tutti i libri (avrà del senno la sua follia), il creatore di una biblioteca potrà essere definito solo come il suo *autore*.

Per l'autore della biblioteca, Calasso azzarda l'intrecciarsi di regole d'ordine plurali, proponendo un criterio «al tempo stesso sincronico e diacronico: geologico (per strati successivi), storico (per fasi, incapricciamenti), funzionale (connesso all'uso quotidiano in un certo momento), macchinale (alfabetico, linguistico, tematico)»: per «un ordine a chiazze, molto vicino al caos», che costituirà «un nuovo e unico luogo psichico»: la selva morale e spirituale del suo autore.

Il lettore autore della sua biblioteca, e cioè quel tipo di persona che chissà se davvero si stia facendo rara, impegnato nell'«attività ininterrotta» che è leggere, conosce l'arte di «comprare molti libri che non si leggono *subito*»; smaliziato dalla sua cura, saprà scegliere la giusta edizione di un classico, compulserà cataloghi, perlustrerà bancarelle dove giacciono inerti i frammenti di biblioteche smembrate alla morte del suo creatore. Leggerà in ogni caso seguendo «un filo» tutto suo, mischiando classici, gialli, dizionari, saggi, romanzi, poemi… Creerà così via via quel luogo intimo che solo faceva sentire Machiavelli, negletto e ingagliofito dalla taverna e dall'esilio, libero da ogni affanno: «…e non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro» (lettera a Francesco Vettori, 10 dicembre 1513).

Perché non è vero che i libri come pappagalli «comunicano una cosa sola e sempre la stessa» (Platone, *Fedro*), ma con le loro parole immutabili offrono specchi sempre diversi al suo instabile lettore. Il traffico con la morte che ha ogni lettore è infatti un traffico da medium.

Che di biblioteche si possa impazzire, di una pazzia che potrebbe portarci molto vicini a noi stessi, lo mostra il destino di don Chisciotte, e delle sue due varianti di Flaubert: Madame Bovary ammalata di romanzetti rosa e Bouvard e Pécuchet, presto sperduti nella selva di un fantasticato sapere enciclopedico. Soprattutto, si è sempre sospettato che i romanzi possano avere effetti psicopatogeni: «Il piacere che forse essi offrono lo si paga a carissimo prezzo: essi finiscono per guastare anche il carattere più solido. Ci s'abitua ad immedesimarsi in chicchessia. Si prende gusto al continuo mutare delle situazioni. Ci si identifica con i personaggi che piacciono di più. Si arriva a capire qualunque atteggiamento. Ci si lascia guidare docilmente verso le mete altrui e si perdono di vista le proprie» (Elias Canetti, *Auto da fé*). In questi casi, si sarà realizzata la profezia che si legge nel *Fedro* di Platone, di uomini «imbottiti di opinioni invece che sapienti».

Non esiste un rapporto tra la quantità dei libri che si possiede e quella confidenza con il sapere che chiamiamo cultura

L'amabile lettore sarà capace invece, proprio per obbedienza al suo demone, di drastici *no*, di idiosincrasie che lo definiscono tanto quanto le sue passioni. Sarà piuttosto irresponsabile rispetto al mondo ma il miglior giardiniere della sua biblioteca. L'amabile lettore sarà un eretico, un solitario che non ha paura: umorale e geloso, difenderà i suoi libri dall'invasione di opere non necessarie, fossero anche capisaldi del Canone Occidentale, concetto questo da tenere sempre in sospetto, fino alla prova contraria della propria lettura. Alcuni libri saranno letti come *Il libro di sabbia* di Borges: qualcosa che non si potrebbe mai chiudere, altri a pezzi senza mai finirli, altri ancora resteranno intonsi, ma non per questo meno presenti nella biblioteca. Alfieri gettò via il *Galateo* di Giovanni Della Casa, violentemente respinto dalle sue prime cinque parole: «Con ciò sia cosa che»… Sarà al contrario un godimento affatto intimo e incomunicabile trovare un libro, un autore, che, sconosciuto ai più, si riveli per il lettore essenziale: l'inizio di una passione ardente come solo certi amori clandestini.

L'amabile lettore potrebbe avere cinque versioni *dell'Odissea* o neppure una: «saranno altri nomi a compiere lo stesso ufficio» (Herman Hesse, *Una biblioteca della letteratura universale*, Adelphi 1979). Essendo la biblioteca un luogo infinibile mentre la vita di un uomo è ben breve (soprattutto quando ha scoperto in sé l'amore del leggere), che vi siano libri non letti è nella natura stessa della biblioteca: «i libri sono pazienti» (Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*) anche se a loro volta non eterni: da quando la carta è ottenuta dal legno, non hanno più di ottanta anni di vita: una vita umana.

L'autore della biblioteca, leggendo, userà la matita (raccomandazione che si trova uguale in Umberto Eco, *Come si fa una tesi di laurea* e in Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*) e mai la penna per sottolineare, lasciare glosse ai bordi, annotazioni sulle sguardie (benedetti quegli editori, come Laterza, che lasciano apposta pagine bianche in fondo ai loro saggi). Non lascerà un libro letto senza la traccia di quel terzo occhio che è il suo lapis. La stessa sottolineatura sarà un'arte, che richiederà discrezione e senso del limite, per non ritrovarsi a un libro talmente segnato da essersi perso, «massime quando i segni sono molti ed eguali» (Gaetano Volpi, *Del furore d'aver libri*, prima ed. 1757).

Non esiste un rapporto tra la quantità dei libri che si possiede e quella confidenza con il sapere che chiamiamo cultura: Petrarca, il primo possessore moderno di una biblioteca privata, possedeva trecento libri, e ne sapeva più di tutti noi; Nietzsche girovago leggeva compendi: «ci sono dei lettori che in tutta la vita se la cavano con una dozzina di libri, e che pure sono veri lettori. E ce ne sono altri che hanno divorato tutto e che sanno parlare di tutto, eppure i loro sforzi sono stati vani» (Hermann Hesse, *op. cit.*). La biblioteca e la lettura saranno per l'amabile lettore come un koan per la filosofia zen: un enigma la cui soluzione impossibile potrebbe coincidere con l'esistenza, o semplicemente non darsi mai. Goethe confidò a Eckermann che gli occorse tutta la vita per imparare a leggere.

Quando si legge il libro giusto, tutto torna: «Sono seduto e leggo un poeta. […] Sebbene io sia povero. Sebbene il vestito che indosso ogni giorno incominci a essere liso in certi punti, sebbene si possa aver molto da ridire sulle mie scarpe.» (Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti 174).

La biblioteca, luogo eminentemente psichico, sarà mobile come un caleidoscopio, disponendo punti focali via via cangianti. Come uno spaziotempo specifico, che si curva secondo i corpi che lo abitano, la biblioteca si fletterà sugli interessi di quel certo momento del lettore: farà protendere certi libri verso di lui, e incavarsi altri: respiri che obbediscono al momento.

Quello che conta è che accada questo: «quando incomincio a leggere sto proprio altrove, sto nel testo, io mi meraviglio e devo colpevolmente ammettere di essere davvero stato in un sogno, in un mondo più bello, nel cuore stesso della verità» (Bohumil Hrabal, *Una solitudine troppo rumorosa*), qualunque incomunicabile cosa possa voler dire verità.

NON COMPRENDERE L'ARTE, IERI E OGGI

di Roberto Curci

Museo Morpurgo
Trieste

«Che miseria, che miseria! Era questa l'unica riflessione suggeritami dalla esposizione artistica veneziana del 1897. Che miseria! Andavo macchinalmente ripetendo, mentre fuggivo tediato dalle tetre sale, su cui incombeva la tristezza dei tentativi mal riusciti, delle aspirazioni non effettuate».

E ancora: «Una volta, ai tempi beati dei nostri padri, quando le arti, libere figlie del Cielo, fiorivano come 'boschi di querce e cespiti di rose', i pittori si dividevano in tre categorie: i sommi, i mediocri, gli inetti. Ma ora! Ora ci sono i simbolisti, gli impressionisti, i divisionisti, i puntinisti, e, se Dio vuole, i secessionisti! Parole, parole, null'altro che parole!».

Così deprecava un tale che di belle arti s'intendeva, o avrebbe dovuto intendersi, dato che al collezionismo dedicò una buona fetta delle sue fortune. Parliamo di Mario Morpurgo Nilma (1867-1943), colui che col suo testamento, redatto due anni prima della morte, lasciò in dono alla città natale la propria splendida magione di 600 metri quadri, completa di mobili, arredi e opere d'arte: quella che oggi costituisce uno dei tanti (troppi?) Civici Musei "minori" sparpagliati in Trieste – al civico 5 di via Imbriani – e che da tempo è visitabile (salvo chiusure per malaugurate cause di forza maggiore) un solo giorno alla settimana.

"Privo di originalità intellettuale, spesso moralista e conservatore" aveva la schiettezza di autodefinirsi questo ricco imprenditore, discendente di una stirpe di banchieri ebrei askenaziti scesi a Trieste dalla Stiria. Che fosse un "laudator temporis acti" risulta lampante dalle frasi citate: e tuttavia tra le opere che, soprattutto negli anni '30, collezionò non mancarono (come a suo tempo ricostruito da Lorenza Resciniti) i Boecklin e i Callot, i Bianchi, i Ciardi e i Morelli, ovvero proprio alcuni di quelli che, nel 1897, aveva snobbato alla seconda Biennale veneziana.

I suoi giudizi, le sue predilezioni, nonché le sue antipatie e stroncature, si possono apprendere da un memoir edito nel 1810 da Giovanni Balestra: "Impressioni e ricordi", nel quale ancora ci

La Biennale del 1897 nel giudizio di uno che doveva intendersene

si può imbattere in rigatterie e bancarelle. L'autoritratto è alquanto illuminante, anche se non fa presagire né la passione con cui ben più tardi, assieme alla moglie Matilde Mondolfo, si dedicò ad abbellire sempre più la sua preziosa dimora né la filantropia e la generosità che, oltre al lascito della residenza triestina, si risolse pure nella donazione dell'intera tenuta di Varda (Pordenone), inclusa la sontuosa villa omonima.

Ma, vien da chiedersi, non c'era davvero nulla da salvare, in quell'esposizione veneziana del 1897? Sì, c'erano i Preraffelliti, benché a Morpurgo Nilma sembrasse quasi inverosimile che un "popolo antiartistico per eccellenza", ossia "i freddi, metodici e positivi Britanni" ghiotti di "bistecche sanguinolente" e "intrepidi tracannatori di whisky", avessero pur potuto produrre pittori quali Burne Jones e Walter Crane, presenti appunto alla seconda Biennale e unici nomi citati in positivo. Rimane il fatto inquietante che nella generale "miseria" di quella rassegna, nulla evidentemente dissero al Nostro le opere – pur esposte – di gente della caratura di Monet, Redon, Rodin, Moreau, Puvis de Chavannes, e neppure i Klinger, gli Khnopff, i Singer Sargent, i Whistler, i Sorolla, i von Stuck e quel Boecklin che, a tempo debito, avrebbe finito per figurare sulle pareti di Palazzo Morpurgo Nilma. (Per puro spirito di campanile si aggiunga che fra gli italiani – Fattori, Segantini, Signorini, Previati…. – non mancavano quattro artisti triestini: Cambon, Croatto, Grimani e Rietti).

Furono quattordici i Paesi rappresentati in quella remota Biennale, reclamizzata – come tante altre a seguire – dagli squisiti manifesti di Augusto Sezanne. Molti e molti anni dopo – 2019, 58.a edizione – le sole "partecipazioni nazionali" sarebbero state trentacinque, e il totale sarebbe risultato di 79 artisti presenti. L'ambizione del curatore Ralph Rugoff per una mostra sibillinamente intitolata "May You Live in Interesting Times" era di esporre il mondo intero, dalla A di Andorra e Antigua e Barbuda alla V del Venezuela e alla Z dello Zimbabwe. E difatti vi figuravano, per dire, pure rappresentanze di Grenada, Kiribati, Seychelles e Madagascar.

Ma sarebbe interessante sapere quanti fra i quasi 600 mila visitatori se ne siano poi andati mormorando "miseria, miseria", come il buon Morpurgo Nilma. Parecchi, supponiamo. Indizio – forse - di un'incomprensione concettuale che, come rendeva assurdi i vari "ismi" di fine '800 al borghese "conservatore" triestino, così rende assurda la fitta foresta delle installazioni e dei senza titolo che, oggi come oggi, sono subentrati alle categorie (evidentemente stantie) della pittura e della scultura.

È del poeta il fin la meraviglia, secondo Giambattista Marino. Ma la definizione potrebbe applicarsi a buona parte degli artisti contemporanei, che giocano prevalentemente sulla sorpresa spiazzante o choccante e sull'indecifrabilità di quello che un tempo si definiva "messaggio". Che in tanti "ci marcino", pare evidente. Che poi – Biennali a parte - un mercato manicomiale completi il quadro con le sue astronomiche quotazioni per della pura fuffa, pare altrettanto chiaro.

Ma tant'è. Chi scrive queste righe e s'ingegna faticosamente di comprendere gli Hirst, i Koons e i Cattelan (o almeno di giustificarli e perdonarli) è probabilmente un novello Morpurgo Nilma, un ottuso "laudator", non al passo con i tempi e con l'irrefrenabile evoluzione della (cosiddetta) arte.

Aspettiamo dunque la Biennale n. 59, ora in mano all'italiana Cecilia Alemani. Speriamo ci emozioni, dato che, se qualcosa si è perduto nella fruizione dell'arte d'oggi, beh, sono proprio le emozioni, quel brivido che ti fa sostare dinanzi a un'opera, mirarla e rimirarla, rifletterci su e memorizzarla.

Al momento una sola certezza: l'Olanda (anzi, pardon: i Paesi Bassi) ha/hanno rinunciato al proprio storico Padiglione ai Giardini. Che sia un altro dispetto neerlandese nei confronti dell'Italietta?

Luisa Gastaldo

RATTOPPI POETICI
DI LUISA GASTALDO

di Roberto Dedenaro

Per parlare di questo nuovo libro Luisa Gastaldo, edito da Qudu, credo bisogni partire dall'inizio. Ecco la prima bella banalità che offro volentieri in punta di penna, a Luisa. Qui infatti troviamo l'introduzione di Sara Cerneaz, che ha scritto un'introduzione bellissima al testo, bellissima nel senso di utilissima per capire cosa vuole dirci la Gastaldo, nel caso comprassimo e leggessimo questo suo libro. Tutto, fra queste pagine, ha una dimensione un po' piccina come se uno non volesse disturbare più che tanto, ma anche i passi in punta di piedi sono passi fermi, il volumetto, per altro. non ha cento pagine e l'introduzione, appunto, ne occupa si è no tre. Ma tutto sembra al suo posto, come una casa appena riordinata, bianca con degli spigoli vivi; c'è un richiamo geometrico anche nel titolo, *La linea del rattoppo,* si uniscono bordi lontani, con nettezza.

Non avevo notato nelle precedenti raccolte della Gastaldo una così insistita ricerca della forma, forse ero distratto, ma qui c'è qualcosa di nuovo, forse una partenza più che un punto d'arrivo di una ricerca, quella di un linguaggio proprio, personale, pur continuando il dialogo con modelli e suggestioni. La lingua è sempre colloquiale, quasi senza scosse, le sezioni del libro sono cinque di lunghezza e struttura diversa, precedute e seguite da una lirica singola, quasi premessa e conclusioni. Colpisce, visto quello che abbiamo detto poco sopra, soprattutto l'ultima, *Stanze del bosco,* cinque strofe di nove versi con lunghezza a decrescere fino al trisillabo centrale per poi crescere di nuovo così a sembrare cinque clessidre che sono il tempo del bosco , quello della vita e della morte che dà vita nello sfasciarsi delle piante a formare il suolo da cui nascono nuove vite; è qui che il tempo sembra non essere trascorso e tutto si potrebbe arrestare ad un'accarezzata primitività, al sogno di essere se stessi, in fondo.

Tutto a posto, dunque? No, tutto in disordine, perché una domanda che ci si fa, che mi sono fatto, è come si deve leggere questo libro, in cui i versi, quasi quotidiani, si susseguono, apparentemente senza scosse, fino al gran finale calligrammatico, infiorettati di rime, ma alcuni hanno dei titoli in grassetto altri

non ne hanno affatto come stessero tutti in un poemetto – ho fatto anch'io una rima – , ma nell'indice sembrano avere il titolo del primo verso e siano ben delimitate nella loro durata: ah dolci misteri della lirica contemporanea! Ma io, comunque, questo libro l'ho letto come una sorta di poemetto, quasi un racconto di formazione, attraverso le sue sezioni, quella centrale occupata dai versi per Ba Abat, artista contemporanea, fino alle pagine finali dove spuntano persone in carne ed ossa, amici, e trovo delle liriche dedicate anche a persone che conosco, ritratti quasi pittorici, Seguo così le preziose note della Cerneaz, che indica nei versi della terza sezione la, cito, la chiave di volta del libro. *I versi per Ba Abat* sono fra l'altro, una riflessione sul lavoro dell'artista – in senso lato – sullo scrivere poesia che, quasi in un paragone, assomigliano al cucinare la cena, la riflessione "sublime" e il precipitare nel quotidiano vanno a braccetto, e l'apparente banalizzazione si completa cono le annotazioni di ove sia avvenuto il flusso dei pensieri, Topolò, e le minuziose operazioni di preparazione del pasto.

Diverse volte ricorre la parola bambina in queste pagine e diverse volte compare la morte, sembra esserci qualcosa di pascoliano, nella cura delle forme, nell'ambientazione famigliare, nel contrasto, appunto, fra vitalità e i suoi contrari e alla fine in una certa stupefatta arguzia che ha disseminato di rime la scrittura di Gastaldo. Poi c'è la natura più il bosco e i suoi animali, che i filari ordinati delle culture, in linea, probabilmente, con una storia generazionale, la ricerca, a volte affannosa, di un'autenticità, come i lupi che non invidiano l'esistenza sicura dei cani: *e con loro io preferisco/ le tane nel bosco/ i rumori del vento/ la caccia col mio vecchio branco.//* E c'è persino spazio per il blues elettrico dei cari vecchi Cream, slowhand Eric Clapton che suona *Sunshine of your love*, immaginiamo,:*...bello/ questo pezzo: piace anche ad un orecchio/ poco avezzo* e la Slovenia, sembra quasi California.

La Bambina che ha intuito/ nel libro/ un altrove dove tentare/di consistere o resistere e legge/ con appassionata concentrazione./ La Madre/ che lacera il libro con violenza./, sono alcuni dei versi vicini alla conclusione della sezione terza de *La linea del rattoppo*, che forse riescono a restituire, dopo i Cream, qualcosa dell'atmosfera del libro, l'arte, la scrittura assumono una funzione centrale, a volte salvifica, come nelle fiabe, sono fate che appaiono per non lasciarci più e ci accompagnano nel nostro diventare adulti, e poter andare nel bosco in compagnia dei lupi. Insomma non so se sia riuscito a dire, almeno in parte, la complessità e la ricchezza, di temi e di momenti che questo libro contiene, dal punto di vista dei contenuti ma anche da quello della forma, una scrittura che dà l'impressione di una ricerca non ancora pienamente conclusa che potrebbe darci altri frutti, domani. Per tutti questi motivi, come direbbe Montale, come fai a non credere Luisa Gastaldo sorella?

Luisa Gastaldo è nata a Tarcento e vive a Buja. Con il gruppo di scrittura "Anna Achmàtova" ha pubblicato racconti e poesie nei libri collettanei a cura di Marina Giovannelli Sepegrepetipi. *La lingua dell'origine fra parola e afasia*, Kappa Vu, Udine, 2009 e *Fiabesca. Storie di donnole, galline, briganti e regine rivisitate*, Kappa Vu, Udine, 2012. Presso lo stesso editore ha pubblicato le raccolte di poesia *La culla sospesa*, 2011 e *Dalla tua voce*, 2013.

Ha curato con Valeria Bertesina la mostra itinerante e l'antologia-catalogo Luciano Morandini: *lo sguardo e la ragione. Mostra internazionale di libri d'artista*, Ellerani Editore, 2012.

Svolge attività di educazione ambientale nelle scuole e nel suo "Orto del Tasso barbasso", dove organizza annualmente gli incontri Orto-grafie. Poetiche tra le aromatiche.

Luisa Gastaldo
La linea del rattoppo
Qudu edizioni, Bologna 2020
pp. 94, euro 10,00

Chiesa di San Floriano, Illegio

LÀ DOVE NULLA È PERDUTO

di Enzo Santese

Il luogo invita ad assaporare il silenzio fuori dalla portata dei clamori cittadini, eppure ogni anno puntualmente richiama migliaia di appassionati d'arte. Illegio è in sé una provocazione rispetto a quei centri dove il consumo della cultura soggiace alle regole predominanti del profitto con il risultato che gli occhi dell'osservatore, pressato dalla folla di coloro che vengono dopo di lui, hanno pochi secondi per concentrare l'attenzione su una qualsiasi opera. Il borgo montano nell'occasione della mostra (quest'anno si svolgerà dal 4 luglio al 13 dicembre) diventa una vetrina che abbraccia il mondo con tensione grandangolare e nei mesi della rassegna è meta di un continuo pellegrinaggio non solo di fedeli desiderosi di spiritualità, ma anche di cultori di natura quasi incontaminata e fruitori di eventi artistici. La grande rassegna che ogni anno attira migliaia di visitatori non è ovviamente l'unica seduzione di Illegio, che ha un centro ideale nell'affascinante Pieve di San Floriano, patrono della comunità, che sovrasta con la sua struttura la piccola valle circondata da una corona di cime piuttosto elevate. E l'altare maggiore è uno dei capolavori che testimoniano del talento di Domenico da Tolmezzo, ripagato nella circostanza con "cento ducati e 100 libbre di formaggio", come risulta nei registri parrocchiali conservati nell'Archivio arcivescovile di Udine. La suggestione di medioevo e della devozione posteriore di raccoglimento e preghiera è data da affreschi del Due, Tre e Seicento, da presenze di scultura in pietra dipinta del primo Cinquecento e di scultura lignea del secondo Quattrocento.

In un periodo come questo, non completamente libero dai postumi della pandemia, anche il titolo suona come un auspicio in sintonia con il mantra augurale di queste settimane ("andrà tutto bene"): qui invece ***Nulla è perduto*** ha un chiaro riferimento con uno dei concetti portan-

ti della rassegna: significativi capolavori della storia dell'arte, scomparsi per molto tempo, possono essere "riportati" alla luce della loro straordinaria bellezza.

I puristi a questo punto avranno motivo per storcere il naso, pensando al mezzo con cui queste opere vengono fatte rivivere, ma il progresso va avanti inesorabilmente e la tecnologia, se utilizzata con grande intelligenza come in questo caso, può creare l'illusione di un tempo eternamente presente facendo "ricomparire" opere andate irrimediabilmente perdute in seguito a incendi, sottrazioni, nascondimenti o altro ancora. "Factum arte" con la sua équipe di artisti, restauratori, storici studiosi e tecnici esperti di software 3D, sotto la guida di Adam Lowe a Madrid, ha proceduto alla letterale rimaterializzazione di sette opere smarrite per sempre. Il risultato ha effetti straordinari anche nella resa tridimensionale delle pennellate, in esiti che sarebbe difficile distinguere dal dipinto originale.

Le sette opere "ritornate tra noi" dopo l'eclissi di decenni sono per la gran parte legate alle vicende belliche in cui i nazisti sono stati oltre che predatori dissennati, distruttori senza scrupolo alcuno per i danni arrecati alla bellezza, ritornata peraltro a splendere ora per l'azione sinergica di Sky Arte, Ballandi Arte oltre che il succitato "Factum Arte". Così è possibile un incontro ravvicinato con ***Concerto a tre***, di Johannes Vermeer, sottratto al Museo di Boston "Isabella Stewart-Gardner" nel 1990. La vicinanza all'originale rende addirittura perfettamente sovrapponibili le due immagini con un'esatta riproduzione della qualità cromatica e degli effetti di luce nel gioco chiaroscurale.

La torre dei cavalli azzurri di Franz Marc, è scomparsa nel 1945 dopo che Herman Goring l'aveva sequestrata. L'artista poco prima della grande guerra si era stabilito in Bavaria, dove aveva trattato più volte il suo motivo preferito, quello dei cavalli blu; uno di questi era appunto ***La torre dei cavalli,*** mandata in omaggio - quand'era ancora allo stadio di abbozzo progettuale - alla poetessa ebrea Else

Lasker Schuler. Allo scoppio del conflitto Franz Marc si arruolò e morì nel 1916 in battaglia. L'opera fu acquisita dalla Galleria Nazionale di Berlino, ma nel 1937 fu sequestrata dai nazisti e inserita nella mostra di "Arte Degenerata", da dove per le rimostranze dei commilitoni di Marc fu rimossa; da quel momento se ne sono perse le tracce essendo finita nella collezione privata del gerarca hitleriano.

Myrto è dipinto che Tamara de Lempicka, stabilitasi a Parigi proveniente dalla sua San Pietroburgo, realizzò forse nel 1928 come un autoritratto, che i nazisti nel'43 portarono via da una villa della capitale francese. La dichiarata vena erotica si scioglie qui in una composizione di bella rispondenza ai dettami dell'art deco.

Il borgo montano nell'occasione della mostra diventa una vetrina che abbraccia il mondo con tensione grandangolare

La ricostruzione digitale del ***Vaso con cinque girasoli*** del 1888 con impressionate verosimiglianza riproduce il concerto di pennellate tipiche dell'artista in un quadro la cui versione originale è andata perduta nel bombardamento di Ashya in Giappone proprio mentre avveniva lo sganciamento dell'atomica su Hiroshima (6 agosto 1945).

Spettacolare è la visione a soffitto della rimaterializzazione della ***Medicina*** realizzata da Gustav Klimt proprio per il soffitto dell'Università di Vienna e bruciata nel 1945 dai nazisti ormai in fuga. Non poteva mancare in questo "album" prezioso una delle ***Ninfee*** di Claude Monet, distrutta da un incendio scoppiato al MoMa di New York nel 1958. Un bel contrasto nasce tra questa e il ***Ritratto di Winston Churchill***, dipinto nel 1954 da Graham Sutherland per incarico delle due camere del parlamento inglese come regalo per gli 80 anni del politico britannico più noto al mondo. Ma l'artista di fonte alla duplice possibilità di interpretare alla sua maniera il carattere dell'uomo oppure di rappresentarlo fedelmente, sceglie la prima soluzione, così la moglie lady Clementine Churchill fa distruggere l'opera nonostante la sua indubbia forza evocativa.

Oltre alle sette opere "rimaterializzate", particolare per il suo valore "documentale" è il lavoro dell'artista finlandese Antero Kahila che tra il 2003 e il 2008 ha svolto una personale ricerca sulla pennellata di Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, fino a ridare corpo al ***San Matteo e l'Angelo,*** composto nel 1602 per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma. Nella rassegna di Illegio l'opera è accompagnata da due grandi riproduzioni della ***Vocazione*** e del ***Martirio*** di Caravaggio**,** che evidenziano la fedeltà filologica del "ricostruttore" e mettono in scena l'originario progetto dell'artista in risposta alle richieste della committenza.

Le vetrate della facciata principale della cattedrale di Chartres, che non sono mai andate perdute, ma non possono essere apprezzate dall'occhio dell'osservatore per l'altezza a cui si trovano – riprodotte da Sandro Tomanin nel laboratorio di San Bellino di Rovigo – consentono ora di gustare da una prospettiva favorevole il miracolo di luce e cromie di cui sono capaci.

L'assunto che intitola l'evento trova una piena rispondenza in due sculture lignee originali di Domenico da Tolmezzo che tra il 1492 e il '98 ha raffigurato ***San Vito*** e ***San Maurizio*** per l'ancona di San Floriano di Illegio; rubate nel 1968, sono state ritrovate nel mercato antiquario di Bonn nel 2018 e adesso ritornate nella loro sede; "Nulla è perduto", appunto!

La rassegna di Illegio contiene in sé l'invito a considerare bene prezioso anche ciò che serve a replicare, secondo una linea di assoluta aderenza fino alle fibre costitutive di un'opera scomparsa, creando negli appassionati d'arte un po' più dell'illusione del suo "recupero" letterale.

LO STREGA +6 A *NEBBIA*

di Anna Calonico

In questo triste 2020, a vincere un'inedita edizione del Premio Strega Ragazzi e Ragazze sono due donne: Marta Palazzesi per la categoria +6, dedicata ai libri per ragazzi dai 6 ai 10 anni, ha vinto con i voti di 17 scuole su 48 partecipanti alla votazione; e Lynda Mullaly Hunt, con *Una per i Murphy*, per la categoria +11, per i romanzi destinati a lettori tra gli 11 e i 15 anni, che ha superato gli altri concorrenti con 219 voti su 569.

La *streghetta* Palazzesi, scrittrice di libri per bambini e ragazzi, traduttrice e consulente per l'editoria e Case di produzione cinematografica, autrice, tra l'altro, della saga *La casa dei demoni*, ha vinto con *Nebbia*, una storia avvincente che si farà sicuramente amare da molti lettori. Scritta in prima persona, la voce narrante è di Clay, un ragazzino di strada, un mudlark, un'allodola del fango. L'inizio è accattivante e spiega i tre modi di sopravvivenza nella Londra di fine 800, perché è qui che siamo, e tesse l'elogio delle allodole del fango, ragazzi che sopravvivono vivendo lungo le sponde del fiume e cercando in esso oggetti di valore da poter rivendere. Clay è appunto un mudlark che vive lungo il Tamigi, e un onorato membro, insieme a Tod e Nucky, della banda chiamata I Terribili di Blackfriars Bridge.

I primi capitoli ricordano *Oliver Twist*, ma quando arriva il circo la storia cambia: i manifesti annunciano che gli spettatori potranno ammirare un vero lupo, ultimo sopravvissuto della sua specie in Inghilterra. A Clay la notizia sembra tanto incredibile che vuole accertarsene con i suoi occhi, così conosce Ollie, ragazzina del circo, che lo porta alla gabbia di quella che gli appare subito la creatura più bella e fiera del mondo. Mentre Clay guarda a bocca aperta quell'animale spettacolare dalla pelliccia argentea, arrivano Hiram e il padre, i due addestratori, e il mudlark rimane sconvolto e indignato dalla crudeltà con cui i due trattano gli animali del circo, compreso Nebbia, il magnifico lupo.

Per un po' le descrizioni della vita dei mudlark si incrociano con quelle della vita tormentata e umiliante degli animali in gabbia e il libro non assomiglia più ad alcuna storia nota. Tra le rappresaglie subite lungo il Tamigi e i tentativi di Clay di farsi accettare da Nebbia, la lettura prosegue veloce finché, non proprio secondo i piani, Nebbia riacquista la libertà ma, ahimè, diventa un pericolo per il paese, che si organizza per una grande caccia al lupo. Clay è disperato perché tutti sembrano intenzionati ad uccidere l'animale, e poi i suoi amici fraterni Tod e Nucky faticano a rivolgergli la parola perché ha tenuta segreta la sua missione al circo. Ma è deciso a portare avanti la sua battaglia, anche se sembra poca cosa rispetto a tutte le ingiustizie che ogni giorno si abbattono sui mudlark e su tutti i poveri. È pronto a dare tutto se stesso per salvare Nebbia, così entra in una delle tante squadre di caccia decise ad appendere la pelle di lupo ad un muro fingendo lo stesso intento. E la storia cambia di nuovo: niente più fango e oggetti da piazzare al miglior prezzo possibile, ma boschi e tracce da seguire sul terreno. Era dai tempi di *Zanna Bianca* e *Il richiamo della foresta* che non leggevo qualcosa del genere, e sembra incredibile che sia stato premiato proprio un libro simile. Onore a Jack London, che dopo aver fatto sognare per generazioni ragazzini di tutto il mondo, ha ispirato una nuova storia di lupi!

Brava Marta Palazzesi, che non ha deluso le aspettative e ha regalato un romanzo scorrevole ed emozionante, con descrizioni molto particolareggiate che fanno davvero entrare il lettore nella vicenda narrata. I personaggi minori hanno lo scopo, ben raggiunto, di creare il mondo di Clay, e i dialoghi sono semplici ma pregnanti, con molti spunti di riflessione. È un'avventura piacevole ed appassionante, da leggere ad alta voce, ai ragazzi ma anche da lasciar loro per una lettura silenziosa e solitaria sotto le coperte.

Non ho avuto modo di leggere gli altri testi finalisti di questa categoria, ma se *Nebbia* non fosse il miglior candidato, significa che quest'anno è stata una gran bella gara.

Marta Palazzesi
Nebbia
Il castoro, Milano 2019
pp.154, euro 13,50

IL FUTURISTA IMPERTERRITO

di Walter Chiereghin

Autoritratto
1935
coll. privata, Trieste

Il più recente volume, il ventunesimo, pubblicato nella benemerita iniziativa editoriale della Collana d'arte della Fondazione CRTrieste, dovuto a Massimo De Sabbata, offre un'importante approfondita visione sulla figura e l'opera di Tullio Crali e, insieme, sui contesti culturali e sociali in cui si è prodotto il suo agire artistico.

Nato nel 1910 in Dalmazia, in un piccolo paese alle Bocche di Cattaro avendo il padre, geometra, un impegno lavorativo a Zara, dove Tullio compì i primi studi. Si trasferì con la famiglia a Gorizia alle soglie dell'adolescenza, nel 1922. Poco interessato agli studi tecnici che frequentava, si esercitò invece nella pittura come autodidatta, affascinato da letture ed esperienze di ambiente futurista che, nel capoluogo isontino degli anni Venti, dovevano trovare in Sofronio Pocarini e in alcuni altri artisti e intellettuali una corrispondenza appassionata seppure tardiva al movimento di Marinetti, Soffici e Boccioni. Quell'ambito territoriale, negli anni immediatamente successivi alla sua assegnazione al Regno d'Italia, conservò il suo carattere multietnico, cui corrispondevano le istituzioni autonomiste mutuate dall'organizzazione statuale austroungarica, prima che il fascismo si stabilizzasse alla guida del Paese. Fu così che anche nell'associazionismo culturale collaborassero tra loro intellettuali ed artisti sloveni e italiani, come fu a Gorizia per il Circolo artistico, animato da presenze quali quelle di Spazzapan, Pilon e Čargo, cui si affiancavano Bolaffio, De Finetti, Del Neri e Pocarini. Ma quando, alla fine del 1929, Crali si presentò sulla scena della vita artistica partecipando alla "Seconda esposizione goriziana di Belle Arti", il clima culturale era completamente diverso rispetto a quello di pochi anni prima: a organizzare la manifestazione era subentrato il Sindacato fascista degli artisti, alcune personalità slovene avevano lasciato il Goriziano, come Čargo e Spazzapan, mentre altri si accingevano ad andarsene, come Pilon, che si sarebbe definitivamente trasferito a Parigi all'inizio dell'anno successivo. Il giovane Crali si presentò a quella mostra d'esordio con due opere «dal linguaggio orientato verso la sintesi cubo-futurista, sinonimo di avanguardia artistica per tutti i giovani desiderosi di emanciparsi dalla tradizione» (p. 25).

A diciott'anni, in Istria, Crali volò per la prima volta, a bordo di un idrovolante e quell'esperienza mantenne una traccia incredibilmente duratura nella sua produzione artistica. La partecipazione a una delle prime manifestazioni dell'aereopittura futurista promossa da Bruno Sancin a Trieste nel 1931, cui il Nostro partecipò con quattro dipinti, segnò il suo ingresso a pieno titolo nel movimento di Marinetti, cui seguirono a ruota altre mostre a Padova, in quello stesso anno e nel

Pubblicato il 21° volume della collana d'arte della Fondazione CRTrieste, dedicato a Tullio Crali

Prima che si apra il paracadute
olio su compensato, 1938
Casa Cavazzini, Udine

successivo, a fianco di Pocarini, di Ugo Carà e di Marisa Lupieri, mentre la sua prima personale, assieme alla partecipazione in ambito locale a due esposizioni organizzate dal G.U.F, segnarono un suo definitivo installarsi negli ambienti futuristi giuliani, tormentati peraltro da divisioni e inimicizie personali, soprattutto tra Sancin e Pocarini. Alla fine del 1933, Crali era ormai personalità nota in ambito locale, oltre che per la sua opera di pittore anche per quella di cartellonista e per avere ottenuto incarichi nella Commissione municipale alle opere pubbliche e al pubblico ornato.

L'improvvisa tragica scomparsa di Sofronio Pocarini, annegato nel mare di Grado il 4 agosto 1934, indusse Crali a una concentrazione sul proprio lavoro artistico, intensificando il rapporto con il giovane di origine dalmata Raoul Cenisi (Česnik), entrambi insofferenti della crescente normalizzazione imposta dal regime, ma peraltro beneficiari di commesse e di un crescente successo commerciale, che arrise, anche grazie agli acquisti di privati, nell'ultimo scorcio degli anni Trenta, soprattutto a Crali. Alla sua fortuna contribuì non poco il suo legame di amicizia anche personale con Marinetti, cui era stato presentato da Pocarini.

Giova forse qui ricordare che il movimento futurista, negli anni Trenta, aveva ormai perso del tutto la sua spinta originaria, come ricorda lo stesso De Sabbata: «un movimento sempre più lontano dalle sue caratteristiche originarie. Abbandonati i pregiudizi verso la monarchia, il ribellismo anarcoide, la vocazione libertaria e l'antiborghesismo, il futurismo era entrato progressivamente nell'orbita del potere politico offrendosi velleitariamente come linguaggio pittorico ufficiale del regime, con quanto ne sarebbe conseguito pure in termini

A diciott'anni, in Istria, Crali volò per la prima volta, a bordo di un idrovolante e quell'esperienza mantenne una traccia incredibilmente duratura nella sua produzione artistica

Incuneandosi nell'abitato
1938, olio su tavola
collezione privata

di commissioni pubbliche» (p. 42). Del resto, l'immagine di Marinetti nell'uniforme di gusto passatista turchina coi ricami d'argento completa di spadino e di feluca di accademico d'Italia, è la grottesca ma efficace rappresentazione di tale fenomeno di adeguamento accomodante. Crali, del resto, rimase fedele al rapporto con Marinetti fino alla scomparsa del fondatore del futurismo, nel 1944, operando con crescente successo nell'ambito dell'aereopittura che aveva trovato, fin dalla mostra alla milanese Galleria Pesaro del 1931 un'agguerrita schiera di giovani artisti che individuavano in «un nuovo rapporto sperimentale con le regole della prospettiva tradizionale in cui era necessario integrare nella visione le variabili della velocità e delle manovre anche acrobatiche degli aeroplani. La prospettiva tradizionale subiva le alterazioni dovute alla mobilità dello sguardo, alla moltiplicazione incontrollata dei punti di vista, agli effetti atmosferici» (pp. 45-47). È in quest'ambito visionario che esaltava il dinamismo e l'esaltazione delle macchine come simboli del progresso che erano tra i motivi ispiratori del movimento futurista delle origini che Crali trovò, per tutti gli anni a venire (e segnatamente per l'intero decennio degli anni Trenta) la fonte principale cui attingere nelle sue opere, allontanandosi dalla poetica del Pocarini per accostarsi decisamente a quella che era stata di Boccioni, anche al di fuori dei temi più propri dell'aereopittura. La partecipazione del giovane artista alle più importanti manifestazioni nazionali e internazionali, dalla Biennale veneziana alla Quadriennale romana, la sua convinta adesione al fascismo arrivata perfino all'esaltazione, sulle pagine di *Vita isontina*, delle leggi razziali del 1938, la considerazione in cui lo teneva Marinetti (che gli procurò gli spazi per una personale in seno alla Biennale di Venezia del 1940) sono tutti fattori di

Negli ultimi anni Crali partecipà attivamente alla rivalutazione dell'esperienza futurista alla quale rimase coerente fino alla fine dei suoi giorni

crescita dell'importanza e della visibilità di Crali nel panorama artistico nazionale fino agli anni della guerra.

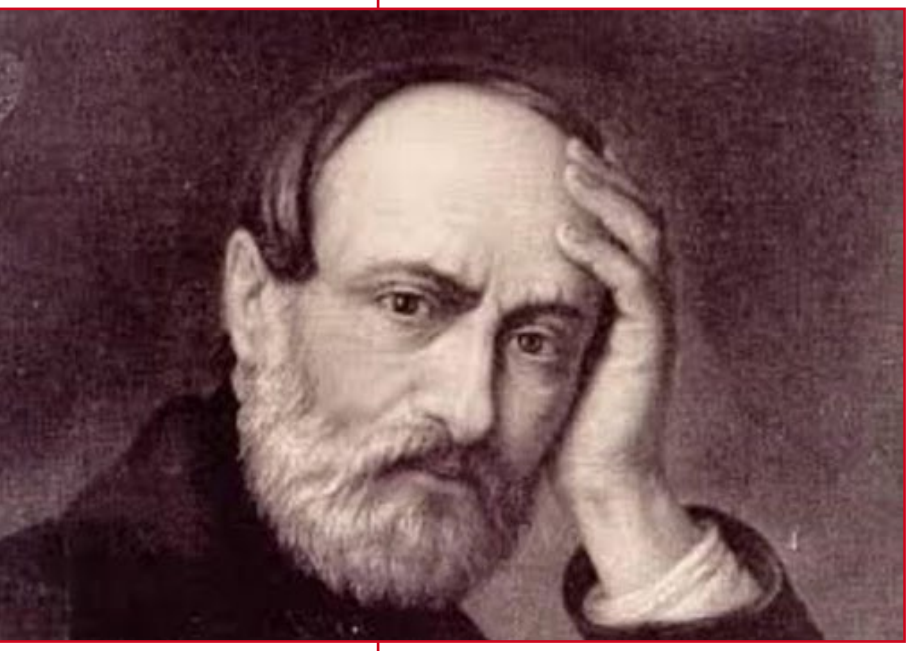
All'indomani della Liberazione di Gorizia da parte delle truppe jugoslave, con l'arresto e l'imprigionamento per quaranta giorni a Idria, iniziò per Crali un difficile dopoguerra, nel quale dové difendersi davanti alla Commissione di epurazione, in un clima di crescente tensione con le componenti filo slave che alla fine lo decise ad abbandonare la città per riparare in Piemonte, sulle colline del Monferrato tra il 1947 e la fine del 1950, e successivamente in Francia, dove si stabilì per quasi un decennio, insegnando in un liceo italiano e cercando altri ambiti espressivi, attingendo a un'ispirazione neocubista che rasentava l'astrazione e anche esercitando la propria creatività raccogliendo e isolando dei materiali lapidei raccolti sulle coste di Bretagna e Normandia, componendoli nella serie delle sue *Sassintesi*. Sempre nel periodo francese, si riaccostò all'aereopittura, depurata tuttavia dei suoi aspetti di più accentuato dinamismo e di esaltazione delle vertiginose prospettive, che si stemperano invece in tale nuova modulazione del soggetto in contemplazioni più rasserenate, inscritte all'interno di partiture geometriche. Visse poi per alcuni anni in Egitto, per tornare infine in Italia, riprendendo il filone mai del tutto interrotto delle sue aereopitture e partecipando, per quanto nelle sue possibilità, alla rivalutazione dell'esperienza futurista alla quale rimase coerente fino alla fine dei suoi giorni.

La monografia dedicata a Crali da Massimo De Sabbata segue il medesimo percorso biografico utilizzato in questo articolo, fornendo ovviamente assai più dettagliate e ricche informazioni non soltanto sul percorso umano e creativo dell'artista, ma anche informando il lettore sui contesti culturali entro i quali si trovò ad operare e ponendolo in stretta relazione e confronto con altri contemporanei, al punto che le schede dei dipinti, antologiche anche per l'opera di Crali e senza pretese di una compiuta catalogazione, si ramificano poi nell'esplorazione – necessariamente succinta – del lavoro di alcuni dei suoi compagni di viaggio nel futurismo giuliano e nell'aereopittura. Fra gli apparati, è rilevante una sezione comprendente scritti di Tullio Crali che, assieme alle consuete sezioni riguardanti cronologia, elenco delle esposizioni e antologia critica compongono una documentazione d'ora innanzi imprescindibile per lo studio dell'artista.

Festa tricolore in cielo
1986, olio su tela
collezione privata

PATRIOTTISMO REPUBBLICANO E NAZIONALISMO

di Fulvio Senardi



Giuseppe Mazzini

L'epidemia che si è abbattuta sull'Italia a partire dall'inverno 2020 ha probabilmente contribuito a determinare la scarsa attenzione ricevuta da *Nazionalisti e patrioti* di Maurizio Viroli, uscito nell'autunno dell'anno precedente (Laterza, 2019, pp. 87, € 9). Il pamphlet - scorrevole nella forma e dal ragionamento che fluisce lungo una serrata linea di pensiero tanto da escludere ogni digressione - riprende nella sostanza osservazioni e conclusioni del libro apparso in prima edizione nel 1995, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*.

Viroli, tra i maggiori studiosi italiani di storia delle dottrine politiche, si confronta infatti qui con uno dei suoi temi preferiti, il "patriottismo repubblicano", di cui ha studiato le tracce nell'Umanesimo civile, in Machiavelli, Rousseau, Mazzini: un ideale, spiega in *Nazionalisti e patrioti*, secondo il quale «la nostra lealtà e il nostro affetto devono andare alla patria intesa come libera repubblica di cittadini che hanno uguali diritti e uguali doveri, e interpreta l'amore della patria come amore caritatevole (nel significato classico di *caritas*) del bene comune di un popolo, esorta all'impegno per la libertà politica e la giustizia sociale, impone il rispetto di tutti i popoli» (12-13). Gli si è opposto, nel corso della storia moderna, la concezione nazionalistica, che ha fortemente improntato, negli anni della riscossa tedesca contro Napoleone, il paradigma storico-ideologico del romanticismo, tanto da fondare in esso uno dei propri archetipi di pensiero.

L'esaltazione della storia, della lingua, delle tradizioni di una comunità rigorosamente etno-territoriale (il messaggio di Herder) in contrapposizione al razionalismo sentito astratto dell'Illuminismo e al cosmopolitismo - che facendoci cittadini d'ogni luogo ci rende nel contempo dappertutto apolidi - trova secondo Viroli una valida alternativa nella visione di Mazzini, che rivendica una «patria intesa come associazione», assai lontana dalla «nazione intesa come corpo organico», dottrina di pretta matrice tedesca. Da qui una linea di pensiero politico che avrebbe i suoi momenti culminanti nel Risorgimento e nella Resistenza, e che sarebbe invece degenerata in nazionalismo con Crispi e, in forma esasperata, con il fascismo. Ampie e asseverative le parafrasi da Mazzini, nel cui *Doveri dell'uomo* Viroli legge un «vero e proprio manifesto di patriottismo repubblicano» (55): «Non c'è alcun bisogno di rinunciare al patriottismo per sostenere la causa dell'umanità. […] È necessario che ci sia un medium tra individuo e umanità, e tale medium sono le nazioni e le libere patrie edificate sopra di esse. Esse sono i mezzi che Dio ha disegnato per realizzare il piano dello sviluppo dell'umanità. […] La patria è il punto d'appoggio della leva che noi dobbiamo dirigere a vantaggio comune. […] Prima d'associarsi con le nazioni che compongono l'umanità, bisogna esistere come nazione» (41).

Interpretano e ribadiscono le posizioni mazziniane una serie di intellettuali che vanno a comporre, sostiene Viroli, il più nobile lignaggio del patriottismo novecentesco: Carlo Rosselli, il fondatore di «Giustizia e libertà», Adolfo Omodeo, che ha saputo leggere il messaggio uni-

Maurizio Viroli, tra i maggiori studiosi italiani di storia delle dottrine politiche, si confronta qui con uno dei suoi temi preferiti, il "patriottismo repubblicano"

versalistico del Risorgimento, il Benedetto Croce del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, che vedeva nell'amor di patria, pagine del giugno 1943, un valore opposto al nazionalismo, «bestiale libidine, morbosa lussuria, egoistico capriccio», Vittorio Foa che «riconosceva a Mazzini il merito di aver educato gli italiani ad un patriottismo fondato su un concetto di patria che 'non esprime una entità territoriale'» (73), Carlo Azeglio Ciampi (cui Viroli è stato al fianco nel ruolo di consulente per le attività culturali), che «ha dimostrato che la migliore tradizione del nostro patriottismo è una preziosa risorsa per far rinascere la coscienza civile degli italiani» (XI).

Peraltro Viroli è uno studioso troppo attento per illudersi che concetti storicamente così densi e articolati possano essere linearmente schematizzati: «il contrasto fra patriottismo e nazionalismo non esclude che nel linguaggio politico e nella cultura del Risorgimento i concetti di patria e di amor di patria abbiano assunto anche significati propri del linguaggio del nazionalismo. Ci sono esempi di scrittori politici, di storici e di letterati che hanno insistito soprattutto sulla comune appartenenza etnica, sulla religione cattolica intesa come tratto distintivo dell'identità italiana, sulla nostalgia per la passata grandezza e sulla volontà di ritrovarla. Sarebbe cattiva storiografia rappresentare il Risorgimento quale trionfo dell'ideale del patriottismo nel suo significato più puro, ma sarebbe altrettanto cattiva storiografia presentare il Risorgimento come un ulteriore esempio di nazionalismo» (69).

Fin qui il libretto di Viroli, che con la scelta spericolata del medium pamphlettistico si risparmia quegli approfondimenti, quegli spazi di confronto e di dibattito, quelle problematizzazioni che sono la carne e il sangue del discorso storico. Resta il wishful thinking (possiamo tradurre come 'pensiero del buon auspicio') e l'invettiva. Che hanno bisogno di qualche integrazione per guadagnare la giusta dimensione prospettica. Da un lato dunque non si può che salutare positivamente la rivendicazione di una differenza di sostanza tra il patriottismo risorgimentale e il nazionalismo crispino, e poi corradiniano, fascista, ecc. (ma qui è stato maestro Federico Chabod, con il volume del 1961, che raccoglie le lezioni milanesi del 1943-4, *L'idea di nazione*) a fronte di un disorientante slabbramento concettuale in cui spesso incorre la storiografia anglosassone (penso per esempio a Lucy Riall, *The italian Risorgimento: State, Society and National Unification*, 1994, in italiano nel 2007, che impiega sempre il lemma "nationalism"/nazionalismo anche a proposito dei "padri" della patria), dall'altro è azzardato trascurare il fatto che anche Mazzini - che, come scrive Roland Sarti, uno dei suoi migliori studiosi moderni, aveva «abbracciato e tentato di sintetizzare», […] princìpi dicotomici», legittimando quindi «interpretazioni radicalmente diverse» - abbia a momenti patrocinato una visione etno-territoriale dell'Italia, prodromo della scarsa sensibilità (per eufemismo) manifestata dal Paese istituzionale nei confronti delle minoranze (Dio, scrive Mazzini, ha assegnato agli italiani «la patria meglio definita d'Europa», cfr. *Dei doveri dell'uomo*, ovvero, per quanto riguarda i confini orientali, come specifica nella «Pace» (1866) appoggiandosi a Dante, e quindi più esigente verso Est rispetto ai *Doveri dell'uomo*, «nostra è l'Istria […] nostra è Trieste […] nostra è la Postoina o Carsia» (cfr. Mazzini, *Scritti politici*).

Del resto è sintomatico che Viroli non citi mai, se non per allusione («cattiva storiografia presentare il Risorgimento come un ulteriore esempio di nazionalismo») Alberto Maria Banti, il più agguerrito sostenitore, nel campo della storiografia contemporanea, di una connotazione naturalistica della comunità nazionale immaginata e promossa dal Risorgimento. Peraltro, opinabile anche il fatto che si proponga Carlo Azeglio Ciampi a immagine di profeta contemporaneo della causa nazionale intesa nel

Maurizio Viroli
Per amore della patria.
Patriottismo e nazionalismo nella storia
Laterza, 2020
pp. XLVII-189, euro 12,00

L'esaltazione della storia, della lingua, delle tradizioni di una comunità rigorosamente etno-territoriale si contrappone al razionalismo sentito astratto dell'Illuminismo e al cosmopolitismo

senso ricco e profondo di Viroli. Anche senza sposare le durissime critiche di Tabucchi al Presidente, v'è certo qualcosa di ambiguo nel promuovere con insistenza ritualità patriottiche (l'esposizione della bandiera, l'esecuzione dell'inno nazionale, anche a teatro prima degli spettacoli lirici, ecc.) in una stagione, quella berlusconiana, in cui sono stati compiuti, per opera degli eletti, i peggiori stupri dello spirito costituzionale e dei valori di giustizia e verità. Occuparsi della "scorza" per la difficoltà a intervenire sul "contenuto" (in realtà Ciampi fu duro, e in non poche occasioni, con Berlusconi, ma basta ciò a raddrizzare il legno storto di un popolo?) può far nascere il sospetto che si tratti solo dell' (ancorché involontario) ipocrita imbellettamento del marciume.

Ma non è ovviamente questo il momento e il luogo di scrivere del defunto Presidente: de mortuis nisi bene. Sarà certo più utile, per chiudere il discorso, riportare invece la stringata pars costruens del libello: «se vogliamo contrastare il nazionalismo che fa leva sugli interessi locali, sul linguaggio, sulla cultura, sulle memorie e sull'etnia, dobbiamo usare il linguaggio del patriottismo repubblicano che apprezza la cultura nazionale e i legittimi interessi, ma vuole elevare l'una e l'altra agli ideali del vivere libero e civile» (81). Auspicando che Viroli non intenda, quando scrive di "patriottismo repubblicano" orientato contro il nazionalismo, qualcosa di vicino a certe iniziative del PDS come la mano tesa a Fini da parte di Violante (di cui Viroli è stato per altro collaboratore nel periodo di presidenza della camera), e di cui Bocca scrisse nel 1998: «Lei ha proposto una revisione del fascismo di Salò, ci ha esortato a 'capire quei giovani'», alimentando un revisionismo filofascista, che sta spuntando da mille fontanili, sta diffondendo l'immagine di una Resistenza feroce e vendicativa, la resistenza di Porzus e del 'triangolo rosso', apparentata alle foibe e ai gulag» (la lettera di Bocca al «compagno Violante» si può leggere integralmente on line), è opportuno anche indicare quale sia il soggetto politico che Viroli chiama a svolgere questa strategia: «la sinistra», che invece «ha quasi sempre lasciato alla destra il monopolio di questo linguaggio, è stata internazionalista e ha coltivato un patriottismo basato sulla lealtà al partito o al sindacato», aggiungendo che «tranne pochissimi leader, primo fra tutti Carlo Azeglio Ciampi, nessuno a sinistra ha saputo fare tesoro dell'ideale del patriottismo repubblicano» (82).

Un'immagine, spiace dirlo, caricaturale. Con tutti i suoi limiti e difetti, la "sinistra" italiana (e non ditemi che è come l'Araba fenice di Metastasio, nonostante Renzi non siamo ancora quel punto, almeno nel senso di una "sinistra diffusa" nel Paese) è nazionale e non internazionalista (anzi, fin troppo atlantista, a mio parere), patriottica al punto giusto per rivendicare i valori della Resistenza e per ricordare caduti e martiri (anche quelli delle Foibe), tenendo la barra dritta - storiograficamente parlando - contro revisionismo o tentazioni neo-fasciste. Per non parlare poi dei valori civili, di giustizia sociale, di rispetto della legalità, di onestà (e non è questo patriottismo?) di cui la "sinistra" si è fatta, con tutti i limiti e le eccezioni che si vuole, promotrice e garante, lungo la cupa parabola della più recente storia repubblicana da Craxi al vecchio malvissuto che è stato arbitro della vita politica italiana per più di vent'anni. Qui Viroli, forse per amore di tesi, non ha visto giusto. Se poi intendeva, ma spero di no, che la sinistra dovrebbe assumere, come "oppio del popolo", quelle ritualità, quei gesti esteriori, quelle sceneggiature, quel bric-à-brac tricolore di bandiere, labari, gagliardetti, sfilate di fanti piumati, di frecce tricolori, di squilli di tromba e inni di Mameli, di scoprimento di targhe, deposizioni di corone e di presentat arm così caro alla destra, ai retori, all'onorevole Pinotti e al cardinale, nonché generale di corpo d'armata Angelo Bagnasco, grazie, ma preferiamo di no. Il patriottismo è altro.

I LADRI

di Giuseppe O. Longo

Al numero 70 di quella via sorgeva un vasto complesso di edifici di varia forma e grandezza, tutti più o meno fatiscenti, molti con le imposte cadenti e le inferriate divelte. Tra un edificio e l'altro sentieri sterrati invasi dalla gramigna e dalle ortiche. Si diceva che gli abitanti del numero 70 fossero tutti ladri, e circolavano storie paurose sulla loro crudeltà. A quei tempi facevo la collezione dei francobolli, che scovavo qua e là, soprattutto sulle buste delle lettere che ricevevano i vicini. Per esempio la signorina Elena, una zitella che faceva la modista due portoni più in là, aveva una sorella in Francia che le scriveva spesso, sicché passavo da lei ogni due o tre giorni per vedere se avesse ricevuto una lettera e le chiedevo di darmi la busta. Qualche volta s'incaponiva a ritagliare lei il francobollo e siccome da vicino non ci vedeva, sciupava la dentellatura, ma non potevo certo sgridarla. Ben presto scoprii un'altra possibile fonte di approvvigionamento: nella mia classe, facevo la quinta elementare, c'era un bambino scuro di carnagione, tranquillo e studioso, un certo Antonio. Pian piano cominciai a conoscerlo, e un giorno buttò lì che aveva dei parenti in Argentina. Elaborai questa notizia per qualche tempo, finché la settimana dopo gli chiesi, vi scrivono questi parenti, e lui subito rispose, certo, molto spesso. Mi si aprirono orizzonti vaghi e coloriti di francobolli esotici, altro che i poveri RF (raffa, li chiamavo io, piccolo dilettante) della signorina Elena, ai quali ormai ero così abituato che non andavo quasi più a trovarla. E qualche giorno dopo chiesi ad Antonio se potevo passare da casa sua, perché io facevo la collezione di francobolli e forse su quelle buste... Il ragazzo, che tra me cominciai subito a chiamare l'argentino, m'invitò subito, quello stesso pomeriggio, e mi disse che abitava al 70 di quella famosa via. Rimasi un po' spiazzato, incerto tra il fascino dei francobolli e il timore dei ladri, e mi domandai se anche Antonio facesse parte di quella congrega pericolosa, che però mi attirava proprio per il rischio che rappresentava. Verso le due entravo nel grande portone sgangherato del 70 e penetravo nel mondo leggendario dei ladri. Non sapevo orientarmi nel labirinto di viottoli e di casupole, di baracche, di tettoie cadenti e rugginose, l'argentino mi aveva dato delle indicazioni, ma ora per l'emozione non ricordavo niente. Vidi un tizio, seduto a cavalcioni di una sedia all'uscio di una di quelle casette. Aveva una faccia sorcigna e i baffetti proprio da ladro, come altro poteva avere i baffi un ladro? Mi feci coraggio, pensando che non avevo niente che potesse rubarmi, e gli chiesi di Antonio. Mi rispose gentilmente, con una pronuncia strana, e in poche svolte arrivai davanti alla casa dell'argentino. Oltre a lui c'erano molte altre persone, ladri e ladre, evidentemente, ma tutti belli, coi capelli neri e lucidi, gli occhi vellutati, che mi sorridevano con barbagli di denti d'oro nella penombra della cucina, che doveva essere il centro della casa. Un uomo mi chiese qualcosa, e subito lui disse, burdèla, ma una donna lo rimproverò, non vedi che è un bambino, io capivo e non capivo, ero confuso e sopraffatto dalla gentilezza e dal calore di tutte quelle persone. Una vecchia si mise a fumare la pipa e mi sorrideva facendomi l'occhiolino, era tutta sdentata, ma il sorriso era cordiale. Anche gli altri si misero a fumare, ridendo e parlando una lingua strana. Poi Antonio mi consegnò un pacchetto di buste, intravidi i francobolli, la profusione dei colori, le facce di certi personaggi ignoti, li avrei contemplati poi nei giorni, imparando a distinguere il generale José de San Martin, il presidente Bernardino Rivadavia, un altro presidente, Domingo Sarmiento, imparai parole come correos, yacaré, tierra del fuego, centavo... Ma intanto, nella cucina degli argentini stavo bene, le donne mi coccolavano, una mi carezzava i capelli, pensavo che i ladri erano proprio delle brave persone...

SARTRE E LA LIBERTÀ

di Stefano Crisafulli

Sartre e de Beauvoir

L'uomo è condannato a essere libero. Questa celebre frase del filosofo francese Jean-Paul Sartre, padre dell'Esistenzialismo, può essere considerata il nocciolo del suo pensiero e si potrebbe sintetizzare, in parole povere, con un'altra affermazione altrettanto drastica: l'essere umano non ha scuse. Lo dice chiaramente, Sartre, in quell'agile volumetto che ha fatto la storia della filosofia del Novecento, dal titolo: *L'esistenzialismo è un umanismo* (ediz. Mursia), frutto della trasposizione di una conferenza pubblica tenuta nell'ottobre del 1945 a Parigi, presso il Club 'Maintenant', al fine di spiegare che cosa fosse e che cosa volesse l'Esistenzialismo, al di là delle mode e dei fraintendimenti, e che poi darà luogo, per tutta risposta, alla *Lettera sull'umanismo* del suo collega Martin Heidegger. Par proprio di vederlo, il filosofo francese, pipa alla mano, mentre dialoga con i parigini, appena usciti da una guerra terribile e rovinosa, sfiniti dall'occupazione nazista, ma con un desiderio fortissimo di libertà e di un nuovo futuro da realizzare, nonostante le macerie reali e morali in cui si trovavano. Eppure lui, che è stato fatto prigioniero dai tedeschi e che, riuscito a fuggire dal campo di concentramento di Treviri, si unirà ai partigiani, non vuole consolare nessuno con il suo pensiero. Anzi, proprio per evitare che fascismo e nazismo possano ritornare, sottolinea la durezza e, allo stesso tempo, la necessità cogente del suo concetto di libertà.

Sin dal suo capolavoro filosofico del 1943, *L'essere e il nulla* (ed. italiana Il Saggiatore), la libertà è al centro delle sue riflessioni come elemento costituente dell'essere umano: «La libertà umana – dice Sartre – precede l'essenza dell'uomo e la rende possibile». Ma non la libertà interiore degli stoici, bensì la libertà reale di scelta della propria condizione, come afferma in un altro passo del testo del '43: «Quando dichiariamo che lo schiavo è libero, nelle sue catene, quanto il suo padrone, non vogliamo parlare di una libertà che sarebbe indeterminata. Lo schiavo in catene è libero di romperle; ciò significa che il senso stesso di queste catene gli apparirà alla luce del fine che avrà scelto: restare schiavo o arrischiare il peggio per liberarsi dalla schiavitù» (*L'essere e il nulla*, cit., pag. 611). E ancora: «Le più atroci situazioni della guerra, le peggiori torture non creano stati di cose inumani: non ci sono situazioni disumane; è solo per paura, fuga e ricorso a comportamenti magici che deciderò dell'inumano, ma questa decisione è umana e ne sopporterò tutta la responsabilità». Da queste citazioni consegue che:

lo schiavo è tale perché vuole esserlo, perché ha deciso così e non basta consolarsi stoicamente dicendo che in fondo al suo animo l'uomo è sempre libero, perché nella realtà rimarrà schiavo; non c'è alcuna giustificazione per le azioni inumane che vengono compiute in guerra, perché la responsabilità è sempre dell'individuo che le fa: non ci si può schermare dietro il paravento degli ordini da eseguire, come ad esempio accadrà poi durante i processi ai gerarchi nazisti;

Del resto, anche quando scoppia una guerra sono io che decido di combattere, non posso scaricare la mia scelta su nessun altro. E se ho un atteggiamento fatalista, vuol dire che l'ho scelto, così come chi non sceglie ha scelto di non farlo e se ne assume la responsabilità. E qui arriviamo ad un altro concetto chiave, legato a

filo doppio con la libertà: la responsabilità. «L'uomo – scrive Sartre in *L'esistenzialismo è un umanismo* – è responsabile di quello che è», e ancora: «L'uomo non è nient'altro che quello che progetta di essere; egli non esiste che nella misura in cui si realizza; non è, dunque, niente altro che l'insieme dei suoi atti, niente altro che la sua vita». Certo, Sartre si rendeva conto già allora della durezza di tali affermazioni, eppure in questo modo sgombrava il campo da un atteggiamento ancora peggiore, per una filosofia di questo tipo, del fatalismo: la malafede. Ovvero tutte quelle scuse che l'essere umano mette in campo per giustificare le sue scelte e che dovrebbero dipendere, spesso o quasi sempre, da circostanze esteriori o da decisioni altrui.

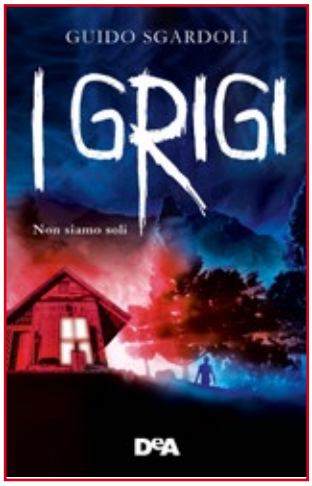
Questa ricerca di scuse, pur comprensibile a livello umano, non può, però, essere giustificata da Sartre, che afferma: «Un uomo s'impegna nella propria vita, disegna il proprio volto e, fuori di questo volto, non c'è niente. Evidentemente questa idea può parer dura a qualcuno che non è riuscito nella vita. Ma, d'altra parte, essa dispone gli animi a comprendere che soltanto la realtà vale; che i sogni, le attese, le speranze permettono soltanto di definire un uomo come un sogno deluso, come una speranza mancata, come un'attesa inutile» (*L'esistenzialismo è un umanismo*, pag. 79). Difficile da digerire, ma è così e nessun dio ci potrà salvare, perché, mutuando una famosa frase di Dostoevskij e facendola sua, Sartre dice che: «Se dio non esiste tutto è permesso» e quindi «non vi sono valori prefissati che possano legittimare la nostra condotta. [...] Siamo soli, senza scuse». E condannati alla libertà.

Rifiutò il Nobel per la Letteratura

Jean-Paul Sartre nacque a Parigi il 21 giugno 1905. Rimasto orfano di padre a quindici anni, fu cresciuto dalla madre e dal nonno materno, che lo avviò allo studio e alle Lettere. Dopo gli studi all'Ecole Normale supérieure, conobbe Simone de Beauvoir, che in seguito fu sua compagna di vita. Insegnò filosofia in diversi licei fino al 1945. Richiamato alle armi, fu fatto prigioniero e internato a Treviri, ma riuscì a liberarsi dalla prigionia tramitte un falso certificato medico e, una volta libero, aderì alla Resistenza nella medesima formazione di Albert Camus. Al termine della seconda guerra mondiale, si dedicò esclusivamente alle sue opere filosofiche e letterarie, tra cui i romanzi *La Nausea* (1938) e *I cammini della libertà* (1945-1949).Per il teatro scrisse: *Le mosche* (1943); *A porte chiuse* (1944); *Le mani sporche* (1948), un'opera sul fine e i mezzi nell'azione politica che suscita polemiche da parte del Partito Comunista Francese. Nel 1945 aveva fondato la rivista *Les Temps modernes* che sintetizza i suoi tre interessi fondamentali: la filosofia, la letteratura, la politica. Si schierò contro la politica francese in Algeria, Nel 1964 l'Accademia di Stoccolma gli conferì il Nobel per la Letteratura, che lo scrittore tuttavia rifiutò il riconoscimento in quanto, come aveva già spiegato in occasione del conferimento della Legione d'Onore nel 1945, e dell'attribuzione del seggio al Collegio di Francia, riteneva che tali onori alienino la sua libertà di pensiero. Nella lettera inviata all'Accademia di Stoccolma scrive: « *Il mio rifiuto non è un atto di improvvisazione. Lo scrittore deve rifiutare di lasciarsi trasformare in istituzione, anche se questo avviene nelle forme più onorevoli, come in questo caso*». Nel 1968 incoraggiò l'insurrezione studentesca. Tra i suoi saggi principali: L'*Essere e il Nulla* nel 1943 e *La critica della ragione dialettica* nel 1960. Dopo un lungo declino fisico, morì a Parigi, il 15 aprile 1980. L'evento ebbe risonanza mondiale.

LIBRI PER MASCHIETTI, E NON SOLO

di Anna Calonico



Guido Sgardoli
I Grigi
De Agostini, Roma 2019
pp. 322 , euro 14,90
dai 10 anni

I bambini hanno le risposte giuste, sono gli adulti che fanno le domande sbagliate"
(*Ombre che camminano*)

Secondo le statistiche, il lettore-tipo, indipendentemente dall'età, è in realtà una lettrice. Forse perché il "gentil sesso" riesce ad appassionarsi ad ogni genere di trama, mentre i maschietti mantengono la reputazione snobbando storie sentimentali o comunque non troppo "da duri". Se la motivazione è proprio questa, allora ci sono due libri adatti ai loro gusti: *I Grigi* di Guido Sgardoli e *Ombre che camminano* di Marco Ponti.

Il primo è una storia che si avvicina alla fantascienza, una specie di E.T. all'italiana, il secondo invece che di extraterrestri parla di fantasmi.

Guido Sgardoli è abbastanza conosciuto, nell'ambito della narrativa per ragazzi, da non aver bisogno di grandi presentazioni: scrive per il cinema e la TV, oltre che romanzi. Scrittore prolifico e pluripremiato, vanta il premio Andersen, il premio Bancarellino e lo Strega Ragazzi e Ragazze dell'anno scorso.

Il protagonista che ha scelto per *I Grigi* è Angelo, un ragazzino disadattato, orfano di madre, che vive con il padre Pietro che, ahimè, non fa un lavoro normale e lo costringe a spostamenti continui in giro per l'Italia, cambiando così casa, scuola e vita. Impossibile per lui avere degli amici, ma, anche se ne avesse uno, prima o poi dovrebbe raccontargli la verità su suo padre, e l'amicizia si romperebbe. Pietro Roiter, infatti, è una specie di scienziato pazzo, ossessionato dall'idea di trovare gli alieni (i "grigi", secondo una delle definizioni degli studiosi), convinto che siano i rapitori, quasi una decina d'anni prima, di sua moglie Elena, la mamma di Angelo. Siamo negli anni 80 e, proprio come quando la povera donna è scomparsa, in un paesino del bellunese vengono registrate frequenti scosse di terremoto e gli abitanti giurano di aver visto degli strani bagliori, fasci di luce gialla che fuoriescono dal terreno.

Quando Angelo lo scopre, è già troppo tardi: quella che doveva essere una vacanza in montagna si trasforma subito in un altro assurdo lavoro di suo padre che si è portato dietro apparecchiature bizzarre di tutte le dimensioni stabilendosi in una casa che in realtà è una catapecchia con un terribile odore proveniente dallo sgabuzzino. Meglio, allora, uscire da quella stamberga e passeggiare per i boschi. Così Angelo incontra Claudia e il suo cane Cuccia, e con loro scopre non solo i segreti e le stramberie del paese e dei suoi abitanti, ma anche uno strano uovo argentato che, appoggiandoci le mani, sembra fatto di gelatina. Forse, è la casa del custode di cui parlano le voci!

Da questo momento, la storia si fa a volte più lenta e complessa, ma nell'insieme è ben strutturata e mostra in parti uguali amicizia, avventura, solidarietà, coraggio, gioco di squadra, ecologismo e le prime avvisaglie del genere fantascientifico fatto di alieni, astronavi e salti temporali. Alla fine del libro, inoltre, ci sono "gli appunti di Pietro Roiter", articoli di giornale sugli avvistamenti ufo e altri scritti e disegni sull'argomento, utilissimi a chi è rimasto affascinato dall'argomento e vuole saperne di più.

Marco Ponti, invece, è regista, sceneggiatore e drammaturgo, vincitore del David di Donatello nel 2002 con *Santa Maradona*. Si occupa anche di teatro, di televisione e ha girato alcuni videoclip, anche per Vasco Rossi. Ha pubblicato il fumetto *Un appartamento a Torino* con Cristiano Spadavecchia, disegnatore della Bonelli, e nel 2019 finalmente esordisce come scrittore con *Ombre che camminano*, una storia che, come *I Grigi*, ha per protagonista un ragazzino confuso e infelice, appena trasferitosi dall'assolata Los Angeles, dove aveva frequentato la scuola con tanti amici, alla nebbiosa Torino.

Due libri "da duri": I Grigi di Guido Sgardoli e Ombre che camminano di Marco Ponti

Anche se al piccolo Frederic non piace, la città piemontese è l'ambientazione ideale per questa storia perché, facendo parte sia del triangolo della magia bianca che del triangolo della magia nera, è il luogo perfetto per una lotta tra Bene e Male.

Ma torniamo a Freddie: è arrivato da pochissimo in Italia, abita in una villa dall'aspetto sinistro con un cancello di ferro battuto con due draghi e, nel parco, un albero spaccato in due da un fulmine. I genitori sono piuttosto assenti: la madre viene spesso chiamata X, eclatante abbreviazione di Beatrix, e il padre è un uomo triste e fallito. Era un romanziere di successo ma, dalla nascita del figlio, non è più riuscito a pubblicare alcun libro, provocando anche una certa freddezza in famiglia. Come se non bastasse, nella nuova scuola Freddie ha trovato più nemici (Tommygun e la sua banda di bulli) che amici: Ben, cicciottello e silenzioso, e Liz, una ragazzina più grande con enormi occhi viola e una parlantina inarrestabile. La sera del suo compleanno, Freddie riceve in regalo la stampa della bicicletta che gli verrà regalata e un party con cui suo padre e la sua editor "Crudelia" sperano di rilanciare la fama dello scrittore: furioso e triste, sentendosi più solo che mai, il ragazzino si nasconde in cantina e lì, più meravigliato che impaurito, trova un ragazzo che non ricorda né il suo nome né come sia finito in quella casa.

È l'inizio di una grande amicizia che non vacilla davanti alla scoperta che quel ragazzo, Camillo, è il fantasma di un giovanissimo soldato morto nella battaglia di Vittorio Veneto, cento anni prima. Non vacilla nemmeno quando si scopre che i fantasmi devono compiere una missione prima di passare definitivamente nell'aldilà, e neanche quando appaiono le "ombre", mostri crudeli che si cibano di fantasmi, anche se innocui per gli esseri umani. Fino a questo momento. Forse la profezia è vera?

Può sembrare un libro troppo cupo per un ragazzino, e in effetti alcune parti, soprattutto i ricordi di guerra di Camillo, sono di forte impatto, ma è una gran bella avventura, piena di buoni sentimenti e con un pizzico di umorismo, così la lettura scorre veloce come un film, tenendo il lettore incollato e sempre emozionato.

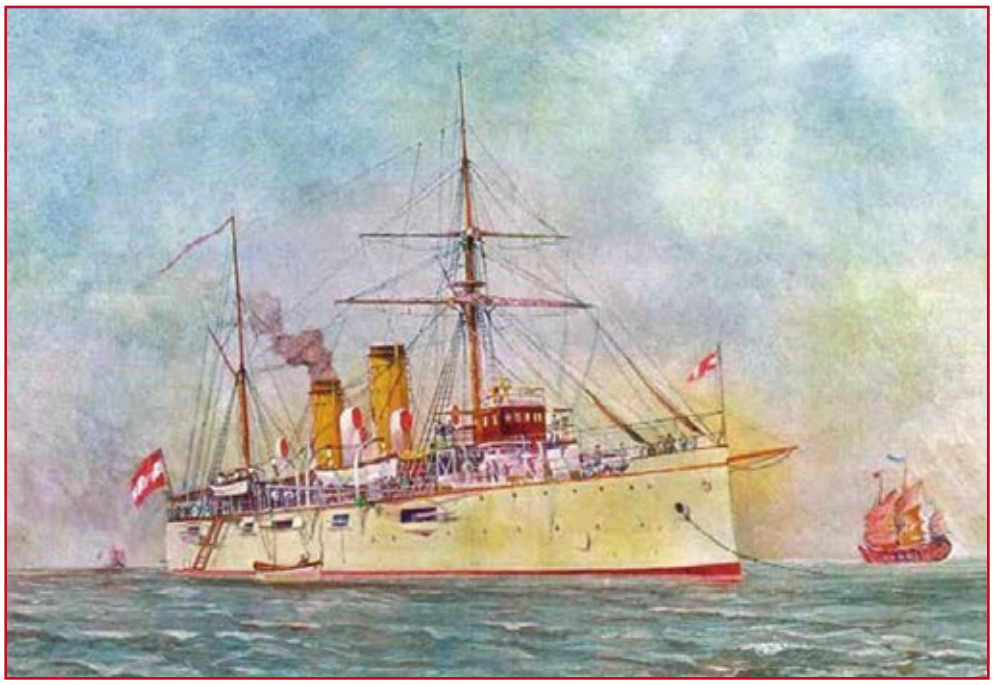
Entrambe le storie, *I Grigi* e *Ombre che camminano*, sono per ragazzi svegli e curiosi, hanno tutti gli ingredienti per poter essere scelte dai maschietti anche se entrambe presentano una ragazzina come amica indispensabile del protagonista. Le due storie sono ben scritte: ottime le descrizioni degli scenari e dello stato psicologico dei personaggi, interessante, piena di spunti di riflessione e di colpi di scena la trama, e, per di più, entrambe possono avvicinare a generi "da grandi" come la fantascienza, l'horror, il mistery, e anche lo storico. Saranno anche impegnative per ragazzi delle medie, ma credo siano le storie che loro vogliono per crescere: *"Davvero non riesco a ricordare né immaginare com'è essere un ragazzino di undici anni." Frederic rimase di sasso, non glielo aveva mai chiesto nessuno, non avrebbe mai pensato che glielo chiedesse nessuno e in fin dei conti pensava che non sarebbe interessato a nessuno.*

"Vi guardo, voi tre, e mi sembrate un mistero, un mistero molto speciale" disse il fantasma.

Frederic disse quello che aveva nel cuore: "Quando ero piccolo mi immaginavo che crescere sarebbe stato molto diverso. Ora è tutto più stancante e difficile, e la gente spesso ti può far stare davvero male. Le cose ti arrivano addosso tutte assieme, le belle e le brutte, e le senti, come dire, più forte, e hai anche tanti pensieri che ti imbarazzano… Una volta le cose che mi facevano paura le evitavo, adesso mi fanno ancora paura ma le voglio vedere da vicino, non i ragni, per dire, ma le cose strane, quelle che non capisco, quelle che mi fanno stare male e bene allo stesso tempo." (*Ombre* p.63)

Marco Ponti
Ombre che camminano
Salani, Firenze 2019
pp.268, euro 15,10
da 11 anni

L'EPOPEA DELLA ZENTA



Anonimo
L'incrociatore Zenta nel Mar Giallo
coll. privata

A metà tra ricostruzione storica e narrativa, l'ultimo lavoro di Pio Baissero, *Per Sua Maestà. Storia di una nave e dei suoi equipaggi*, si occupa delle vicende dell'incrociatore torpediniere *Zenta*, della k.u.k. Kriegsmarine austriaca, varata il 18 agosto 1897, genetliaco di Francesco Giuseppe, presso l'Arsenale di Pola, e in seguito affondata – non ancora diciassettenne – il 16 agosto 1914, cioè a dire diciannove giorni dopo l'inizio delle operazioni militari del primo conflitto mondiale.

Una storia iniziata, come quella di ogni nave, con una festa per il varo, alla presenza dell'arciduca Otto d'Asburgo e di sua moglie, Maria Josefa, quando la nave ricevette ufficialmente il nome, celebrativo della vittoria austriaca sugli Ottomani del 1697: è l'inizio di una vicenda non particolarmente lunga, quella di un incrociatore leggero, neanche troppo all'avanguardia, tecnologicamente parlando, il che lo condannerà presto a finire nella "riserva" e, naturalmente, a soccombere al battesimo del fuoco con la ben più agguerrita formazione navale franco-britannica che la fece colare a picco.

Tra quel punto d'inizio e l'altro, quello dell'affondamento, l'unità fu impiegata in parte come nave scuola, in parte come rappresentante dell'imperial regia monarchia oltremare, un utilizzo non proprio ricorrente per una potenza non coloniale come era l'Austria-Ungheria, la cui estensione territoriale si limitava, sulle coste, alle regioni settentrionali e orientali dell'Adriatico, dalla laguna di Grado alle Bocche di Cattaro, mentre varcare il Canale d'Otranto costituiva di per sé un'impresa ampiamente extra territoriale.

Non è tuttavia da ritenere che le spese e l'impiego di personale per affrontare importanti missioni in Estremo Oriente o in Sud America fossero fini a sé stesse e ispirate soltanto dall'esigenza di "mostrare la bandiera" nei principali porti che venivano toccati durante quelle crociere: non secondario scopo dei viaggi – e in ciò erano impegnati in particolare il comandante e gli ufficiali di bordo – era il tentativo, attraverso la presenza fisica di nave ed equipaggio, di stabilire relazioni diplomatiche, punti di approdo e contratti commerciali che supplissero in qualche modo la carenza di possedimenti coloniali d'oltremare.

Il volume di Baissero si sofferma a descrivere le condizioni di vita a bordo, sottolineando la particolarità di equipaggi multietnici, dove anche soltanto l'uso della lingua costituiva un problema, essendo soltanto gli ufficiali in grado di parlare correntemente il tedesco, mentre il resto dell'equipaggio era

assoldato per mezzo di una leva, della durata di quattro anni, in tutti i territori dell'impero, anche se con prevalenza di personale reclutato nelle regioni costiere, in larga parte utilizzatore di parlate istrovenete.

Tra gli impieghi fuori dalle acque del Mediterraneo, la lunga missione in Estremo Oriente, partita da Pola nel novembre 1899, doveva condurre la nave fino al Giappone, dove le pervenne l'ordine di recarsi in Cina per contribuire con propri uomini a una forza interalleata che aveva lo scopo di difendere a Pechino il quartiere delle ambasciate adiacente all'epoca alla Città proibita. La cittadella fortificata che conteneva le legazioni di tutti o quasi gli stati occidentali fu difatti presa d'assalto da masse popolari di cinesi xenofobi, i cosiddetti Boxer, nell'inazione o a tratti con l'appoggio delle truppe regolari dell'imperatrice Cixi. La cittadella fu difesa per 55 giorni da una forza multinazionale formata da un'esigua truppa di poco più di quattrocento soldati, cui partecipò pure un drappello di marinai della *Zenta*, assieme a bersaglieri italiani, e militari tedeschi, russi, inglesi, francesi, statunitensi e giapponesi, coadiuvati da civili delle varie sedi diplomatiche e da circa tremila cinesi convertiti. Fu una resistenza epica, che si concluse alfine con l'intervento di una forza multinazionale di soccorso che pose fine alla rivolta, soffocata nel sangue, con una lunga scia di rappresaglie e con l'imposizione di pesanti condizioni e sanzioni economiche al governo cinese, ma fu anche l'episodio bellico più rilevante in cui fu coinvolto il personale di bordo dell'incrociatore leggero austriaco, che subì la perdita di uomini dell'equipaggio e dello stesso comandante dell'unità, e rientrò finalmente a Pola nell'autunno del 1900, accolto con onori e festeggiamenti di ogni genere.

Baissero si sofferma inoltre a narrare un'altra avventura della *Zenta*, stavolta con una lunga crociera nell'America del Sud, meno drammatica di quella in Asia, dove fu dato modo all'equipaggio di incontrare le variegate colonie di sudditi dell'Impero austroungarico in Brasile, Uruguay ed Argentina.

Dopo queste significative esperienze in acque lontane, la vita a bordo della nave assunse un carattere più grigio e burocratico e dal 1904 l'unità non ebbe più occasione di solcare gli oceani, ma rimase a scopo di addestramento confinata entro i limiti del Mediterraneo e ordinariamente anzi dell'Adriatico, dove i dispositivi di propulsione iniziavano a sentire le ingiurie del tempo e richiedevano spesso il ricovero in cantieri di riparazione. Il "viale del tramonto" della *Zenta* pare in assonanza psicologica con gli ultimi anni dell'impero degli Asburgo, come li descrisse tra gli altri Stefan Zweig nel suo *Il mondo di ieri*: «Non fu un secolo di passione quello in cui io nacqui e fui educato. Era un mondo ordinato, con chiare stratificazioni e comodi passaggi, era un mondo senza fretta». Nel 1911 l'unità fu tra quelle che salutarono il varo a Trieste della *Viribus unitis*, corazzata ammiraglia della flotta imperial-regia, destinata a sopravvivere di poco più di due anni alla *Zenta*, affondata in porto da due militati della Marina italiana in esito alla cosiddetta impresa di Pola.

Non rimane che un ultimo capitolo, in qualche modo prevedibile, quello dell'affondamento a pochi giorni dallo scoppio del conflitto mondiale, quando l'unità fu sorpresa da una flottiglia franco-britannica soverchiante per numero di navi e per la gittata delle bocche da fuoco in prossimità di Antivari, odierna Bar, sulla costa del Montenegro, a sud delle Bocche di Cattaro. La *Zenta* era di pattuglia assieme al cacciatorpediniere *Ulan*, che riuscì, essendo più veloce dell'altra nave, a sfuggire al nemico e a riparare a Cattaro, mentre per l'incrociatore, colpito nella sala macchine da una delle prime cannonate, la sorte apparve subito segnata, costituendo un bersaglio incapace di movimento per le batterie navali nemiche. Ordinato l'abbandono nave, i superstiti del naufragio dovettero arrivare a nuoto sulla spiaggia, dove furono presi in consegna da militari montenegrini e rimasero costretti in una durissima prigionia fino alla liberazione, nel 1916, da parte dell'esercito austriaco che aveva occupato il Montenegro.

Il relitto giace tuttora, a una profondità di 72 metri, al largo di una spiaggia che d'estate si riempie di bagnanti, monumento freddo e silente all'inanità di ogni guerra.

Pio Baissero
Per Sua Maestà. Storia di una nave e dei suoi equipaggi
Prefazione di Cristina Benussi
Luglio editore
San Dorligo della Valle, 2020
pp. 182, euro 16,00

HAMMERLE
Editori e Stampatori
in Trieste

ideazione

sviluppo

stampa

web

Casa Editrice
Studio Grafico
Servizi di Stampa

Via della Maiolica, 15/a
34125 Trieste
tel. 040.767075

www.hammerle.it
info@hammerle.it