Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 65 - febbraio 2021

Questo numero del *Ponte rosso*
è dedicato alla memoria di tre amici,
di tre personalità della cultura,
di tre costruttori di ponti
tra sensibilità e culture diverse.
Scomparsi tutti e tre
nelle settimane passate

MARKO SOSIČ

GABRIELLA VALERA

JOLKA MILIČ

Sommario

Grazie al capo dello Stato 3

La condizione che chiamiamo esilio 4
di Maria Grazia Ciani

E il critico fece autocritica 8
di Roberto Curci

La Dalmazia secondo Music 11
di Enrico Možina

Una topografia letteraria 12
di Walter Chiereghin

Terroni al nord 14
di Gabriella Ziani

Mario Dondero, un fotografo libero 17
di Paolo Cartagine

il libro di Prešeren 20
di Roberto Dedenaro

Raccontare l'atrocità 22
di Fulvio Senardi

Il Cantiere, un affetto senza fine 26
di Gennaro Rega

Raccontare per non morire 30
di Gianni Cimador

Ferrovie e letteratura 32
di Romano Vecchiet

Dante d'avanguardia 34
di Francesco Carbone

Toh, un triestino sulla colonna 37
di Roberto Curci

La casa in riva al mare 39
di Walter Chiereghin

TFF 2021: odissea nello spazio virtuale 40
di Stefano Crisafulli

Il premio del pubblico
alla *Storia di un padre* 41
di Stefano Crisafulli

C'era una volta la scuola 42
di Carlo Srpic e Anna Maria Vinci

Onward e *Soul*, due Pixar a confronto 44
di Alan Viezzoli

Il Tempo fermo di Roberto Coccolo 46
di Silva Bon

Macchine da cucire 47
di Giuseppe O. Longo

GRAZIE AL CAPO DELLO STATO

Nei peana di vittoria di buona parte dei commentatori per l'avvio dell'esperienza di governo di Mario Draghi, oltre che nei più giustificati sospiri di sollievo per l'uscita da una delicata situazione istituzionale in cui era stata compressa la maggioranza uscente, prevale una vulgata secondo la quale la dinamica cui abbiamo assistito tra le dimissioni del precedente Gabinetto e la fiducia accordata a quello che gli subentra ha visto il prevalere di logiche "tecniche" rispetto a quelle "politiche". A giudizio di chi scrive, è vero l'esatto contrario.

La gestione di questa crisi affidata, come da Costituzione, al presidente della Repubblica, ha avuto un suo momento di svolta nella breve, tesa comunicazione che il presidente ha reso pubblicamente davanti a telecamere e giornalisti nei saloni del Quirinale, Quell'intervento di sei minuti e quaranta secondi è stato la rivincita della politica, quella con la "P" maiuscola, sull'indistinto chiacchiericcio di quella che, con una "p" assolutamente minuscola, proponeva soluzioni impercorribili a una crisi di governo caparbiamente perseguita da una formazione parlamentare che, stando almeno ai sondaggi, rappresenterebbe una frazione quasi insignificante della volontà popolare. In quell'indistinto chiacchiericcio, prendevano corpo tra le altre le posizioni di chi reclamava, come testardamente aveva fatto per più di un anno e mezzo, elezioni anticipate, probabilmente senza nemmeno volerle davvero, ma credendo di assicurarsi in tal modo una base polemica da utilizzare nelle fasi successive dell'eterna campagna elettorale nell'ambito della quale accaparrarsi consensi.

Come ha spiegato con chiarezza il Capo dello Stato, l'opzione di un ricorso anticipato alle urne è di fatto preclusa dalla invadente presenza non di una, ma di tre emergenze che si sono sovrapposte nell'ultimo anno: quella sanitaria, per la quale siamo costretti a considerare quotidianamente il numero dei morti, quella sociale con la scadenza del blocco dei licenziamenti che avverrà a fine marzo, e quella economica, cui è associata l'urgenza di fornire all'Unione Europea adeguate risposte per usufruire dell'enorme portata degli aiuti che, tra prestiti e contributi a fondo perduto, il Paese non può assolutamente perdere. Per fronteggiare un così articolato fronte di emergenze è necessaria la presenza di un governo nella pienezza dei suoi poteri il che preclude di fatto la possibilità di elezioni anticipate, che causerebbero una stasi governativa per un periodo di almeno quattro o cinque mesi, tra lo scioglimento delle Camere, la formazione delle liste di candidati, la campagna elettorale, la proclamazione degli eletti, l'insediamento del nuovo Parlamento, l'elezione degli organi di presidenza di Camera e Senato, la costituzione di un nuovo Governo e infine il voto di fiducia che lo renderebbe finalmente operativo.

Ecco che, come ci ha spiegato il presidente, l'unica via percorribile era quella di affidare l'incarico a una personalità in grado di raccogliere attorno a sé una maggioranza quanto più possibile larga, con un richiamo alle forze politiche presenti in Parlamento perché concorrano alla formazione di un governo «di alto profilo, che non deve identificarsi con alcuna formula politica».

Da tale ragionamento squisitamente politico è scaturito l'incarico affidato al nuovo presidente del Consiglio che proprio nel momento in cui sto scrivendo riceve il secondo voto di fiducia. Ancora una volta, con l'assunzione di responsabilità del capo dello Stato, la Costituzione entrata in vigore il 1 gennaio 1948 ha garantito la soluzione più coerente ed efficace a una grave crisi in cui versa l'Italia; il fatto che negli atti successivi a quei sei minuti e quaranta secondi di Mattarella ci si sia attenuti strettamente al dettato costituzionale, per esempio ricorrendo a quanto disposto dall'articolo 92 e non dal cosiddetto manuale Cencelli per la formazione del Governo pone basi certe, codificate e solide per un'attività che non sarà né facile né priva di contrasti.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 65
febbraio 2021

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:
Zoran Music
Motivo dalmata
olio su tela, 1948
Trieste, collezione
Lia e Maurizio Zanei

LA CONDIZIONE CHE CHIAMIAMO ESILIO

di Maria Grazia Ciani

Bruno Catalano
Angelo
bronzo, 2018

Esilio non è una parola assoluta. Anzi, è declinabile in molti modi. Esiliati: messi al bando definitivamente.

Rifugiati: sradicati per motivi politici. Espatriati: vivono in un altro paese per scelta volontaria. Emigrati: status ambiguo (missionari, tecnici, mercenari, consiglieri militari ecc.)

Migranti: esiliati al quadrato, ed è la situazione di oggi, incontrollata e incontrollabile, l'immigrazione di massa da cui pervengono immagini dolorose e crudeli, voci e lamenti inintelligibili. Un fenomeno "nuovo", in un certo senso, perché costantemente in fieri verso un futuro non ancora immaginabile. Dice Brodski "questa gente rende assai difficile ogni discorso a cuor sereno sulla sorte dello scrittore in esilio".

Perché "scrittore" è già una definizione netta: è colui che comunque è in grado di descrivere una situazione e analizzare i propri sentimenti, le proprie reazioni: che, anche in questo caso, sono declinabili. Non esiste "un" esilio, ma il "mio" esilio, il "tuo" esilio. Così come non esiste un solo atteggiamento, ma varie prese di posizione a seconda degli esiti concreti e pratici, a seconda anche della tendenza a una metamorfosi del cuore e dell'anima.

L'esilio dei russi dopo il 17 e durante lo stalinismo è un fenomeno complesso, anche perché ne conosciamo soprattutto il lato "colto": rampolli di famiglie nobili o comunque ricchissime, abituati a passare da una lingua all'altra, a soggiornare per lunghi periodi all'estero, educati in casa da governanti straniere, lingua e cultura russa come ultima cura (lo confessa Nabokov). Una situazione privilegiata in partenza: eppure, nonostante questo – chiamiamolo vantaggio – l'esilio si è comunque abbattuto come una scure minando l'esistenza di molti (ad esempio la Cvetaeva) o rendendoli comunque consapevoli di aver perduto le fondamenta esistenziali, il diritto di appartenenza, l'identità primaria: cioè la terra patria e la lingua madre. E la certezza del non-ritorno ingigantisce questa condizione di base, data per scontata. Su questo argomento molti scrittori di fama hanno lasciato testimonianze sfuggenti (Nabokov, ad esempio, anche in *Parla, ricordo*). Brodski è un caso un po' diverso, apparentemente aperto e schietto, in realtà complicato più di quanto non sembri. Non è un caso politico, è un poeta assoluto. E la poesia è per lui patria e lingua. Vale anche per lui quanto ha scritto un altro esule celebre, Sandor Marai: «In una lingua straniera certo è possibile esprimere pensieri in forma scritta, ma si 'scrive', vale a dire si crea, nella lingua materna».

Cultore e amante della lingua inglese, Brodski , da esiliato, giunge alla stessa conclusione: «Un'altra verità, a proposito della condizione che chiamiamo esilio, è che essa imprime un'enorme accelerazione al volo – o alla deriva – che già per motivi professionali ci porta verso l'isolamento, verso una prospettiva assoluta: verso la condizione in cui tutto quel che resta a un uomo è lui stesso e la sua lingua… La tua capsula è il tuo linguaggio. Per uno che fa il mio mestiere la condizione che chiamiamo esilio è, prima di tutto, un evento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira, den-

tro la sua madrelingua. Quella che era, per così dire, la sua spada, diventa il suo scudo, la sua capsula».

Splendida considerazione – eppure limitata. «Per uno che fa il mio mestiere», dice Brodski; cioè per chi può portare con sé, nell'esilio, un possesso prezioso che annulla ogni altro avere materiale, che permette persino di introiettare gli affetti. La capsula: vale per Nabokov, vale per Brodski che continua a scrivere le sue poesie in russo pur frequentando la lingua o le lingue "altre" come mezzo di comunicazione e necessità di sopravvivenza. «Niente nostalgia di casa – afferma uno scienziato nell'interessante libro di Uwe Timm, *Un mondo migliore*, recentemente pubblicato da Sellerio (2019) -, era rimasta la lingua, quella era la nostra casa».

La capsula salvò Brodski nel periodo di lavoro coatto durante il regime staliniano. Lavorava la terra e componeva poesie. Si "esiliava" nella lingua, convinto che «la lingua la porti sempre dentro di te e tramite la lingua riconquisti tutto. Finché scrivo ho l'impressione di ricostruire l'intero castello scomparso».

Affascinante immagine, ma per chi vale? E dove trova posto il ricordo concreto, fisico, del "castello scomparso", dei "boschi incolti che sfumano in antichi giardini , le mie betulle, i miei abeti nordici, l'immagine di mia madre che si inginocchia carponi a baciare la terra ogni volta che facciamo ritorno in campagna dalla città… "(Nabokov, *Parla, ricordo*, Adelphi 2010). La patria come "terra", la morbida terra della grande Madre Russia che include tutto, casa, famiglia, amici, colori, odori, la neve, il ghiaccio, l'infinita meraviglia dell'architettura, gli spazi, i fiumi, il calore della vodka e delle zuppe bollenti, il mitico borsch, e ancora, citando Nabokov in uno dei suoi rari abbandoni, « …datemi qualsiasi cosa , su un qualsiasi continente che assomigli alla campagna pietroburghese, e il mio cuore si scioglie» – un universo fiabesco, metamorfico, incantato, che non ha paragoni al mondo.

Dove sei, Madre Russia? Nella poesia per i poeti, nella scrittura per gli scrittori – ma per tutti gli altri sconosciuti, infiniti?

Non è sufficiente, credo, "sentirsi" intimamente russi o dire, con Brodski che i regimi passano e la patria resta patria. Questa è la verità anagrafica. Ma per tutti quelli che non hanno voce né capsule privilegiate, l'esilio è, pesantemente e per sempre, l'"altrove", una vita paradossale, una sorta di anticipato "al di là". E anche quando il biglietto di sola andata decade ed è concesso il ritorno, è un ritorno impossibile , un "disincantato ritorno", più amaro dell'esilio stesso (*Disincantato ritorno* è il titolo di uno degli ultimi scritti di Gregor von Rezzori, che seppe fare del suo esilio la rampa di lancio per una vita di avventura e di successo).

Un altro aspetto della condizione esilio è il problema del "dopo". Il ritorno alla terra, perifrasi con cui comunemente si allude al breve spazio riservato al corpo mortale, non sembra rientrare nei pensieri dell'esiliato. Se prima l'arco della vita si apriva e si chiudeva nel cerchio sacro della terra madre, dopo ogni luogo è indifferente. Sono pochi coloro che hanno espresso desideri in proposito: perché non c'è terra che ci appartenga veramente, perché i nostri figli saranno stranieri alla patria avita e pianteranno le loro radici nelle "nuova" patria.

Esule per sempre in Germania, lontana dall'amatissima Italia, una donna che ha sempre anelato al ritorno sceglie di essere sepolta in Germania «Perché anche una tomba conta, dove portare un fiore, Resterò per diventare radice di un albero che crescerà e porterà frutti di nuova e vecchia matrice… Resterò prima sottoterra, un nome italiano solitario tra tombe tedesche, affinché per i miei figli il giorno dei morti non sia soltanto una data sul calendario… ma diventi tradizione e appartenenza…» (dal romanzo *Vivere altrove*, di Marisa Fenoglio, Sellerio 2006).

Per chi lascia dei figli… Altrimenti, che importa dove? Brodski ha voluto es-

Un fenomeno "nuovo", in un certo senso, perché costantemente in fieri verso un futuro non ancora immaginabile

Bruno Catalano
Le mème voyage
bronzo, 2018

sere sepolto a Venezia, città universale e onirica. Forse riteneva, come il poeta inglese Rupert Brooke («Se io morissi, pensate di me solo/ che c'è un angolo , là in terra straniera/ che è sempre Inghilterra») – riteneva anche lui che, dovunque fosse, il piccolo pezzo di terra fosse sempre e soltanto Russia. Ma uno sconosciuto poeta abruzzese, ha scritto nel suo dialetto, che traduco: «Il sonno della morte non è riposo / tra le croci di un altro paese».

Il secondo quesito riguarda Brodski, e la lingua madre da lui tanto esaltata da costituire o quasi ricostituire il suo mondo perduto.

Nel volume *Fuga da Bisanzio* (Adelphi 1987), vi è un capitolo dedicato ai suoi genitori, alla vita sacrificata e povera ma tutto sommato non priva di una sua serena accettazione condotta in quella "stanza e mezza" che dà il titolo al capitolo. Sono ricordi indelebili, profondamente incisi nell'anima del russo Brodski. Ma sono scritti in inglese. Perché? Perché qui esplode, nell'uomo controllato e spesso scherzoso e gioviale quale egli fu, lo strazio dell'esilio nella sua ultima verità: che è una condanna alla morte civile. Ed ecco che la Russia non è più la mia patria "in qualsiasi modo mi tratti".

"Nessun paese – scrive Brodski – è arrivato al virtuosismo della Russia nell'arte di distruggere le anime dei propri sudditi e nessun uomo con una penna in mano può riscattarle… Che un'altra lingua accolga dunque i miei morti. In russo posso leggere, scrivere versi o lettere. Ma per Maria Volpert e Alexandr Brodski occorre un'altra lingua, una lingua che almeno permetta una parvenza di vita dopo la vita… Vorrei assicurare loro un margine di libertà… Vorrei che Maria Volpert e Alexandr Brodski acquistassero una loro realtà secondo 'un codice di coscienza straniero'. Vorrei che verbi di moto non russi descrivessero i loro movimenti. Questo non li farà resuscitare, ma qualsiasi grammatica è meglio di quella russa almeno nel senso che può offrire una via più sicura per evadere dai camini del crematorio di Stato. Scrivere di loro in russo significherebbe soltanto assecondare la condanna alla perdita della personalità fino all'annientamento».

Dure parole , direi insolite per Brodski. Che però risolve, da scrittore e poeta, il problema della sepoltura: non nella terra ma nella lingua straniera per conservare il ricordo delle radici. Per significare che esilio è esilio anche per coloro che rimangono, stranieri in patria, stranieri per sempre. E che l'esiliato porta sempre e comunque una maschera sotto la quale non c'è più identità, verità e vita.

Un'altra frattura si è prodotta tra gli slavi del Sud dopo la dissoluzione della Jugoslavia e la guerra dei Balcani. E questa è una storia tutta da raccontare. Chi è rimasto a vegliare sul passato e sul presente? Anche in questo caso gli scrittori, i poeti: che siano coloro che hanno assorbito e fatta propria la lingua straniera, oppure quelli che sopravvivono tra le due lingue, senza apprendere bene l'una e nutrendo con l'altra il loro esilio interiore.

Esilio è esilio anche per coloro che rimangono, stranieri in patria, stranieri per sempre

Non è un problema per Charles Simic, docente di letteratura inglese nell'Università del New Hampshire, premio Pulitzer nel 1999. Eppure, in questa sua poesia apparentemente del tutto estranea alle sue origini, qualcosa traspare talvolta. Ricordiamo solo questa poesia:

Quei giorni lieti quando, abbarbicato alla vita, / mi arrampicavo sull'albero spoglio del cimitero./ Le nuvole della sera erano il mare,/ e io ero il capitano dentro il nido del corvo./ Era solo un vecchio cimitero / dove non si seppelliva più nessuno./ Giacevano stretti come i poveri nel letto,/ e io ero il capitano dentro il nido del corvo.

Non è un problema per Alexander Hemon che, dopo una adolescenza e giovinezza alquanto travagliate, è diventato uno scrittore americano a tutti gli effetti, anche lui insignito di premi prestigiosi, forse il solo che guarda al passato con serenità, avendo trovato in Chicago la sua città e la sua "casa" senza per questo rinnegare l'altra "casa", quella di Sarajevo. Ma non è così per i suoi genitori come scrive egli stesso: «Tormentati dal rigido clima canadese, a disagio in una lingua con la quale erano costretti a convivere… tendevano a una nostalgia e a una desolazione devastanti». E come loro tanti altri hanno reso testimonianza del loro smarrimento, senza contare quelli che , come sempre, sono rimasti anonimi nella massa degli emigrati.

A proposito di Simic, Andrea Molesini ha scritto: «Faceva parte di un emigrato vivere in diversi mondi contemporaneamente… nei ricordi e nel presente, nel reale e nell'immaginario… E proprio alle poesie toccava sfidare la riga invisibile che separa il dicibile dall'indicibile: perché è lì, su quella riga, che si annida il mistero dell'identità».

Su quella riga invisibile vivono – per poco tempo ancora – gli esuli dell'Istria. Un esilio particolare, un esilio improprio, in quanto si trattava di attraversare un pezzo di mare per toccare la terra patria: la lingua, la "capsula" che preserva Brodskij, rimane la stessa. Ma è la madre terra che si rivela matrigna e costringe ad altri, dolorosi e imprevedibili esili: Canada, America del Nord e del Sud, Australia.

Gente di confine, poliglotta fin dalla nascita, aperta e tollerante, fuggendo dai "barbari" (dei quali peraltro nulla conosceva e nulla aveva cercato di capire) verso un'Italia che amava senza conoscerla – si ritrovò in una "patria" che non la riconosceva, a mala pena sapeva dov'era collocata quella penisola che era stata di tutti e di nessuno e che aveva scelto di rimanere fedele alle antiche radici "classiche".

La riga invisibile si sdoppia: da una parte coloro che accettano, dall'altra coloro che rifiutano. Rifiutano la realtà storica – ormai solidificata – si nutrono di rancore e di rabbia, per loro l'Istria è Istria ancora, non importa se italiana, Istria e basta.

E invece l'Istria non è più e i figli dei figli non sapranno il suo nome, diranno Istra o Croazia, e Rijeka e Rovinij e Raab. La storia è passata come il vento di bora su quella splendida e sconosciuta appendice dell'Italia. Per gli alleati fu un gioco di scacchi. Churchill ammirava Josip Broz: la resistenza sul monte Durmitor, la battaglia della Sutjeska… bravo, bravo. Gli diamo l'Istria: che cos'è? Appena una macchiolina sulla mappa del mondo; si dice che a Roma qualcuno abbia chiesto: l'Istria? Ma dov'è? Ed ecco l'Istria non è più. Come in un gioco di scacchi la pedina è stata eliminata. Chi conosceva la sua storia secolare? L'impronta di Roma, i nomi romani imposti ai suoi figli, Sergio, Claudia, Giulia, Nevio, Marcello…

Sono rimasti in pochi, sia di qua che di là. Presto spariranno. È tempo di dimenticare. Ma nessun esilio è stato più travagliato, più infelice di questo nella storia. Al punto che è difficile parlarne, difficile narrarlo, difficile farlo accettare. La riga invisibile si è spezzata , frantumata, si è perduta nel nulla.

Perché, alla fine, nulla è quello che rimane.

E IL CRITICO FECE AUTOCRITICA

di Roberto Curci

Giulio Montenero

Alla tv è stato trasmesso di recente, nell'ambito della rubrica "Art Night" di Rai 5, un bel documentario su Carlo Scarpa, uno dei massimi architetti italiani del '900. Tra vari spezzoni dedicati al suo curriculum vitae si sono elencate e commentate le opere per cui è oggi ricordato e ammirato, in particolare i rifacimenti di prestigiosi musei: quello di Palazzo Abatellis a Palermo, la Gipsoteca canoviana a Possagno, il Museo di Castelvecchio a Verona, il Museo Correr e la sede della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, non esclusi certi immaginifici lavori *ex novo* quali il Negozio Olivetti di piazza San Marco (Scarpa avrebbe confidato agli amici di non aver costruito null'altro di così perfettamente riuscito) e la cosiddetta Tomba Brion a San Vito d'Altivole, presso Asolo.

Nel programma mancava però qualsiasi citazione di un'opera che a lui viene comunemente e giustamente attribuita, benché sulla sua impostazione complessiva si siano sedimentati aggiustamenti e ritocchi poco rispettosi dell'idea iniziale, nonché i cascami delle infinite polemiche e degli inciampi tecnico-burocratici che han fatto sì che l'opera in questione, il cui progetto di massima risale al 1963, si sia potuta considerare conclusa appena nel 1991 (Scarpa era morto nel '78). Parliamo, s'intende, del Civico Museo Revoltella di Trieste, i cui lavori di ampliamento, con l'addizione della cosiddetta Ala Scarpiana (inglobante i Palazzi Brunner e Basevi) alla dimora storica del barone, vennero infine portati a termine, tra compromessi vari, da architetti suoi allievi quali Franco Vattolo e Giulio Marchi, col tocco conclusivo di Gianpaolo Bartoli.

All'intera, travagliatissima vicenda ha dedicato una ricostruzione senza peli sulla lingua Giulio Montenero, direttore del Museo dal 1961 al 1989, nel suo appassionato libro-memoriale *Parlandone da amico. Trieste, Vicenza, quasi un secolo di vita nella lettera a un amico*, edito da Lint nel 2017.

Nato nel 1926 e quindi da considerarsi il decano dei critici d'arte triestini e giuliani, Montenero ha avvertito in tarda età l'esigenza e l'urgenza di vuotare il sacco o, altrimenti detto, di mettere tutti i puntini sulle "i". Tant'è vero che da poco è uscito un suo nuovo libro, *Processo contro me stesso. Quattro testimonianze* (Battello Stampatore, pagg. 138, euro 16) che, con aguzza vena critica e autocritica, prende nuovamente di mira – lo dice l'esplicito titolo – il sé stesso "disarmato nella vita", e dunque vittima di un'inguaribile timidezza e inadeguatezza, e di un costante bisogno di comprensione, solidarietà e assolutorio affetto.

"Renitente e pavido nell'uscire allo scoperto", si descrive senza sconti Giulio Montenero, ma anche "estremamente determinato" in certe circostanze cruciali, in cui "uscire allo scoperto" gli fu giocoforza. E in effetti ben poco concorda la sua minimizzazione di sé con le ripetute battaglie che nei lunghi anni della direzione del Revoltella egli dovette combattere. «Sapevo che avrei trovato la contrarietà di tutta una città fatta di benpensanti, gelosa delle segrete intese tra i propri architetti e i propri impresari edili» aveva scritto all'amico Fernando Bandini proprio a proposito della scelta del veneziano Carlo Scarpa per il *restyling* del Museo. Ma fu con impensabile tenacia e pure con il coraggio certo delle proprie convinzioni che, nella "città di benpensanti", egli seppe affrontare nell'arco di quasi un trentennio i trabocchetti tesi a

Nuove confessioni di Giulio Montenero, a ruota libera e a cuore spalancato

Giulio Montenero
Processo contro me stesso
Quattro testimonianze
Battello Stampatore, Trieste 2020
pagg. 138, euro 16,00

lui, e all'architetto da lui prescelto, da amministratori, funzionari, ragionieri e periti disinteressati, ostili o votati ad altre priorità, per cui, ad esempio, nell'intero decennio tra 1970 e 1980, «la fabbrica fu abbandonata completamente, priva di ogni cura», ricettacolo di spazzatura e di topi: sicché, alla fine, «norme mutevoli, incerte e contraddittorie […] impedirono la conformità al progetto di Scarpa». Un coraggio (il coraggio, l'"estrema determinazione" dei timidi, appunto) che, nel novembre del 1989, l'avrebbe portato a rassegnare clamorosamente le dimissioni dalla direzione del Museo, denunciando la totale disattenzione prestata al suo recupero e la serie infinita degli "artificiosi ostacoli frapposti".

Nelle pagine del suo nuovo libro, riaffiora qua e là il fisiologico complesso d'inferiorità di Montenero, miscelato con una minuziosa rivisitazione autobiografica di toccante sincerità, ma anche con riflessioni a tutto campo (storico, filosofico, economico, politico…) che attestano la vastità, o meglio la globalità, dei suoi interessi e delle sue attenzioni culturali e civili, nel segno di un'"humanitas" fatta al tempo stesso di grande rigore intellettuale, di onnivora curiosità e di una schietta vena anticonformista (forse segretamente anarchica).

Scritto a cuore spalancato, con il gusto un tantino masochista di raccontarsi senza reticenze e senza falsi pudori, *Processo contro me stesso* va comunque ben al di là di un'autoflagellazione sulla pubblica piazza, dato che dalle molti lezioni di vita duramente apprese Montenero trae lo spunto per dare, a sua volta, lezioni di vita ad uso delle giovanissime generazioni. Così, nella prima delle quattro "testimonianze" e a conclusione della narrazione del suo stesso, erratico percorso esistenziale, riassume in pochi consigli-comandamenti il succo di quanto in novantacinque anni ha spremuto da infinite, amare esperienze vissute sulla propria pelle.

E dunque si sente autorizzato a dire a ragazze e ragazzi, col tono del buon

maestro di scuola elementare quale in effetti agli esordi fu: 1. Godetevi la vita (già, perché il piacere del mondo bellissimo datoci da Dio è stato "guastato dai moralisti", com'è successo a lui); 2. Studiate con passione (lo afferma comprendendo di essere invece stato "pigro, spesso svogliato, sempre incostante"); 3. Non siate vanitosi ("mai mostrarsi intelligenti e istruiti, poiché gli invidiosi vi umilieranno"); 4. Approfittate dei buoni consigli (ma anche "delle protezioni, delle raccomandazioni a chi conta" che vengano da genitori, parenti e amici di famiglia. Ché "nessuno si fa da solo"); 5. Diffidate di coloro che all'improvviso vi si avvicinano cordiali e premurosi e dicono che hanno trovato in voi il loro miglior amico (dato che troppo spesso si cede "alle lusinghe di finti amici", come a lui purtroppo è accaduto).

Un pedagogo *sui generis*, è insomma qui Montenero. Ma, lo afferma nelle prime righe del capitolo successivo, ciò discende soprattutto dalla sua ansia per il futuro di figli e nipoti. Un'ansia paradossale: «Sono gravato dal senso di colpa per aver dato loro un esempio di coerenza tra mezzi e fini», quella coerenza che ai tempi nostri è diventata "un

La gratitudine espressa «nei confronti di coloro che hanno fatto, di me, me stesso. E subito si alzano molte voci: Piero Gobetti, Guido Calogero, Riccardo Lombardi, Lelio Basso, Tristano Codignola, Umberto Terracini, Giuseppe Dossetti, Giacomo Lercaro, Joseph Ratzinger…»

Carlo Scarpa et al.
Museo Revoltella
"Ala scarpiana"
Trieste

vanitoso orpello" se non un ostacolo, un boomerang. Si legano a queste riflessioni pagine in cui Montenero sembra saldare un ampio debito di riconoscenza morale e intellettuale nei confronti di Claudio Magris e della moglie scomparsa, Marisa Madieri. Né mancano i fantasmi di antichi compagni di strada (ex "adolescenti provinciali", allora derisi per le loro velleità culturali:«eppure non eravamo tutti da buttar via»): Francesco Russo, Silvio Cusin, Mario Maranzana, Paolo Bernobini.

L'indomito, perenne, doloroso travaglio di una mente (e di un cuore) attenta ai più vari e allarmanti segnali provenienti dal mondo esterno trova espressione nelle due "testimonianze" finali, datate rispettivamente giugno 2017 e luglio 2020: il sostanziale pessimismo della ragione di Montenero si esprime in due *brainstorming* a ruota libera, quasi stordenti per la forza incalzante delle argomentazioni, in cui si toccano tasti dolenti dell'attualità dell'altrieri e dell'oggi, dalla progressiva dissoluzione dello Stato di diritto, corredata da una «noiosa giaculatoria di insipide menzogne», alla corruzione dilagante («in tutta Italia la mafia è nell'aria»), dalla «tirannide monetaria e militare» alle rielaborazioni del pensiero marxista, prive però di ogni contatto «con la realtà viva del presente»; e, ancora, dallo smercio «di prodotti e servizi nocivi» pur sempre «condizionato dal nostro consenso», alla disinformazione planetaria, la resistenza alla quale «sarà il fronte avanzante della lotta di classe».

La tagliente lucidità di pensiero si salda qui con un'accorata esigenza utopica. Ne danno testimonianza sia le pagine dedicate all'«immane, multiforme, prodigiosa operatività di Adriano Olivetti», definito «la grande scoperta della mia vita», sia la gratitudine espressa «nei confronti di coloro che hanno fatto, di me, me stesso. E subito si alzano molte voci: Piero Gobetti, Guido Calogero, Riccardo Lombardi, Lelio Basso, Tristano Codignola, Umberto Terracini, Giuseppe Dossetti, Giacomo Lercaro, Joseph Ratzinger…».

Ce n'è d'avanzo per chi voglia appiccicare a forza un'etichetta ideologica a un uomo, invece, totalmente libero nel pensiero quale Giulio Montenero, ancorché egli annoti *en passant* di essere stato, per le sue opinioni, «deriso da alcuni, trattato da nazifascista da altri». Da queste pagine appassionate esce dunque un impietoso ma cristallino autoritratto, in cui la parola finale può forse essere lasciata a un insigne psicologo, «l'amico più caro che io ho avuto in vita mia», e che indubitabilmente è Silvio Cusin: il quale, "scherzando" ma neppur tanto, definì quello di Montenero «il caso di una persona realmente emarginata, che nel contempo soffre di vittimismo».

«Oppure, simmetricamente, di un affabulatore, il quale è al tempo stesso l'unico testimone attendibile delle vere disavventure nei viaggi, reali o immaginari, della propria esistenza». In entrambi i casi, suggella Montenero, «questi disturbi rientrano nella Sindrome di Münchhausen": ovvero del famoso Barone che, affondando nelle sabbie mobili, si trasse in salvo da sé afferrandosi per i capelli e tirando verso l'alto.

LA DALMAZIA SECONDO MUSIC

di Enrico Možina

La prima volta in cui ebbi modo di trattare il connubio tra Music e la realtà insulare dalmata fu all'università, quando il professore, constatando la mia comune origine slovena con il pittore, mi assegnò un approfondimento sull'opera *Les Paysannes des iles*, esposta presso il Museo di Casa Cavazzini a Udine.

I cosiddetti *Motivi dalmati* ed i cicli pittorici sui mercati e sulle contadine delle isole fecero seguito, nella prima metà degli anni Cinquanta, alle opere sui *Cavallini*, primi lavori dell'artista una volta rientrato a Venezia, reduce dai dolorosi anni di deportazione a Dachau.

Les Paysannes des iles è una tempera su tavola di 116 x 89 cm.: l'opera autografa, datata 1953, fu acquisita nel 1981 dal Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Udine, Casa Cavazzini; Zoran Music fu peraltro tra gli artisti più stimati ed apprezzati dalla scrittrice Maria Luisa Astaldi, che nel 1983 donò, assieme al marito Sante Astaldi, la propria collezione d'arte per lascito testamentario al Comune di Udine, collezione che è possibile ammirare proprio a Casa Cavazzini, allestita al secondo piano dello stabile.

La pittura di Music è qui animata da una presenza umana ma invisibile: nell'impostazione bidimensionale e frontale dell'opera, la mancata divisione tra un primo piano ed uno sfondo, l'assenza della costruzione prospettica delle figure, ma soprattutto la mancanza dei loro tratti somatici cedono il passo al "segno"; segni che appartengono alla sfera contadina associata alla natura e alla vita animale.

Questi esseri anonimi, senza volto, sono i testimoni di una realtà fuori dal tempo che si palesa, nell'opera in questione, nella Dalmazia insulare, astraendosi tuttavia dal semplice paesaggio mediterraneo: un paesaggio che si riduce dunque agli elementi essenziali, ad una sintesi che l'artista operava anche nelle incisioni, prediligendo la punta secca che comporta una sentita economia di forme.

Attraverso l'uso del colore steso a secco, assorbito dalla tela che riceve solo una tenue imprimitura, Music provvede all'eliminazione degli eccessi che potrebbero turbare l'armonia della composizione mediante tonalità ocra, grigio e nero.

Anton Zoran Music
Les Paysannes des iles
tempera su tavola, 1953.
Udine, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Casa Cavazzini

Quelli de *Les Paysannes des iles* furono anni floridi per il pittore sloveno che operando tra i propri atelier parigino e veneziano ebbe modo di confrontarsi con le coeve correnti artistiche europee: nel caso preso in esame del paesaggio dalmata, si avvicinò allo stile "più libero e aperto" dell'Informale, memore pur sempre del tratto energico di Tintoretto o di Goya, ammirati al Prado in uno dei suoi viaggi in Spagna tra il 1935 ed il 1936 (è quindi plausibile ipotizzare che l'idea della figura umana come "segno" nasca dalla negazione, proprio come per le macchie di Goya).

Seppure dietro questo mondo arcaico si celino anche monotonia e inquietudine, dettate da un voluto deficit di luminosità, di un uomo che conobbe la sofferenza che viene mitigata attingendo ai ricordi della giovinezza, proprio attraverso le sorde rappresentazioni di una terra ancora primitiva, alla quale profondamente legato (tant'è vero che Music parlava di origini più che di paesaggio), infondendo così nello spettatore quella che da Viviana Vergerio Guerra venne definita come la «struggente dolce nostalgia di Zoran Music».

UNA TOPOGRAFIA LETTERARIA

di Walter Chiereghin

Gianni Cimador

La letteratura, ma anche e soprattutto lo studio della letteratura, richiedono a chi li accosta un ordine minimo di classificazione per far fronte alla polifonia che ci perviene da ogni biblioteca, pubblica o domestica, nella quale sono allineati volumi pensati e scritti in lingue diverse, secondo successioni temporali che è opportuno tener presenti se non si vuole rimanere intrappolati in una babele di testi che ci pervengono da epoche remote o contemporanee, da luoghi lontani tra loro o dall'altra parte della strada, da autori, lingue, culture, sensibilità. visioni ideologiche e culturali profondamente differenziate. Descrivere una realtà così composita e sterminata nelle dimensioni richiede dunque una serie di delimitazioni del campo cui si intende attingere o che si intende rappresentare, per cui produciamo per esempio non manuali di letteratura, ma manuali di letteratura italiana o russa, o francese. e poi di letteratura italiana delle origini o contemporanea, magari restringendo il campo a un solo genere, o trovando ancora altre più specifiche collocazioni per l'oggetto della nostra attenzione.

Un editore di Palermo, "Il Palindromo", sulla base di questa esigenza di delimitazione del campo d'indagine, propone da qualche tempo una collana di "guide letterarie" in cui ogni singolo volume si propone di raccontare le scritture che hanno visto la luce in una specifica città, partendo dall'individuazione di itinerari tematici che si snodano per le sue vie, sulle tracce di quelli che nelle opere degli scrittori o dei poeti trattati propongono: innanzitutto visioni aperte sul paesaggio urbano in cui narrazioni o poesie sono ambientate. Sono nate così le guide delle "città di carta", che «sono uno spazio immateriale e fluido che fa da confine concreto all'universo infinito della letteratura». Usciti finora i libri dedicati a Palermo, Catania, Roma, Milano, Torino, Genova. E poi, fatalmente, è toccato anche a Trieste, affidata alle capaci mani di Gianni Cimador, studioso e saggista ben noto a quanti seguono le cronache letterarie anche dalle pagine di questa rivista.

Improntato a un'esigenza, imposta dall'editore, di presentare al lettore un quadro completo ed esauriente di tono divulgativo ma non per questo meno rigoroso di una trattazione accademica, il lavoro di Cimador ha il pregio non comunissimo di farsi leggere con interesse e partecipazione, "come un romanzo", come si dice con una formula un po' abusata. Si tratta di una lunga passeggiata per le vie di Trieste, cercando le tracce, talvolta manifeste, più spesso labili o quasi del tutto cancellate, della presenza di autori che ne hanno lasciato una testimonianza scritta. Tessere di un grande mosaico che ci aiuta a decifrare il fascino, spesso ambivalente, che la città di pietra esercita su chi la abita o anche su chi occasionalmente la percorre, sia o meno sospinto alla lettura di quella città di carta che ci viene presentata come un *passe-partout* atto ad aprire le molteplici porte sulla comprensione del luogo che ci circonda. Ma il libro può anche esser letto dall'altra parte, partendo cioè dalla città di pietra per arrivare a quella di carta: «Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro» (perdonerete la citazione dantesca, ma siamo nell'anno giusto): è cioè il pretesto per tentare la narrazione di una storia del fare letteratura a Trieste

sotto le mentite spoglie di una guida turistica della città, completa persino di una pianta topografica ripiegata in una tasca inserita nella terza di copertina.

Narrare una storia della letteratura a Trieste tra le ultime fasi dell'Ottocento e il nostro presente, all'ombra di una visione, suggerita da Pancrazi novant'anni or sono, animata dalla sussistenza di una specificità locale della letteratura triestina di lingua italiana, con il corollario dell'esigenza di accennare almeno a una pluralità – cui fa riferimento anche Elvio Guagnini nella sua postfazione – che ha visto nella città giuliana la copresenza di almeno altre due letterature nazionali, slovena e tedesca, nate entrambe come quella "nostra" al di fuori dei confini nazionali. L'impresa si presenta non facile e tuttavia affascinante. Il libro di Cimador riesce a coglierne tutti gli elementi di peculiarità di una situazione geopolitica che non può non avere determinato negli autori un rapportarsi criticamente a un territorio così composito, matrice di una schiera sorprendente – per quantità e qualità – di scrittori, alcuni dei quali autentiche pietre miliari delle rispettive letterature nazionali, le cui opere largamente eccedono i perimetri linguistici nei quali nascono. Penso a Svevo, a Saba, a Magris, a Tomizza, a Joyce, a Bartol, a Pahor, a Rebula, a Kosovel, per dire solo dei maggiori.

Si tratta dunque di una storia plurale e spesso conflittuale, che affonda le sue radici nell'ultimo periodo della dominazione austriaca, in cui sotto molteplici aspetti la città si conformava al modello viennese e molto opportuna risulta una citazione di Stefan Zweig, tratta dal suo *Mondo di ieri*, intrisa di nostalgia per l'*Austria felix* mentre si addensavano nubi minacciose sul suo tramonto. Né quello con la capitale dell'Impero è l'unico dei gemellaggi ideali che potrebbero istituirsi tra la città adriatica ed altre lontane capitali europee: basti pensare al primo soggiorno triestino del giovane James Joyce, dopo la breve parentesi a Pola, tra il 1905 e il 1915. Lo scrittore. esule volontario con Nora dalla sua Dublino, trova agevolmente a Trieste una sua città d'elezione, che esplora sistematicamente, avidamente curioso della vita che vi si svolge, dei luoghi di culto di differenti confessioni, delle osterie e dei caffè, dei bordelli e delle case borghesi, delle pasticcerie e degli stessi appartamenti in cui vive con la famiglia (nove traslochi in dieci anni) in una perenne condizione di precarietà economica, tra eccessi etilici e scorribande erotiche postribolari. «Se quindi Dublino risulta un contesto insopportabile per il dominio inglese e per la presenza pervasiva di una chiesa cattolica che controlla ogni aspetto dell'esistenza, Trieste è invece la città ideale per la maturazione letteraria di un artista che vuole conoscere il mondo e non sopporta limitazioni alle sue libertà e ai suoi desideri».

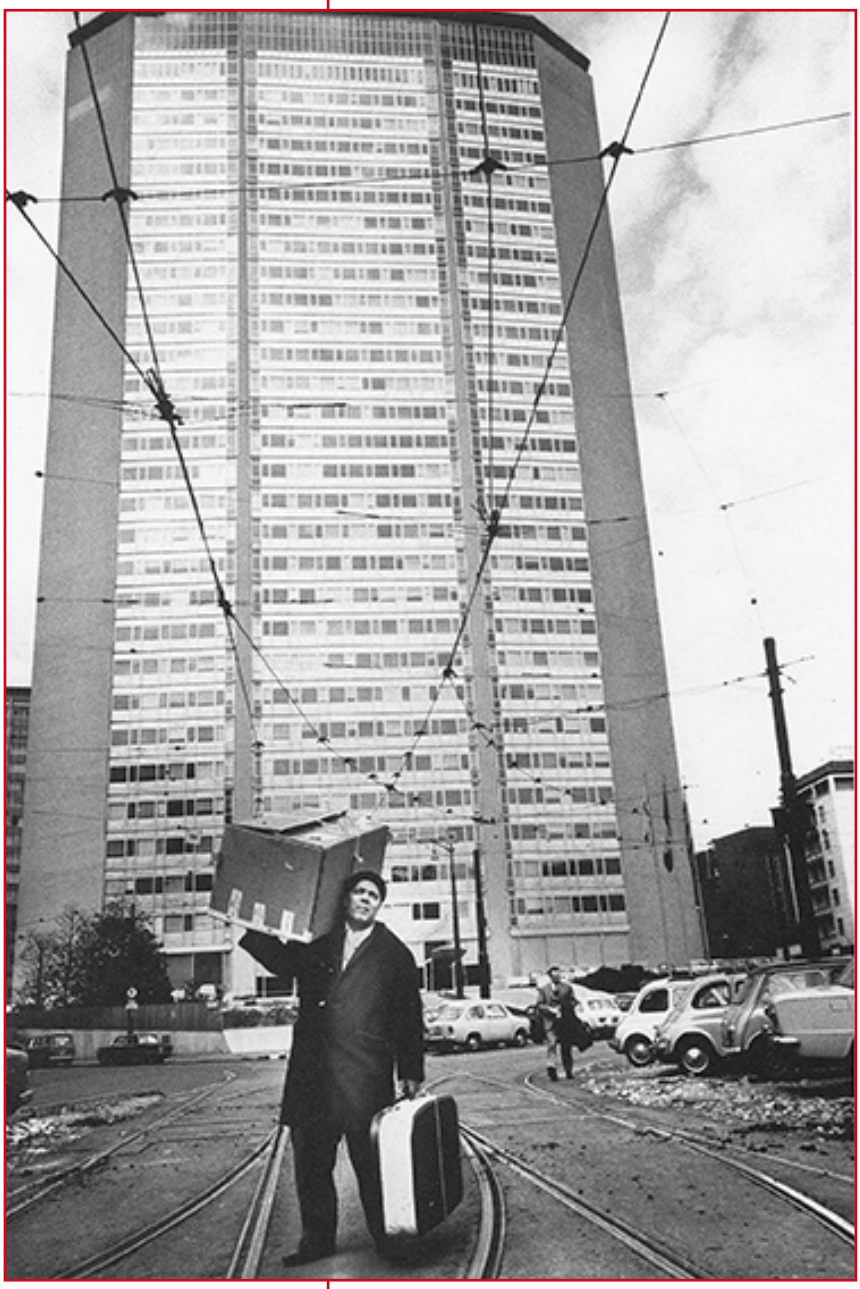
Come per i cento altri autori presi in esame da Cimador, anche per Joyce la narrazione si espande a toccare molti aspetti della biografia e della bibliografia dell'irlandese, ponendole in relazione con i luoghi e le vestigia del suo passaggio nella città giuliana, fornendo dunque al lettore indirizzi e denominazioni di bettole, di casini, di caffè, di pasticcerie, ma anche brevi illuminanti citazioni dai suoi libri e testimonianze, fino a esibire alla fine un esauriente ritratto tanto dell'artista quanto della sua opera, oltre a rendere edotto il lettore di un'adesione di entrambi – autore ed opera – alle "pietre", alla realtà materiale, topografica e storica, che completano un quadro altrimenti astratto e incompleto.

Dobbiamo qui limitarci, con questo accenno appena abbozzato, a parlare del solo caso di Joyce, mentre tanto ci sarebbe da dire degli altri, che la felice vena narrativa e la sicura competenza in materia dello studioso sottopone alla nostra attenzione di lettori, senza note a piè di pagina, senza ostentazioni di un'invasiva erudizione, secondo un modello che, via via che ci si addentra nella lettura, acquista sempre più vivezza e profondità. Trieste dovrebbe esserne grata a Gianni Cimador.

Gianni Cimador
Trieste di carta
Guida letteraria della città
Il Palindromo, Palermo 2020
pp. 280, euro 18,00

TERRONI AL NORD

di Gabriella Ziani



Uliano Lucas
Un emigrante
all'arrivo a Milano
Fotografia, 1969

«Le nostre vite (…) sono asimmetriche, non rispondono a un criterio logico, a una sequenza, a una attitudine o a un talento personale. Non si sa mai chi parte e quando parte, si conosce solo il perché. Il perché è un posto di lavoro». Per trovare quel posto di lavoro, o un posto comunque meglio pagato, dal dopoguerra a oggi ogni 10 minuti di ogni giorno un abitante della Sicilia si è trasferito nel Nord dell'Italia. Centinaia di migliaia di persone, interi paesi di cintura a Milano, Torino e Genova sono nati come *enclave* di immigrati. Prima risucchiati dalle grandi aziende lombarde e piemontesi e dall'edilizia in piena espansione ed esplosione (il 90% della manodopera era meridionale), poi con la crisi dell'industria da un lato e la maggiore alfabetizzazione dall'altro "sparandosi" a caso dove li aveva destinati un concorso nella vasta, pletorica rete della pubblica amministrazione e del parastato. Alla emigrazione contadina aveva fatto seguito quella del piccolo ceto nei primi decenni del '900, poi la fuga aveva cominciato a coinvolgere masse di diplomati, infine dei laureati: una ascesa culturale senza contropartita sociale ed economica, stabile invece l'unica "salita", quella verso le regioni del Nord pronte a usare braccia e teste scansando con brutale odiosità le persone in quanto tali, i "terroni".

Un esercito fatto da generazioni di "spaesati", come intitola il suo bellissimo libro uno di loro, Enzo D'Antona, partito da Riesi in provincia di Caltanissetta per imboccare una strada nel giornalismo che l'ha condotto prima alla *Sicilia*, poi all'*Ora* di Palermo, quindi a Milano al prestigioso settimanale *Il Mondo* (dove, dice la biografia, si è occupato di intrecci tra affari, politica e criminalità organizzata), e di seguito a *Repubblica*, capo della redazione di Palermo, e caporedattore all'Ufficio centrale di Roma. Infine direttore nei giornali del gruppo Espresso, *La città* di Salerno e *Il Piccolo* di Trieste.

Dunque una «deportazione». Un «genocidio culturale senza fine», «un destino che incombeva su di noi». E che ha desertificato il Sud (e certo non solo la Sicilia), impoverendo il già povero tessuto, dove la famosa Cassa del Mezzogiorno (Casmez giornalisticamente stringendo) aveva prodotto risultati solo nella prima fase. Scrive D'Antona: «Fino al 1965, con una dotazione di cento miliardi di lire all'anno, in tutto il Sud si crearono 23 mila chilometri di acquedotti e 40 mila chilometri di reti elettriche, oltre a strade, scuole e ospedali». Poi la deriva, risorse sparse a pioggia e «la maggior parte dei profitti, certo con la complicità della pessima classe dirigen-

te meridionale, andò a finire a imprenditori veri e finti del Nord». Gli impianti chimici di Termini Imerese, spiaggiati senza mai entrare in funzione, si conquistarono un'etichetta sprezzante: «La Comica del Mediterraneo», «Chimed, sei miliardi di ruggine».

È l'atto d'accusa che proviene da questo *memoir* durissimo nei temi sostanziali, ma assai affabile, simpatico, umano e malinconico nel fitto ritessere – anche con bonaria ironia se serve – vite, vicissitudini, sofferenze, fatiche e coraggio di tanti che, nel giro di ventiquattro ore (tanto durava un viaggio negli scassati e sovraffollati treni creati apposta per gli emigranti siciliani), si vedevano trasformati in «brutti, sporchi e cattivi», «ignoranti, violenti e portatori di malattie», e maltrattati, offesi, dileggiati, male alloggiati, sfruttati, spersi in una solitudine ghettizzante che D'Antona paragona a quella degli attuali migranti extracomunitari, gli ultimi di oggi, che hanno promosso i meridionali a penultimi, nel catino sempre ben riempito del bisogno e del razzismo. E a poco serviva la linguistica vendetta dei vari Fernando, Crocifisso detto Fifo (e anche "Mavalà" per via di una buffa esperienza sessantottina), Milziade, Liborio detto Borino, Gnazio, Artemio, Silvestro, Gianrosario, Domenico (favolosa la storia dei nomi, della loro origine e tradizione familiare, e dei soprannomi) di definire "polentoni" lombardi e piemontesi, oppure di indicare chiunque del Nord, da Bologna in su, come "il coglione di Bergamo", senza offesa per Bergamo in quanto tale.

Il libro è la storia, viva e vivace oltre che naturalmente in sé drammatica, di un gruppo di giovani nati in un paese in provincia di Caltanissetta che D'Antona non chiama Riesi, ma camuffa – per mischiare un po' le storie – col nome di Judeca. E questa Judeca, via via che la gente parte, prima i padri e poi i figli, e a catena i cugini, altri parenti, altri amici, fidanzate che diventano mogli, assume, per la grazia del racconto, il profilo di un luogo quasi mitico. Questo gruppo di bambini, poi giovani e adulti di cui l'autore è uno, vivevano tutti nelle palazzine popolari dell'Unrra Casas costruite dagli americani nel dopoguerra, dodici appartamenti per i dipendenti pubblici: «Su dodici famiglie almeno dieci avevano famigliari emigrati». Secondo il censimento del 1971 a Judeca risultavano 40 mila nati e 14 mila residenti. Il resto case vuote. Nel decennio 1961-'71 se ne andarono dalla Sicilia in 700 mila nota lo scrittore-giornalista: «Una devastazione economica, sociale e culturale».

Parte da lì questa che non è una autobiografia, ma una biografia collettiva narrata in prima persona, che nel pretendere una "narrazione" diversa e onesta non solo dei meridionali ma proprio dell'Italia malata e spezzata, stratifica molti discorsi, colmando un altro tassello delle tante storie di emigrazione di cui esistono un'eco e un'epica: i migranti in America, i migranti in Belgio morti nelle miniere di Marcinelle, i migranti accolti in Germania con progetti di rotazione, i migranti in Svizzera, i profughi istriani, gli emigrati in Australia, i veneti migranti dappertutto, i friulani in fuga dalla fame. C'è qui la denuncia di una condizione sociale, con lo spopolamento progressivo dei paesi siciliani, una desertificazione in cui la mafia ha amplificato i propri spazi, c'è il costante contrappunto dei principali eventi politici e di cronaca italiani (dai vari governi agli omicidi di mafia, dalla «marcia dei 40 mila» alla Fiat, al terrorismo, al rapimento e all'uccisione di Moro), e ci sono le canzoni del tempo che attraversano le vicende personali di una folla di judecani, definiti «api operose» per come hanno saputo resistere, inventarsi e reinventarsi e anche riprodurre nelle loro periferie pezzi e profumi del paese d'origine.

Non si trova, in questa analisi-racconto, un anatema contro l'evidente incapacità del Sud di liberarsi dai cancri mafiosi, si parla come di un dato di fatto della malapratica delle raccomandazioni politiche per la conquista di un posto, e anche si giustifica il frequente «darsi ammalati» per guadagnare un giorno di riposo in più, con l'accusa allo Stato di aver sfruttato l'esodo meridionale senza avergli riconosciuto, in

Enzo D'Antona
Gli spaesati
Cronache del Nord terrone
Zolfo editore, Milano 2020
pp. 256, euro 17,00

Enzo d'Antona

Enzo d'Antona, innestando saldamente il giornalismo d'inchiesta sul racconto narrativo, infila pure qualche perla di poesia, un tocco quasi felliniano

termini di conguaglio di qualche tipo, una indennità di disagio. Si leva invece alto e forte l'offeso risentimento verso «l'odio razzista» dei settentrionali, poi alimentato dalla Lega di Bossi, a partire dalla quale «chiunque lo volesse si è poi sentito in diritto di nutrire legittimamente sentimenti anti-meridionali e manifestarli apertamente. Come se noi e ciascuno di noi personalmente – scrive D'Antona -, fossimo l'origine di tutti i mali del Nord e dell'Italia intera». E ancora: «Noi meridionali che eravamo gli sfruttati all'improvviso siamo diventati gli sfruttatori, quelli che pretendono di vivere alle spalle del Nord».

La «contro-antropologia», che già di per sé suppone che l'una parte d'Italia sia più che straniera all'altra, si incarna nelle singole vicende, alcune delle quali restano scolpite. C'è la storia di Fernando, il cui padre postino – che stranamente si chiama Laerte – decide per questo figlio un'istruzione pari a quella degli Agnelli, e dopo averlo mandato al convitto riservato ai postelegrafonici a Pesaro, lo spedisce da parenti a Torino per frequentare il prestigioso liceo D'Azeglio, dove il ragazzino subisce l'emarginazione più totale e bocciature conseguenti nonostante il disperatissimo studio, e così torna a Judeca, si laurea in seguito in Medicina, e per rivalsa tornerà a Torino e diventerà il dentista dei "vip" che dimorano nell'esclusivo quartiere di Crocetta, portandosi dietro schiere di fratelli e sistemandoli tutti.

E c'è la lunga avventura di Fifo, operaio alla Fiat che vive assieme allo zio Angioletto, ormai lì diventato caporeparto. Sfiorato ma fortunatamente non catturato dalle blandizie del brigatismo rosso, quando Romiti annuncerà licenziamenti e «cassa» per migliaia e il 14 ottobre 1980 si scatenerà la contromanifestazione pro-azienda dei «40 mila», sarà tra gli scioperanti, e incrocerà brutalmente lo zio nel corteo opposto, ma la frattura politica non incrinerà l'affetto che li lega. Perché poi è questo un altro degli ingredienti forti: i legami parentali stringono gli "spaesati" in una enorme famiglia allargata dove è sempre in funzione quella che D'Antona chiama «Radio mio cugino». Le voci corrono sul filo, e se c'è un bisogno il soccorso arriva di slancio.

Di questa generosità è un'icona il signor Gombo, riparatore di tv, «un eroe» agli occhi di D'Antona bambino e dei suoi amici. Aveva otto figli, e suo cognato il ragionier Garritano era arrivato a nove. Con la sua 600 il signor Gombo portava al mare (45 minuti di viaggio andare, altrettanti tornare) tutti i ventuno componenti delle due famiglie, caricandoli a turno assieme a ombrelloni e cibarie: «A fine giornata il signor Gombo aveva percorso quella strada dieci volte e aveva assicurato una domenica di vacanza alle due famiglie». Ma nessuno di quei ventuno è rimasto a vivere a Judeca, son partiti in massa un lunedì mattina dopo la giornata di mare. D'Antona ritroverà il signor Gombo quindici anni dopo a Cinisello Balsamo, tutta abitata da emigranti: vive in una stessa casa a più piani con la sua grande famiglia e con quella del cognato, allargate a nuore, generi e nipoti, quasi la riproduzione di un falansterio, dove ciascuno sa fare un mestiere e dà una mano gli altri, una cellula di «socialismo utopico» che si è ricreato a prescindere dalla bolgia esterna, dal divario Nord-Sud che non si è colmato e casomai è peggiorato, come ci intima di ricordare fino alla fine l'autore che, innestando saldamente il giornalismo d'inchiesta sul racconto narrativo, infila pure qualche perla di poesia, un tocco quasi felliniano. Quando saltuariamente uno degli spaesati, incontrando uno sconosciuto dall'aria ancora più spaesata, gli si avvicina chiedendo: «Sei sardo?». E quello invariabilmente risponde «no», magari con accento sardo.

MARIO DONDERO, UN FOTOGRAFO LIBERO

di Paolo Cartagine

"Donderoad" era il soprannome che a Mario Dondero piaceva tanto, suono e parola che nella pronuncia evocano la strada dell'andare (*on the road*), una parola inventata che condensava il suo comportamento di girovago vivace e curioso.

È stato una leggenda del fotogiornalismo d'inchiesta. Portava a casa notizie di prima mano su eventi, fatti, situazioni e persone andando a vedere per conto nostro per risalire alle cause partendo dagli effetti. Un'attività di testimonianza diretta attuata per tutta la vita da indipendente, utilizzando un linguaggio fotografico chiaro e asciutto che non concedeva nulla alla cosiddetta "bella fotografia".

Guidato da empatia e vicinanza specie per i più deboli, Dondero – «con l'accento sulla prima o», ci teneva a precisare con la voce un po' roca e l'aria simpatica da *chansonnier* – si considerava al servizio del pubblico e della società, perché «la fotografia serve a comunicare, dunque deve essere compresa da coloro cui è destinata».

Nato a Milano nel 1928 da una famiglia di origini genovesi, a sedici anni era andato a combattere con i partigiani in Val d'Ossola, precoce dimostrazione di un pensare autonomo che contraddistinguerà l'intera sua vita di uomo libero, e il suo mestiere di scrivere con la fotografia lontano dal registro dell'equidistanza e dal grigiore del conformismo.

Terminata la Guerra, era stato assunto come giornalista a *Milano Sera* perché aveva buon occhio e una prosa precisa e pulita. Aveva cominciato a fotografare per *L'Unità*, *l'Avanti*, *Le Ore*, *L'Espresso*, *Epoca* dedicandosi a guerre, conflitti sociali e politici, avvenimenti internazionali, facendosi conoscere e apprezzare per la capacità e per il modo schietto di avvicinare le persone a prescindere dalla loro posizione nella scala sociale.

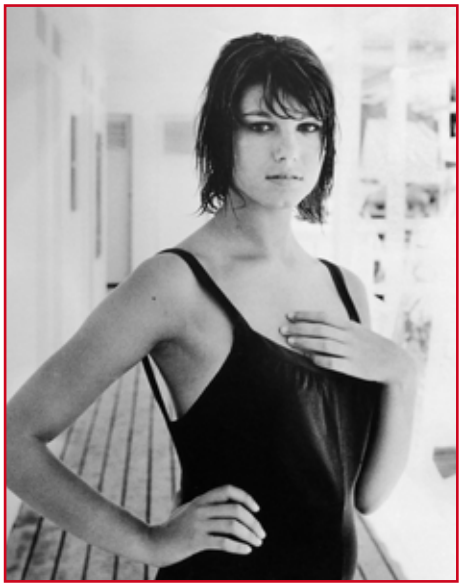
Nel contempo, aveva mantenuto un forte interesse per il mondo intellettuale degli artisti e degli scrittori, di cui spesso si è trovato compagno di strada.

Berlino
7 novembre 1989

Più di recente, continuando a realizzare i suoi reportage, aveva collaborato con *Il Manifesto* e *Repubblica*.

Tra i tanti riconoscimenti (fra cui il *Premio Chatwin* nel 2008), andava fiero della nomina a "camallo onorario" della Compagnia Unica dei Lavoratori del Porto di Genova.

Quattro i poli geografici dai quali ha guardato il mondo. Il Bar Jamaica di Milano (narrato da Luciano Bianciardi ne *La vita agra*) dove discuteva con gli



Stefania Sandrelli
Viareggio 1962

La maggior parte delle sue immagini riguarda il reportage umanitario

Prigionieri algerini
fine anni '50

amici fotografi fra cui Ugo Mulas. L'ambiente della cultura progressista di Parigi, dove si era trasferito nel '54, si era sposato ed erano nati tre figli. La Roma degli anni '60 di Moravia e Pasolini e poi (dopo un secondo soggiorno a Parigi e la morte della moglie) Fermo, dove nel 1998 si era trasferito con la compagna. Qui aveva iniziato a riordinare il suo archivio, l'ultimo impegno prima di accomiatarsi nel dicembre 2015.

La maggior parte delle sue immagini riguarda il reportage umanitario: «Ho voluto fotografare la gente comune per realizzare racconti fotografici basati sull'osservazione di fatti minimali, su ciò che nella società rimane latente, e perciò dev'essere riportato alla luce. In questo risiede il valore civile del nostro mestiere».

I suoi lavori sono tutt'ora attuali per una rilettura della Storia, dal servizio sul Portogallo di Salazar, a quelli su Franco Basaglia all'Ospedale Psichiatrico di Gorizia a metà anni '60, sul "Maggio '68" a Parigi, sui movimenti per l'indipendenza in Guinea-Bissau e in Senegal, sul Muro di Berlino due giorni prima dell'inizio della demolizione, su *Emergency* in Afghanistan nel 2005.

Indimenticabili sono le immagini realizzate clandestinamente nel Tribunale di Atene il 17 novembre '68 giorno della condanna a morte di Aléxandros Panagoúlis: «Le guardie stavano per perquisirmi; salvai il rullino con le foto scattate passandolo di nascosto a Camilla Cederna».

I suoi servizi offrono tutt'ora informazioni chiare e pertinenti, mostrano i sentimenti dell'Autore perché l'atto del guardare non è mai neutrale, spesso testimoniano ingiustizie e violenze verso le "non-persone" (secondo l'espressione coniata da George Orwell) e, soprattutto, pongono interrogativi sulla nostra posizione di spettatori.

Le immagini sono di taglio svelto e limpido, tutte in bianco e nero «dato che bastano pochi segni per comunicare in maniera precisa», sono misurate e senza scene cruente per il rispetto che Dondero aveva nei confronti di chi soffre.

Ne emerge il suo approccio etico

In sessant'anni di carriera ha raccontato da freelance *la Storia, e ha portato i lettori nel mondo dell'arte e della cultura attraverso i volti di molti protagonisti*

preliminare al fotografare: «in ogni situazione ho cercato quali domande fare e come ascoltare le risposte al fine di costruire un documentario il più possibile completo e non scontato», per parlare soprattutto dei «luoghi ai margini e delle persone che ho incontrato lungo il mio cammino in tanti angoli del pianeta».

In definitiva, lavori che – prima di diventare "finestre sul mondo" lontane dagli standard dei mass media – contengono la sua filosofia di vita.

Altrettanto significativo l'altro filone affrontato da Dondero, attinente al rapporto con personalità del mondo della cultura internazionale a iniziare dalla celebre foto scattata nel '59 a Parigi agli esponenti del *Nouveau Roman* (Robbe-Grillet, Beckett, e altri), che lo ha fatto conoscere in tutto il mondo. Non meno significativi – per citare solo alcuni – i ritratti riguardanti Pasolini con la madre, Sartre con Simon de Beauvoir, Giorgio Bassani, Günther Grass, Predrag Matvejević e Primo Levi.

Si innesta in questo filone il mondo del cinema, con i primi piani dell'attrice statunitense Jean Seberg, icona della *Nouvelle Vague*, quelli con Fellini, Welles, Ustinov, Bertolucci e altri ancora.

Egli considerava il ritratto come il prodotto dell'incontro della personalità del soggetto con quella del fotografo, che agevolava l'instaurarsi di spontaneità e naturalezza al di qua e al di là

Processo Panagoulis
Atene, 17 novembre 1968

dell'obiettivo e restituiva, nelle foto, l'essenza e i caratteri prima della verosimiglianza.

Lo si può cogliere dagli sguardi in macchina dei personaggi ripresi, quasi un muto dialogo con l'osservatore attento che perdura a distanza di anni. Ma pure dalle posture, segni del "linguaggio non verbale" specifico delle singole persone – che Dondero sapeva interpretare con maestria – riprese nel loro ambiente (mai in studio) per non cadere nell'uniformità degli stereotipi. Dunque, anche il contesto, pubblico o privato, era per lui una componente irrinunciabile, anzi diventava uno dei punti di forza di tutto ciò che le sue foto contengono.

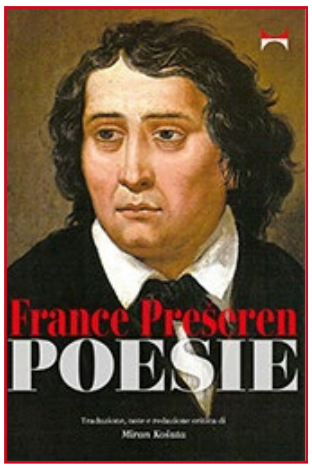
Dondero era felice di aver fatto quello che sognava ponendo sempre al centro dei suoi lavori «l'essere umano, realtà complessa e multiforme che mi ha sempre affascinato». In sessant'anni di carriera ha raccontato da *freelance* la Storia, e ha portato i lettori nel mondo dell'arte e della cultura attraverso i volti di molti protagonisti.

Ne è nato un bosco carta, il suo archivio (foto, scritti, libri, mostre), un'eredità inestimabile, opportunità per riflettere sul senso e sul ruolo della fotografia oggi, anche in rapporto all'evoluzione della comunicazione per immagini.

Jean Seberg
Parigi 1959

IL LIBRO DI PREŠEREN

di Roberto Dedenaro



France Preseren
Poesie
a cura e traduzione
dallo sloveno di
Miran Košuta
EST-ZTT, Trieste 2020
pp. 496, euro 29,00

Avevo letto un'anteprima di questo libro in una serata di un anno fa, prima del *lockdown*, la sensazione che avevo ricevuto era quello di trovarmi davanti ad un lavoro straordinario, destinato a divenire un classico, un punto di riferimento sia per gli aspetti offerti dalla traduzione, sia per l'indubbia importanza di avere a disposizione l'opera, praticamente completa di France Prešeren, il fondatore della letteratura slovena moderna, il poeta dell'inno nazionale, l'autore sloveno più conosciuto internazionalmente. Il volume adesso è qui, un volume nel vero senso della parola, con una poderosa copertina rigida guarnita da una sovracoperta illustrata, quasi cinquecento pagine di caratteri grandi, leggibili e tre note di Košuta stesso, di Elvio Guagnini e di Boris Paternu, più le note al testo, una cronobiografia e l'elenco delle opere, testi e critica in italiano su Prešeren, e speriamo di non aver dimenticato nulla d'importante. Non è quindi, questo, uno di quei libri da leggere e buttare da parte, ma un testo da leggere e rileggere, uno strumento per chiunque voglia accostarsi a Prešeren, per chiunque voglia capire meglio, in senso lato, la cultura slovena, che non è solo una vicina di "casa", ma qualcosa che si intreccia con altre radici a formare quel particolare milieu che amiamo chiamare la diversità di Trieste.

Sempre quando prendo in mano un libro di un autore, diciamo così della nostra zona, italiano o sloveno, mi pongo la domanda se il mio interesse sia dovuto ad un eccesso di amore per le cose locali o se, realmente, siamo di fronte ad un'opera che trascende ogni confine e riguarda la letteratura internazionale. Non vi è dubbio che nel caso di Prešeren, noi siamo in questo ambito, con un'avvertenza, che forse tutti i lettori del Ponte rosso hanno ben presente, ma che io mi sento in dovere di fare: siamo davanti ad un autore che in forme proprie ed originali partecipa a quel movimento davvero europeo e non solo, che chiamiamo romanticismo. Romanticismo che in Italia ebbe una nascita precisa, il 1816, come ricorda Guagnini nella sua preziosa postfazione, con l'articolo sull'utilità delle traduzioni di Madame de Staël. In uno degli articoli che seguirono quello della de Staël, Giovanni Berchet presentò la traduzione di una lunga ballata del poeta sassone Bürger, *Lenore*, poi ripresa in sloveno da Prešeren stesso. Romanticismo che in Italia ebbe poi esiti diversi, tanto che alcuni ipotizzano la mancanza di un vero e proprio "romanticismo italiano", qui, però, la discussione sarebbe enorme e si allontanerebbe dallo scopo principale di questo articolo. Ma, forse noi lettori ponterossiani siamo abituati a ragionare più in termini di modernismo otto-novecentesco che di romanticismo europeo, lo dico perché potremmo rimanere sorpresi sfogliando le traduzioni di Košuta, ma è lì che dobbiamo cominciare a capire la grandezza di Prešeren, quella di aver collegato una lingua minore, per numero di parlanti, ad una grande corrente culturale d'avanguardia, in quel momento, in Europa, fondando un lessico e una tradizione moderna.

Ho aperto, confesso un momento patetico, e sfogliato il volume con un filo d'emozione: l'operazione condotta da Miran Košuta è stata quella di presentare, al lettore italiano, praticamente, esagero, una copia anastatica dell'unico libro che Prešeren pubblicò durante la sua tormentata vita, circa duecento liriche. Manca solo la suddetta *Lenore* a darci la completezza. Oltre a ciò e forse soprattutto, il criterio traduttivo adottato da Košuta è stato quello di restituire metrica, accenti, musicalità, rime insomma tutto dell'originale, un lavoro da far tremare i polsi, che mi fatto esclamare un *ooh* ammirato e mi ha dato l'impressione di aver in mano il libro di Prešeren, davvero, anche perché lui ti guarda dalla sovracoperta con gli occhi volti da un lato e uno sguardo mite e triste nella riproduzione del suo ritratto più conosciuto. Possiamo chiederci se sia davvero un tentativo riuscito quello di Košuta e, naturalmente ci sono delle liriche che sembrano funzionare

Tradotte da Miran Košuta e pubblicate dall'Editoriale Stampa Triestina - Založništvo Tržaškega Tiska le liriche di France Prešeren

meglio, dove mantenere l'endecasillabo o trovare delle rime in italiano raggiunge un risultato ottimale e altre che forse lo sono meno, ma, ripeto la sensazione è quella di leggere Prešeren, che sembra una banalità a dirsi così ma non lo è; ricordo la mia delusione di studente adolescente o poco più quando scopersi che Baudelaire aveva scritto dei sonetti in rima e non delle poesie che precorrevano quelle della beat generation. E qui si potrebbe aprire un altro capitolo su cosa sia la traduzione, soprattutto quella di poesia, su come i criteri di approccio siano molti e le discussione interminabili. Il lavoro di Miran Košuta, non da oggi, indica una direzione precisa, che la lirica sia soprattutto un fatto fonico e in questo suo approccio le sue competenze musicali, gli danno sicuramente un supporto; in altre parole possiamo anche non condividere le sue scelte ma non la capacità tecnica di ottenere ciò che si era proposto. Piuttosto per aggiungere una nota di colore, qualche perplessità suscita la grafica del volume che se da un lato offre dei caratteri molto grandi e di grande leggibilità, dall'altro non convince in alcune scelte cromatiche come quella di separare le sezioni con delle pagine interamente nere e in qualche altra particolarità dell'edizione.

Come si è detto, in questo volume il lettore italiano troverà la traduzione dell'unico libro che France Prešeren pubblicò in vita, *Poesie del dottor Frace Prešeren*, pubblicato a Ljubljana nel 1846, tre anni prima della morte avvenuta nel febbraio del 1849 a Kranj, con poche varianti tutte giustificate nell'apparato, imponente, di note conclusive.

France Prešeren era nato a Vrba, nella Slovenia nord occidentale, da una famiglia contadina, nel 1800, e si era formato a Vienna, compiendo studi di legge e aveva vissuto una vita che, vista con gli occhi contemporanei, sembra rientrare perfettamente nei canoni romantici, con amori infelici, Julia Primitz su tutti, che sembra distogliere lo sguardo da lui anche nella riproduzione di un suo ritratto sulla controcopertina, mancati riconoscimenti lavorativi ed artistici e l'immancabile censura austriaca. Erano gli anni in cui lo Spielberg divenne tristemente famoso come soggiorno di tanti letterati; non fu questo il caso di Prešeren, ma le sue posizioni non mancarono di dar fastidio. Come afferma Boris Paternu nella sua postfazione, rifacendosi agli studi di A.J.P. Taylor nelle poesie di Prešeren, l'atto poetico e quello nazionale sono ambedue presenti con la stessa forza, e «alcuni popoli austriaci, assurti nel 1848 alla ribalta storica, furono fondati da poeti, notabili intellettuali di estrazione popolare contadina, [...] una sorta di variante spirituale austriaca dei giacobini, ma più concettuale e letteraria che realmente politica».

Forse, se uno volesse una sintesi, di ciò, e avesse il tempo per leggere una sola lirica, più del famoso Brindisi, divenuto l'Inno della Repubblica Slovena, è il Battesimo alla Savica che restituisce con forza la temperie d'un epoca, e le capacità dell'autore su un tema complesso dai molteplici riferimenti culturali: un poemetto di più di cinquecento versi, in terzine dantesche e ottave, in parte dialogico, che racconta la lotta per resistere degli ultimi pagani in Carniola, tema a cui si intreccia quello amoroso, tra Črotomir e Bogomila. Basato su fonti storiche e ricchezza metrica non comune, il poemetto, di fatto, conferisce una dignità storica, come in molte altre opere della generazione romantica europea, alle aspirazioni di autonomia e libertà al popolo sloveno, e, nel tema amoroso infelice, altro *topos* letterario, ancora una volta indica nelle costrizioni sociali dettate dalle circostanze storiche l'impedimento all'autenticità dei sentimenti a cui aspirava, appunto, la nuova Europa.

So di aver restituito solo molto parzialmente la complessità e la profondità di questo volume che ha nei suoi testi e nei suoi apparati una ricchezza non comune, ma per il resto ci sono, appunto, le librerie dove soddisfare ciò che rimane, ed è molto, soprattutto in questo caso.

RACCONTARE L'ATROCITÀ

di Fulvio Senardi

Il bel volume curato da Angela Fabris e Romano Vecchiet, *Scrivere l'orrore - Letteratura e Shoah* è una riflessione a più voci che tocca un argomento da molti, ormai, considerato esaurito. E, diciamolo subito, a torto. Nel passaggio dall'"era del testimone" alla stagione della post-memoria (post-memory, per dire con Marianne Hirsch della Columbia University) non tramonta bensì risulta più urgente l'esigenza di un costante richiamo alle nefandezze del "secolo breve" (una formula, da tempo entrata nel vocabolario comune, ma che pure veicola un imbarazzante eco di "orientalismo": il mondo, dalle guerre di Jugoslavia al genocidio dei Rohingya, non è diventato meno "cattivo", anche dopo, ironizzo naturalmente, la "fine della storia").

Peraltro è evidente che ciò che cessa di essere memoria viva, tramandata dalla voce del testimone (nobile e commovente, a questo proposito, l'addio alla presenza pubblica di Liliana Segre, ad Arezzo, che possiamo riascoltare on line), ovvero il racconto del trauma nella sua portata personale e collettiva, trasferendosi dalla voce nei libri, va perdendo qualcosa in forza veritativa. Messi all'angolo, anche per via processuale, i più irriducibili negazionisti (mi riferisco ovviamente al caso Irving) la battaglia è lungi dall'esser vinta, perché l"era dell'incompetenza", che attinge le parole d'ordine da quella cornucopia di cianfrusaglie che è Internet (oltre ad essere, per infinite ragioni, cosa buona), celebra, nei settanta milioni di voti ottenuti da Trump, la sua apoteosi, e sarebbe ingenuo pensare che ciò non rappresenti un problema etico e culturale enorme.

Proprio là dove tracce di antisemitismo sono state più incise nel passato, va a depositarsi la nuova intolleranza, quasi a dimostrazione della validità di quella legge della *longue durée*, dei tempi lunghi della storia, che spiega la tenuta di sorpassate strutture mentali. E la Germania, che più ha fatto per rieducare al rispetto dell'Altro (che poi in realtà Altro non era, ma una parte, perfettamente integrata, del grande cosmo di lingua tedesca del primo Novecento) è teatro della sua risorgenza, come si è visto, per citare l'episodio di maggior risonanza, nell'attacco alla Sinagoga di Halle dell'ottobre 2019. Dunque è bene che si parli,

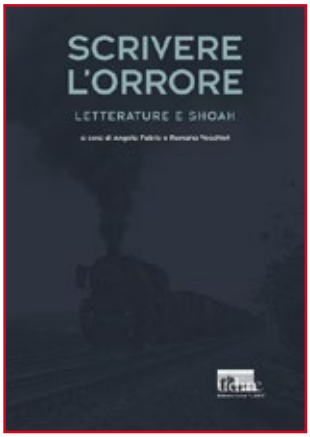
Un volume collettaneo su alcuni aspetti della narrazione della Shoah

ancora ed ininterrottamente, di quella macchia che tinge di scuro il Novecento europeo e che a molti (Marcuse, per esempio), politicizzando (ma va passando di moda), è parso null'altro che il compimento di un percorso storico-antropolgico dove giungono a coincidere totalitarismo politico e iper-razionalità tecnica. Tanto più che, lo mette in rilievo giustamente Anna Baldini, il pericolo oggi non è tanto "l'oblio, quanto la semplificazione, se non addirittura l'assuefazione, alla memoria di quegli eventi passati" diffondendo una "percezione degli eventi astorica, edulcorata e intrisa di stereotipi": una memoria insomma formato Netflix, con tutto quel contorno di indeterminato, adrenalinico e patetico che consente una fruizione *urbi et orbi*.

Ma veniamo a *Scrivere l'orrore*: gli studiosi che vi prendono la parola provengono da specializzazioni disciplinari diverse, sia pure tutte afferenti alle "humanities", come ormai si dice in buon italese. Eppure il quadro che ne esce non è affatto frammentato, ma risulta invece coerente e ben organizzato.

Introduce il discorso Pier Vincenzo Mengaldo che ha il merito di ribadire alcuni punti cruciali del dramma storico della Shoah (un caso macroscopico, non dimentichiamoci mai di ricordarlo, di un contesto più generalizzato, e penso ad altri stermini perpetrati dalla Germania nazista, in primo luogo quello che vide come vittime quei popoli – rom, sinti, ecc. – che un tempo era uso chiamare popolarmente "zingari") e della sua rappresentazione letteraria. La burocratizzazione della morte, in primo luogo, che poteva dare ai volonterosi carnefici di Hitler (mutuo ovviamente il titolo del libro di Daniel J. Goldhagen) l'alibi di eseguire semplicemente degli ordini, fenomeno che è anch'esso, proprio come il Lager, un "prodotto organico della modernità" (Mengaldo). Utile l'invito dello studioso a "vegliare criticamente sulle singole testimonianze", nella consapevolezza che essa è, per statuto, un enunciato complesso e gravido di affettività. Gesto nobile ma, in casi estremi, perfino sviante (o strumentale, come ricorda Daniele Giglioli nel suo, volutamente provocatorio, *Critica della vittima*). Complessa è dunque la fenomenologia del trauma letteraturizzato, sul quale, come sovente su tali temi, è Primo Levi a pronunciarsi con razionalistica trasparenza: «un ricordo troppo spesso evocato», scrive ne *I sommersi e i salvati*, «tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dall'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese» (all'opposto, è stato sostenuto, per esempio da Laura Fontana, quanto sia indispensabile per un testimone-narratore potersi appoggiare a una dimensione anche estetica).

Particolarmente (e, ipotizzo, involontariamente) intonati con la congiuntura che stiamo vivendo, i saggi di Angela Fabris e di Giuliano Migliori, che hanno un doppio merito: in primo luogo di richiamare l'attenzione su una scrittrice-testimone non universalmente nota al di fuori del circuito degli specialisti, Liliana Millu, resistente e poi deportata in vari Lager (Auschwitz, Ravensbrück), dopo essere transitata nel campo di raccolta di Fossoli (di cui ha scritto anche Primo Levi nel suo libro più famoso) triste esempio – ne ha approfondito la storia Liliana Picciotto ne *L'alba ci colse come un tradimento*, 2010 – di collaborazione a livello politico-burocratico, in ordine al "problema ebraico", tra italiani (gli alti gradi della Repubblica Sociale e, di nuovo, schiere di "volonterosi carnefici") e tedeschi. Tra le più voci più significative della narrativa di testimonianza, Millu tramanda la sua esperienza nel romanzo del 1947 (poi più volte ristampato) *Il fumo di Birkenau* (testo «ingiustamente rimasto al confine, stessa sorte di molta letteratura femminile» - Migliori) per poi sposare il silenzio, per vent'anni, fino al nuovo romanzo del 1978: bell'esempio dell'urgenza di testimoniare e quindi dello svuotamento che segue lo sfogo, passo indispensabile per la ricostruzione del sé: ciò che Bruno Bettelheim, negli anni Cinquanta (ma è rimasto un suo tema privilegiato), ha chiamato pulsione alla testimonianza ("compulsion to bear fitness").



Angela Fabris e
Romano Vecchiet
(a cura di)
Scrivere l'orrore
Letteratura e Shoah
Comune di Udine
Biblioteca civica «V. Joppi»
Udine 2020, p. 89, euro 15,00

Proprio là dove tracce di antisemitismo sono state più incise nel passato, va a depositarsi la nuova intolleranza

In secondo luogo, e proseguo su Fabris e Migliori, l'individuazione del corpo (e della sensazione) come campo di resilienza; proprio quel corpo (duramente messo oggi alla prova dall'infuriare dell'epidemia) che viene "espropriato" e "riconfigurato" (Migliori) per diventare pienamente funzionale all'interno della cupa caricatura di società che è il Lager, vero luogo di soglia che prepara la morte. Un tema che Angela Fabris esplora avvalendosi di strumenti critico-letterari, sottolineando il valore percettivo di un rapporto nonostante tutto possibile con la natura, tanto "catalizzatore di resilienza" che appiglio sensoriale per un sistematizzazione non autodistruttiva dei lacerti di memoria; mettendo in opera invece categorie filosofiche, sull'orizzonte della speculazione di Merleau-Ponty, da parte di Giuliano Migliori, secondo il quale, gli cedo la parola, «per i cosiddetti 'sopravvissuti' o 'salvati', esprimersi nel trauma della sofferenza e della perdita di un'identità, individuale e collettiva, significa esporre […] sia una pelle propria che altrui, sostanziale e immateriale, e il carattere cognitivo, una forma informe che oscilla tra l'umano e l'inumano, l'essere animale e l'essere atomo» (con tutto il rispetto per lo studioso: attenzione, e vale per molti, al pericolo di fare della letteratura un'occasione per filosofeggiare piuttosto che impiegare la filosofia per rendere più perspicua la lente critico-interpretativa).

Non manca ovviamente un approfondimento su Primo Levi, ospite necessario in ogni discorso sulla testimonianza italiana dell'olocausto. In questo caso l'angolo visuale scelto da Anna Baldini è quello di storia della cultura, quasi a rispondere al quesito: come è diventato Primo Levi, per gli italiani, «insieme filtro a cartina al tornasole della memoria dello sterminio», e poi personaggio pubblico e coscienza morale di un Paese che stenta a riconoscere le sue colpe nascondendo la polvere, posso sembrare irriguardoso, sotto lo zerbino, parecchio stretto, della Resistenza.

Una vicenda che parte da quel 1947 che ha visto la prima pubblicazione di *Se questo è un uomo*. Erano anni, spiega Baldini, gravati dal peso delle sofferenze vissute durante la guerra, e «le scrivanie delle case editrici si riempivano di storie dolorose, incontrando in generale, con questa accanita concorrenza, poco ascolto». Una vera inflazione di lacrime e dolore per una società che voleva, innanzitutto, girare pagina, ed era quindi sospettosa verso chi gettava sale sulle ferite: delle duemilacinquecento copie stampate di *Se questo è un uomo*, mille rimasero invendute. Le cose cambiano nei secondi anni Cinquanta, quando il nesso istituito tra deportazione e Resistenza rilancia la memorialistica dell'Olocausto. Nel 1955 *Se questo è un uomo* viene nuovamente proposto alla Einaudi, che lo aveva rifiutato dieci anni prima, e inizia la fortuna letteraria del libro e del suo autore che, nel corso degli anni Sessanta, «adotta il nesso fascismo/antifascismo come chiave di lettura privilegiata nella sua opera di interlocutore per la collettività», tanto da assumere la funzione di "voce della deportazione" in Italia (ogni Paese ha il suo, o i suoi: in Francia Patrick Modiano, il premio Nobel del 2014, in Ungheria Imre Kértesz, in Slovenia il nostro Boris Pahor, ecc.). L'analisi di Baldini prosegue, e non ci è dato, per ragioni di spazio, di seguirla tutto, ripercorrendo snodi, rallentamenti e accelerazioni di una fortuna che ha conciso con le metamorfosi e le svolte della società e dello spirito pubblico in Italia: esemplare *case study* che, se perde qualcosa (e come non potrebbe) rispetto all'approfondimento dello specifico ideologico-letterario dell'autore, è capace però di offrire un ritratto articolato, complesso e stimolante di un'Italia "civile" (nei vari significati dell'espressione) che si sforza di guardarsi allo specchio e che, per farlo, ha bisogno di avvalersi della coscienza morale e della forza di verità di qualche grande testimone.

Luigi Reitani contribuisce alla miscellanea con *Topografie della Shoah*, un testo già pubblicato nel 2009, e che bene si inserisce in questo libro perché approfondisce un tema cruciale, la frequentazione del tema dell'Olocausto in terra tedesca,

Liliana Segre ha ricordato che «il viaggio verso Auschwitz […] è uno dei capitoli più terribili della Shoah»; non un aspetto accessorio dunque dell'esperienza degli innocenti subdolamente condannati a moriredi

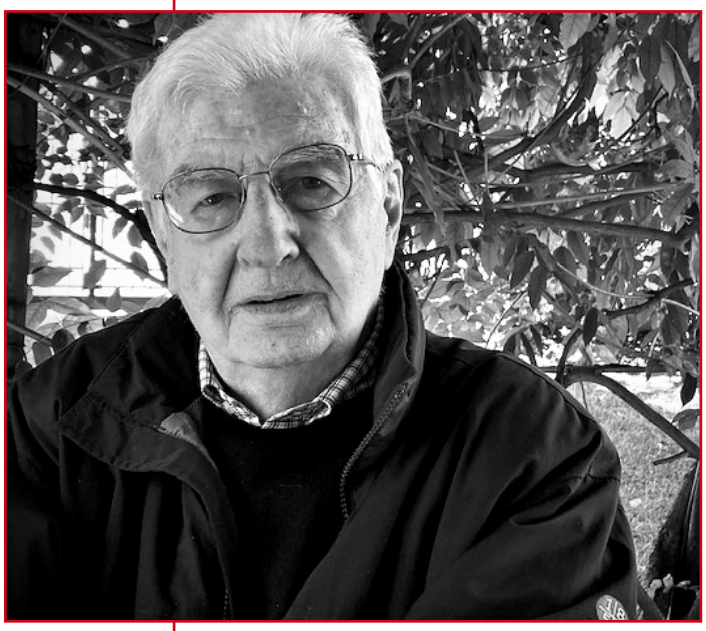
quel ritorno alla barbarie sotto il segno della croce uncinata che grava come una colpa incancellabile sulla coscienza di sé di un'intera nazione (pesa, sobrio e durissimo, il verso di Celan in *Todesfuge*: «der Tod ist ein Mester aus Deutschland»). Il discorso, in questo caso, non può che partire da Auschwitz, «luogo tristemente simbolico del fallimento e delle aporie irrisolte dell'intera civiltà occidentale» e insieme, sottolinea Reitani, «lo sfondo obbligato su cui proiettare ogni opera letteraria nata dopo il 1945, misurandone in un certo qual modo lo spessore morale». Ed è Auschwitz, come luogo simbolo dell'abiezione, che ha evocato Adorno, in un giudizio poi in sostanza ritrattato, in cui aveva negato, dopo Auschwitz appunto, ogni legittimo futuro all'espressione poetica, quasi che fare poesia nel mondo contaminato dall'orrore significasse minimizzarlo, o volerlo ignorare. Non ha dipeso probabilmente da ciò l'inclinazione della cultura tedesca a fare della Shoah il perno di elaborazioni estetiche e poetologiche piuttosto che alimento di opere di finzione; resta il fatto che, come ha spiegato Reitani, «la reazione estetica di chi sostanzialmente accettava il discorso di Adorno fu quella di concepire una letteratura 'documentaria', in cui a parlare fossero le stesse fonti storiche, e il ruolo dello scrittore fosse semplicemente quello di assemblare e disporre in forma comunicativamente efficace i materiali raccolti. È questo il caso per eccellenza del dramma *Die Ermittlung. Oratorium in elf Gesängen* (*L'istruttoria. Oratorio in dieci canti*, 1965) di Peter Weiss». Non sono mancate comunque testimonianze dei sopravvissuti, prima fra tutte *weiter leben* (vivere ancora, 1992) di Ruth Klüger, e ancorché non copioso, un significativo filone di narrativa di invenzione a firma di Alfred Andersch, Winfried Georg Sebald, Bruno Apitz, Fred Wander, Binjamin Wilkomirski, ecc., scrittori ai quali Reitani dedica degli approfonditi medaglioni critici.

Chiude il libro un saggio che, di inusuale focalizzazione, colpisce per la sua originalità. Ne è autore Romano Vecchiet, un'autorità assoluta nel campo della storia e della tecnica del trasporto ferroviario; competenza che gli giunge utile per ritagliarsi uno spazio particolare, sondando tra storia e narrativa, il tema generalmente trascurato del trasporto dei deportati verso i campi della morte. Spiega Vecchiet: il viaggio (parola ovviamente inadeguata, perché subito avviene, nel sordido inferno dei vagoni-prigione, la degradazione dell'uomo a cosa, a Stück come dicevano gli aguzzini) rappresenta la "perfetta introduzione al clima concentrazionario […] la lucida materializzazione di una sintesi concettuale che aveva nell'umiliazione e nello sterminio dell'avversario il proprio perverso obiettivo di fondo". La terribile soglia di un percorso verso il nulla di cui resta sempre qualche traccia nei racconti dei deportati, e sulla cui atrocità sovente sorvola l'attenzione dei lettori colpiti da eventi di più appariscente drammaticità. Raccontando la partenza, tredicenne, da quell'angolo della stazione che ora costituisce a Milano parte del Museo della deportazione, Liliana Segre ha ricordato che «il viaggio verso Auschwitz […] è uno dei capitoli più terribili della Shoah»; non un aspetto accessorio dunque dell'esperienza degli innocenti subdolamente condannati a morire, ma sua «parte sostanziale e integrante». Su questo filo Vecchiet intreccia un'ampia serie di considerazioni, che non possiamo purtroppo seguire, individua dei testimoni eccellenti ma estranei al canone più noto (Brovedani per esempio o Cargnelutti, cui è la figlia Raffaella ad aver "prestato" la voce), racconta episodi di solidarietà spontanea nelle stazioni o lungo le linee ferroviarie della deportazione, allargando il campo di analisi anche a recenti esperienze pedagogiche che, riproponendo il viaggio ferroviario verso Auschwitz agli studenti d'Europa, ha varato nuove formule di recupero memoriale, rendendo presente e indelebile per molti giovani ciò che, letto sui libri, sarebbe rimasto solo materia fredda ed inerte. Un bel modo insomma, questo saggio, per chiudere un volume ricco di spunti e sollecitazioni etiche e culturali.

IL CANTIERE, UN AFFETTO SENZA FINE

di Gennaro Rega

Nordio Zorzenon



Ci sono libri degni di essere conservati in una ideale biblioteca "ritrovata", come è il caso de *La tuta gialla* del monfalconese Nordio Zorzenon, prima edizione Milano, Mursia, 1971, poi in traduzione in lingua russa, Mosca, Progress, 1975, postfazione di Evgenij A. Ambarcumov.

Con lungimiranza se ne è accorta la piccola casa editrice romana Abbot, creata nel 2020, e che fa parte dell' Adei (Associazione degli editori indipendenti). In questo modo, benché il suo progetto editoriale sia decollato nel pieno di una crisi economico-sanitaria che ha duramente colpito anche il settore librario, esso si è subito fatto apprezzare per alcune interessanti ristampe. I fondatori, Davide Callegaro e Luigi Petrella, hanno deciso di ripubblicare dopo un cinquantennio questo romanzo ingiustamente e troppo presto dimenticato. Ritengo non si tratti di un ripescaggio semplicisticamente nostalgico di un libro scritto nei primi anni del periodo storico della contestazione operaia e studentesca. La sua attenta rilettura convincerà forse la critica letteraria a dargli una più degna collocazione nell' ambito del filone narrativo un tempo denominato della "letteratura industriale" e oggi più genericamente "del lavoro".

Al momento della pubblicazione (marzo 1971) le recensioni, in gran parte lusinghiere per un'opera prima, definirono *La tuta gialla* un "romanzo della fabbrica". Nella narrativa italiana in quegli anni erano stati pochi gli esordi in questo filone. Nel 1966 il patavino e ingegnere Ennio Gallo, che per ragioni di prudenza professionale preferì pubblicare con lo pseudonimo di Paolo Barbaro, aveva proposto *Giornale dei lavori.* In precedenza, sul finire degli anni Cinquanta, quelli del boom economico, c'era stato un altro esordiente in questo genere letterario, il fiorentino Valerio Bertini. Ne *Il bardotto* (1957) ho riletto la stessa fresca immediatezza di alcune pagine del nostro autore. Mentre nella raccolta di racconti, *Elogio del meccanico* (1964) c'è il comune problema del conflitto fra mentalità artigianale dell'operaio e coscienza industriale. Infine il torinese Guido Seborga con il romanzo *Gli innocenti* (1961) aveva proposto una visione dolente e umana della fabbrica, riscontrabile anche in molti passi del libro di Zorzenon. Tralascio volutamente, per ragioni di spazio, nomi più noti come quello di Luigi Davì e Ottiero Ottieri.

Va sottolineato, però, che *La tuta gialla* rappresentò un unicum, mai più neppure in seguito riproposto, per quanto riguarda l'ambientazione della vicenda operaia: un cantiere navale. Soltanto Angelo Ferracuti che ha scritto la prefazione della nuova edizione, nel 2013 con *Il costo della vita, storia di una tragedia operaia* scelse, usando la modalità del reportage e del realismo documentario, di rievocare la tragica morte a Ravenna di tredici operai adibiti alla pulitura delle stive della nave *Elisabetta Montanari*.

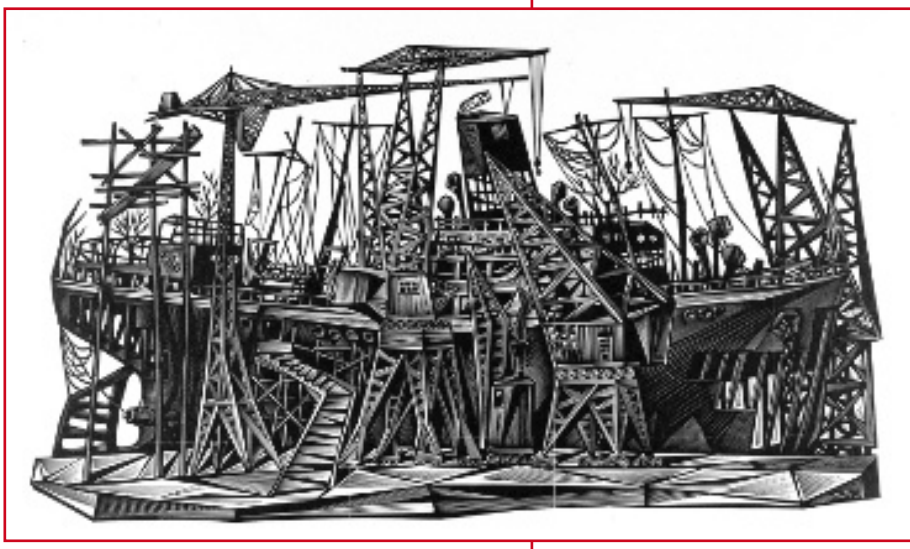
Tuttavia negli anni Settanta e seguenti la saggistica (come, ad esempio, *Linea rossa* di Giampaolo Borghello, *Scrittori e industria* della Elisabetta Chicco Vitzizzai, *Romanzo della fabbrica e fabbrica del romanzo nell'Italia del boom e della crisi* di Francesco Varanini) non tenne in debita considerazione questo testo, se si esclude un brevissimo appunto alle pp.139-40 da parte di Ferdinando Camon in *Letteratura e classi subalterne* (1974). Neppure in alcune recenti ed accurate analisi su que-

sto genere, pur meticolose nel delinearne i caratteri e l'evoluzione storico-letteraria, come, ad esempio, quelle di Giuseppe Lupo e Giorgio Bigatti in *Fabbrica di carta* oppure di Claudio Varotti in *Fabbrica. Luoghi della letteratura italiana*, si trovano delle citazioni o delle considerazioni sul libro.

Perciò sembrano attagliarsi alle vicende personali e autorali di Zorzenon, le parole del suo conterraneo, Guido Crainz, che prefacendo il volume *Tute blu* (2006) dello storico Andrea Sangiovanni condanna «la straordinaria capacità di smemoratezza che ci [noi Italiani] caratterizza. La rapidità con cui sensibilità civili acquisite con grande ritardo [rispetto ad altri paesi industrializzati] si sono smarrite invece molto precocemente». Eppure anche in questo saggio che riecheggia nel titolo quegli emblemi (tute blu = operai, tute gialle = capi) della storia operaia del Dopoguerra, manca almeno un accenno all'intenso romanzo dello scrittore giuliano.

Nondimeno vi sono rappresentati alcuni personaggi (soprattutto Poldo, Fiore, Tobruk inseparabili sodali di Sandro Visintin, il protagonista, che fanno parte della sua squadra nel cantiere) testimoni di una condizione operaia nella quale predominano la volontà di credere seriamente in ciò che si fa e di svolgerlo con cura. Essi esprimono orgoglio e consapevolezza per le proprie origini; si battono per la difesa e il rispetto dell'umanità di chi è impegnato in un cantiere o in una fabbrica, insofferenti verso i ricatti e i soprusi sull'ambiente di lavoro. Sarebbero anche disposti ad assecondare le trasformazioni che il mercato impone.

Ancora nei primi anni Novanta del secolo scorso erano questi i valori nei quali la maggioranza della classe operaia si riconosceva. Ma già sul declinare di quel decennio il signor Cipputi indossa una tuta blu o gialla più sbiadita, perché le statistiche del tempo ci rivelavano che fabbrica e lavoro per lui contano sempre meno. Al centro dello scenario sociale avviato al nuovo millennio, si staglia ormai una grande classe media che ingloba tutti i lavoratori dipendenti della industria e degli altri settori (operai o impiegati che siano) e accanto o contro di essi nuove figure sociali (i precari, le cosiddette "partite Iva", i lavoratori con contratti atipici o gli esternalizzati). I valori, gli stili di vita e i modelli consumistici e individualisti sono il collante di questa nuova classe che al proprio interno assomma segmenti e settori caleidoscopici pronti ad entrare in conflitto tra loro a causa di interessi economici diversi e divergenti. Il nostro paese, però, dopo la grande recessione economico-finanziaria del 2007, ha progressivamente riscoperto il ruolo del lavoro nella identità personale e ha in parte recuperato il senso della dignità individuale e collettiva dei lavoratori.



Tranquillo Marangon
Relitto in bacino
xilografia, 1952

Dunque è possibile che il lettore d'oggi possa ancora rispecchiarsi nel carattere e nella tempra dei personaggi del libro di Zorzenon. Infatti non sfigurerebbe a confronto di molte delle opere letterarie che nell'ultimo ventennio hanno toccato, con rinnovato interesse, ogni forma di lavoro: operaia, impiegatizia, manageriale, precaria, e hanno usato tecniche narratologiche variegate: romanzo, inchiesta documentale (*faction*, cioè *fact* e *fiction*), racconto autobiografico, *autofiction*. Il bisogno di fare nuovamente i conti con il turbolento Presente italiano ha spinto la narrativa ad un "ritorno alla realtà". Ma un altro merito de *La tuta gialla* è di non indulgere

Al momento della pubblicazione (marzo 1971) le recensioni, in gran parte lusinghiere per un'opera prima, definirono La Tuta gialla un "romanzo della fabbrica"

Nordio Zorzenon
La tuta gialla
Abbot editore, 2020
pp. 256, euro16,00

all'"Arcadia dei lavoratori". Questo atteggiamento invece si è prodotto nei nostri anni per rappresentare, ad esempio, soprattutto il precariato finché "col tempo ha finito per innescare una sorta di circuito consolatorio" (cfr. P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro*, 2013).

In questo romanzo invece non c'è nessuna autocommiserazione per la condizione subalterna e instabile che comunque anche negli anni Sessanta e Settanta gravava sui lavoratori dipendenti. Mentre risalta la fierezza che "lega un uomo alla sua professione (o mestiere) pari a quella che lo lega al suo paese d'origine" (cfr. Primo Levi in *L'altrui mestiere*, 2006). Cito Levi perché nel suo "romanzo della fabbrica", *La chiave a stella*, del 1978, il protagonista, l'operaio metalmeccanico Faussone, esprime ancora passione per il suo lavoro e mostra delle notevoli competenze artigianali, simili a quelle di Sandro Visintin, personaggio centrale de *La tuta gialla* e in qualche modo *alter ego* dello stesso autore. Tutto il contrario "dell'operaio massa" di cui Nanni Balestrini cantò l'epica e il riscatto nel libro, *Vogliamo tutto*, pubblicato proprio nel 1971. Su questa linea procedettero i Guerrazzi, *Nord e Sud uniti nella lotta* (1974), i Donaggio, *In fabbrica ogni giorno, tutti i giorni* (1977), i Di Ciaula, *Tuta blu* (1978), i Norcia, *Io, garantito* (1980).

Forse anche per questo sul libro di Nordio Zorzenon cadde presto l'oblio. Era controcorrente perché pur trattandosi di un testo che mette al centro il cantiere e i suoi lavoratori, non massimalizza la lotta di classe, non descrive in modo manicheo tutti gli operai come "rossi", i capi e i dirigenti come "neri". Usa piuttosto l'arma dell'ironia, a volte dell' umorismo, per pennellare quell'ambiente di lavoro che l'autore ha tratto dalla sua concreta esperienza quotidiana, badando a non cancellarne gli elementi di umanità.

Un romanzo quindi in qualche modo in ritardo (o in anticipo?) con i tempi. Infatti manca il diaframma minaccioso fra le generazioni di lavoratori in fabbrica o nel cantiere che il clima metropolitano esasperava; non demonizza, ma, sottotono, auspica una miglior fusione del cantiere nel contesto urbano di una piccola città, Monfalcone, che doveva continuare a mantenere il suo *genius loci*; sostiene la modernizzazione e l'organizzazione della cantieristica, se ci si libera dall'incompetenza e dalla meschinità delle molte persone preposte a dirigerla.

D'altronde gli anni di gestazione del libro vanno (come l'autore stesso precisò in un'intervista ad Angelo Rovetta) dal 1966 al 1970. Quindi, avendo Zorzenon lavorato per sedici anni nel cantiere della città dove abitava, prima come "tuta gialla", poi come impiegato all'ufficio produzione, essi sono la diretta testimonianza di una complessa trasformazione sia della proprietà sia del modo di produzione di quel luogo di lavoro.

Infatti all' inizio degli anni Sessanta il Governo italiano costituì l'Italcantieri che operava a Monfalcone, Genova-Sestri, Castellamare di Stabia. Fu la risposta alle sfide lanciate dalla cantieristica mondiale. Erano in atto in quel settore profonde trasformazioni tecnologiche, e occorreva essere ancora competitivi sul mercato. Nel libro è insinuante e assillante il problema di dover fronteggiare la concorrenza "dei giapponesi". Un esempio lo si ritrova nella scena della riunione che il direttore generale tiene con i capi e gli ingegneri del cantiere. «Perché gli armatori si rivolgono a loro e non a noi? – continuò – I giapponesi per esempio assorbono metà delle commesse mondiali. Ma chi sono questi giapponesi? Chi sono? " […] "Certo che laggiù la manodopera incide quasi niente sui costi di produzione – intervenne l'ingegner Pittoni – Gli basta un pugno di riso».

In un'altra sequenza, ecco il controcanto degli operai a proposito del conclamato cantiere fordista dai tempi stretti e dai cottimi ridotti all'osso che dovrebbe battere la concorrenza : «A me la storia dei giapponesi che gli basta una scodella di riso non mi va proprio – disse il vecchio [Giordano] – Sono carpentieri loro come lo siamo noi e sappiamo tutti che per batter la mazza ci vuol ben altro che riso!».

Le brevi citazioni che finora ho ripor-

tato confermano che ci accingiamo a leggere un testo che rimanda realisticamente al vissuto dell'autore, ma che, va anche precisato, viene rielaborato attraverso la sua immaginazione e la carica simbolica che egli attribuisce a fatti e personaggi. Da qui un suo particolare valore, oltre che artistico, anche "conoscitivo". La vicenda di Sandro Visintin infatti esprime lo sforzo immane che tutto il cantiere di Monfalcone fece per restare al passo con i tempi, fino ad essere in grado nei primi anni Settanta di costruire superpetroliere da oltre 300 mila tonnellate di portata. L'ambizione di Visentin a vedersi confermato "tuta gialla", è l'ambizione di un intero progetto industriale. Ma si può rinunciare alla propria identità per rincorrere un successo puramente economico? Accanto ad ogni progresso, si debbono contare delle perdite. Raggiungere un equilibrio fra carriera e ideali, fra obiettivi di mercato e dignità del lavoro, non è e non sarà mai facile. Lo conferma la conclusione amara del libro. «Maledetto cantiere!» grida Fiore come ad esorcizzare il problema della disaffezione operaia di fronte ad una realtà aziendale che lo vorrebbe ridotto a mero esecutore.

Come lui, Tobruk, Poldo, anche Sandro che di loro è stato in gioventù il "bardotto", appare operaio capace e intelligente. Lui e i suoi amici formano una squadra affiatata che lavora duramente nella stiva della nave in costruzione. Paolicchi, un navigato dirigente che ha superato le epurazioni di coloro che si erano compromessi con il Fascismo, e ora ha un ruolo influente nel cantiere, nota le capacità e l'intelligenza di Sandro. Gli offre quindi, sorprendendolo, l'occasione di diventare "tuta gialla", e lo nomina "capo" di una "barca". Lasciata la "tuta blu" del semplice operaio Sandro capisce di dover lasciare dietro di sé anche il suo passato, la sua esistenza finora modesta ma tranquilla, la solidale comunità dei compagni, in particolare quelli che si ritrovano con lui per trascorrere il tempo libero nel "Bunker", l' osteria del Borgo, il quartiere tra mare e collina dove abitano. Dopo la nomina a capo Sandro identifica sempre più la sua vita con quella del cantiere; i suoi interessi diventano quasi esclusivamente quelli della fabbrica, il suo volere quello dei "padroni". Inevitabile il solco che si produce fra lui e il gruppo di un tempo. Tra una "tuta gialla" e una "tuta blu" non c'è solidarietà possibile. A questo punto la promozione sociale risulta una sconfitta umana. Il salto di carriera ha comportato infatti un meccanismo di sottili ricatti psicologici, a cui Sandro non riesce a sottrarsi. Da una parte c'è la fiducia in lui ostentata soprattutto da Paolicchi e che non può ormai più essere tradita. Dall'altra c'è la prospettiva di una lunga e remunerativa professione da affrontare, con la prospettiva del paradiso dei miti borghesi (la casa, gli elettrodomestici, l'automobile) a portata di mano. Questo meccanismo corroderà il personaggio e lo chiuderà progressivamente in una morsa di solitudine disperante.

Questa dunque la trama che si innesta in una struttura compositiva, "geometricamente armonica" proprio come la "sua barca" che Sandro osserva, straniato, collocata sullo scalo il giorno prima del varo. «Ma non osò tener fisso lo sguardo […]. Era come se avesse voluto conservare il ricordo della barca che era stata sua quasi che sullo scalo adesso ve ne fosse stata un'altra del tutto diversa; quella che al pari di Paolicchi e del cantiere lo aveva ingannato e tradito.»

Per concludere cito semplicemente le parole che Nordio mi scrisse in una lettera del 1993: «La "tuta" ha avuto forse il torto di rappresentare un operaio reale e non quello canonizzato da consolidate sponde ideologiche o ipotizzato da intellettuali vogliosi di tutto, anche di folgorazioni sulla via della fabbrica.

Il silenzio dell'*Unità*, di *Rinascita* da un lato e la stroncatura dell'*Avanti!* dall'altro, la diceva lunga in proposito. A mia consolazione potrei far osservare che oggi l'operaio può pensare alla carriera senza incorrere nel peccato e che i colletti bianchi non sono più considerati dei nemici. Non vorrei, tuttavia, che lei mi attribuisse la presunzione di aver anticipato i tempi: ho voluto raccontare una storia, tutto qui».

RACCONTARE PER NON MORIRE

di Gianni Cimador

Riccardo Redivo
Era un appassionato di arcobaleni
Il seme bianco, 2018
pp. 107, euro 11,90

Riccardo Redivo, triestino, è uno scrittore che si muove abilmente su più 'tavoli': dalla saggistica, con i suoi studi su Boris Pahor, Alda Merini e sui rapporti tra musica e letteratura, alla poesia (*Uvala*, Sillabe di Sale, 2017), alla prosa, con *Era un appassionato di arcobaleni* (Il Seme Bianco, 2018) e *Mismas. Umanità sotto assedio* (Sensibili alle Foglie, 2020), due libri che richiamano molto la narrativa di Antonio Moresco e che sono altrettanto inclassificabili e sfuggenti, anche per la molteplicità di personaggi e storie che si intrecciano e si sovrappongono, per il rapporto di "necessità amorosa" tra lo scrittore e il racconto, per la centralità assoluta che, in essi, ha la libertà dell'affabulazione, per cui "Ogni storia continua un'altra. Semplicemente è un po' nascosta, o non è facilmente decifrabile, ma è sempre la stessa catena, quella del o dei linguaggi".

Anche Redivo vuole sperimentare e forzare le barriere del narrabile e, al di là della cornice in cui si collocano le diverse storie, non è facile individuare una trama o riconoscere un registro stilistico omogeneo: viene esibito il "gioco" della letteratura, un gioco serio però, dove il racconto è espressione dei desideri più profondi dell'uomo, della ricerca insopprimibile del senso dell'esistenza che, per l'appunto, si gioca tutto nei momenti della scrittura e della lettura («Se scrivo esisto, se mi leggete esistete»).

I personaggi hanno la consapevolezza di essere personaggi e il narratore, che li coinvolge e ne viene spesso sopraffatto, è consapevole del suo difficile ruolo di "mediatore", chiamando in causa anche il lettore, e del fatto che, quando i fantasmi dell'immaginazione vengono evocati e iniziano a diffondersi, è molto difficile poi controllarli: il piacere del racconto, sia di chi lo fa sia di chi lo ascolta, è dirompente, più forte di ogni altra cosa, è quasi una perversione per quanto a fondo può scavare nell'animo umano. Paradossalmente, la letteratura, pur con il suo carattere astratto e le sue "finzioni", coglie l'essenza più autentica della vita che sembra potersi disvelare solo per sottrazione.

Come *Mismas*, anche *Era un appassionato di arcobaleni* è un racconto lungo polifonico, un coro di voci, quelle degli amici di un edicolante, che, in diversi modi e con diverse strategie, cercano di imporsi sulla scena e di catturare l'attenzione del lettore con i loro racconti, battute, riflessioni, ci fanno partecipare in prima persona a una conversazione animata e fluida, nella quale non siamo sempre in grado di capire chi abbia preso la parola e veniamo trascinati dalla corrente del racconto: il cuore del libro è una storia d'amore finita male, un diario intimo ricostruito attraverso messaggi sms e mail e commentato da vari interlocutori che alternano toni umoristici e più riflessivi, moltiplicando i punti di vista sulla vicenda, sempre oscillanti tra realtà e immaginazione.

Come Moresco, che ha ispirato il titolo di *Era un appassionato di arcobaleni*, Redivo cerca una scrittura viva, seppure consapevole della sua finzionalità, dal respiro proustiano, che superi la singolarità dell'autore e crei empatia nel lettore, restituendogli differenti livelli di realtà e mostrandogli più mondi paralleli e compresenti: ricorda Moresco quando afferma che "Scrivendo io entro in un meccanismo di moltiplicazione delle co-

Riccardo Redivo mette in scena il "gioco" serissimo della letteratura, che, per quanto sia artificiale, è un modo di reagire alla morte, un'affermazione della vita

noscenze".

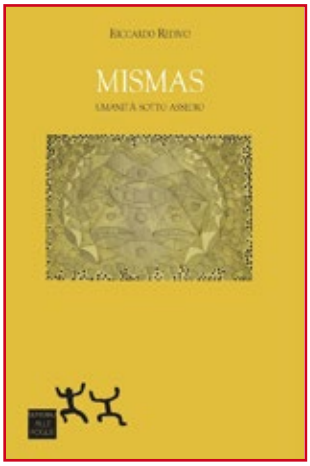
Al centro di *Era un appassionato di arcobaleni*, come anche di *Mismas*, è il cortocircuito tra vita e morte, tra la ricerca della felicità e l'esperienza del dolore, con la consapevolezza che «La sottrazione è l'unica arma. Meno si è e più si è» e che «Questa è la verità, il dolore dura più dell'amore. Forse innamorarsi del dolore renderebbe più leggera la vita»: Redivo, sempre con un pizzico di ironia e sovvertendo i meccanismi narrativi dell'identificazione o teatralizzandoli, si avventura nelle zone in ombra dell'esistenza, nelle sue contraddizioni; esplora il confine tra ciò che è narrabile, plausibile, e ciò che potrebbe essere narrato ed è ancora inesplorato; sente, come Moresco, l'attrazione irresistibile nei confronti dell' "increato", dell'illimitato, e vuole trasformarla in conoscenza.

In *Mismas. Umanità sotto assedio* il poeta Giancarlo Vigini e la compagna Rosa perdono i sensi dopo un incidente d'auto e si risvegliano a "Mismas", una comunità "arcobalenica" nata nella periferia di Trieste e composta da «migranti, profughi, zingari, clandestini, girovaghi, raminghi, senzatetto, poveri, poverissimi, puttane, spacciatori, malati, derelitti, gente insomma di tutte le risme e proveniente dalle più disparate zone del pianeta»: è un luogo a parte, un "corpo babelico" e quasi extraterritoriale, che rappresenta un'umanità emarginata, ignorata dal mondo circostante, ma vitalissima, solidale e ancora capace di produrre poesia.

Saranno proprio i racconti di questa umanità a salvare Rosa, sospesa tra la vita e la morte, mentre per Vigini è come se si chiudesse un cerchio, perché da anni si occupa di quei derelitti che ora si prendono cura della coppia, parla di loro, li comprende e difende contro il fanatismo e il razzismo alimentati dalla televisione e dai giornali: il poeta si rende conto che «quella gente derelitta, bistrattata, tanto amata da loro due, stava assistendo non solo loro ma anche quello che lui rappresentava, una specie di bora di quel bosco gentile, come scrisse in una sua poesia, che tutto muove, tutto solleva e tutto fa conoscere».

Nell'umanità 'diversa' e isolata di "Mismas" e nelle sue storie, più efficaci di qualsiasi medicina, Giancarlo e Rosa troveranno la loro salvezza: come dice Boris, uno dei tanti personaggi che si passano il testimone del racconto, «Le storie sono come le radici senza le quali un uomo cade», servono ad allontanare e vincere la morte, proprio come nelle *Mille e una notte*. Carla ha infatti bisogno, oltre che dell'aiuto di un medico, «anche di trame e parole, di suoni e significati che la facciano rimanere tra noi e non la sviino verso qualcos'altro, a cui non voglio nemmeno pensare», anche se la speranza è sempre a doppio taglio, perché «se fa bene da un lato, alimentando un futuro più quieto, fa male dall'altro, essendo ciò improbabile».

Redivo anche in questo caso è consapevole delle potenzialità e, nello stesso tempo, dei limiti della letteratura, si colloca su un crinale precario, come precario è il filo che lega Carla alla vita, entra in una sorta di inframondo, quello in cui sono sospesi anche i vari personaggi, Benedikt, il Vecchio, la Donna, la Gigantessa, l'Umorista, la Coppia, figure simboliche che si succedono e alimentano la narrazione: ancora una volta, come nei romanzi di Moresco, l'enunciazione si basa sulla moltiplicazione; abbiamo la sensazione di tante storie e tanti livelli che si alternano e si confondono, di un racconto che si potrebbe riprodurre e dilatare all'infinito e che vuole esplorare tutte le potenzialità della prosa, superando le barriere tra reale e irreale. Ancora una volta, Redivo mette in scena il "gioco" serissimo della letteratura, che, per quanto sia artificiale, è un modo di reagire alla morte, un'affermazione della vita, una sfida tenace nei confronti di tutti quelli che credono che la funzione della letteratura si sia esaurita: è una sfida che rivendica la vitalità dei margini, degli "scarti", dai quali soltanto può nascere una nuova speranza e un'alternativa per la sopravvivenza di tutta l'umanità, salvata dalla poesia.



Riccardo Redivo
Mismas
Umanità sotto assedio
Sensibili alle Foglie, 2020
pp. 80, euro 12,00

FERROVIE E LETTERATURA

di Romano Vecchiet

Sull'inesausta tematica "treni e letteratura", almeno in Italia, il fondamentale testo di riferimento da quasi una trentina d'anni è un bellissimo volume scritto da Remo Ceserani (1933-2016) – eccellente e compianto comparatista nelle Università di Pisa, Genova e Bologna, oltre a numerose università straniere – dal suggestivo titolo *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, uscito dapprima nel 1993 da Marietti e poi in seconda edizione da Bollati e Boringhieri nel 2002.

Ora gli studiosi della "civiltà del treno", come potremmo definire il campo ove tutti i cultori di tale tematica si ritrovano, hanno a disposizione un altro strumento che, se per ovvie ragioni non può competere, per questioni se non altro di coerenza metodologica, con il volume monografico dello studioso lombardo, integra e completa il volume precedente con venti distinti saggi, scritti da studiosi di varia provenienza e che illuminano su nuovi aspetti del rapporto treno - letteratura sia in alcuni autori per i quali Ceserani si era già pronunciato (per esempio Giosuè Carducci, Italo Svevo o Luigi Pirandello), ma soprattutto in nuovi autori italiani del Novecento che Ceserani non aveva ancora preso in considerazione, come Elsa Morante, Leonardo Sciascia, Dino Buzzati, Marcello Venturi, Elio Vittorini, Anna Maria Ortese, Carlo Cassola e diversi altri. L'opera, che si intitola *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900* ed è curata da Giovanni Capecchi e Maurizio Pistelli, entrambi docenti di letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia, affronta anche aspetti "ferro-letterari" da angolature nuove e originali, come la *guidistica* (con Stefano Pifferi, che giustamente non poteva non iniziare con Carlo Collodi e il suo pionieristico *Un romanzo in vapore* del 1856, vera e propria guida turistica per i primi utilizzatori della Firenze-Livorno), o i treni e la guerra (con il bel saggio di Vittorio Roda, che non dimentica né i treni dei coscritti dei *Malavoglia* di Verga, afflitti da "un'oscura inquietudine", né quelli dolenti della Shoah di Primo Levi), o l'intervento di Francesca Ghezzo su *Ferrovieri e figli di ferrovieri*, o quello su narrativa investigativa e immaginario ferroviario di Maurizio Pistelli, corredato da un'iconografia editoriale molto inusuale e preziosa, o quello, inedito per l'originale impostazione, intitolato *Treni inquietanti e fantastici di scrittrici italiane* di Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin, con protagoniste la futurista Rosa Rosà, Anna Maria Ortese ed Elsa Morante, per finire con due saggi molto stimolanti, quali quello che lega il lavoro alla rappresentazione ferroviaria di Carlo Baghetti (analizzati, tra gli altri, *Memoriale* di Paolo Volponi e *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini) e, proprio *dulcis in fundo*, come meritato premio per la lettura dei diciannove saggi che lo precedono, *Treni turistici* di Giovanni Capecchi, che del treno offre un'immagine ormai del tutto svanita, quella del mezzo di trasporto per le mete delle nostre vacanze, con una carrellata che, partendo dall'obbligato Lorenzini/Collodi in viaggio da Firenze al mare di Livorno, non trascura Eugenio Montale e la poesia delle Cinque Terre per fini-

Giovanni Capecchi e Maurizio Pistelli hanno raccolto in volume venti saggi che analizzano la tematica del treno in narrativa e poesia

re malinconicamente con Aldo Palazzeschi e il suo *Doge*, dove il turismo ferroviario è già turismo di massa, "che invade – vociante, superficiale e incolto – la città della laguna".

Il volume, ricco di prospettive nuove su questo tema ma anche di autori poco noti che si sono cimentati con affascinanti vaporiere e algidi treni ad alta velocità, fa capire che, nonostante i quasi due secoli passati dalla sua invenzione, il treno continua anche in questi ultimi anni a imporsi letterariamente almeno in alcuni scrittori, con romanzi degni di una certa attenzione. Pensiamo a Simona Baldanzi, con *Figlia di una vestaglia blu* (2006), che racconta le problematiche ambientali legate alla costruzione della TAV lungo il Mugello, o ad Alberto Prunetti, autore di *108 metri. The new working class hero* (2018), sull'orgoglio di chi riusciva a costruire 108 metri di binario nelle acciaierie di Piombino, ma oggi è sconfitto dalla crisi che non garantisce più ai figli la stessa qualità di vita che avevano i loro genitori e quegli stessi binari non fanno altro che spingerli di nuovo all'emigrazione.

Non potremmo concludere però questa recensione senza citare il saggio di Fulvio Senardi, *Treni e letteratura a nord-est*, che riconduce alla nostra regione i molteplici riferimenti di questa indagine. Senardi pone particolare attenzione allo sveviano e ben noto *Corto viaggio sentimentale*, giustamente ritenuto a pieno titolo forse l'unica "opera ferroviaria" della letteratura italiana. O ancora, pescando quasi a caso nel suo densissimo saggio, non citare Claudio Grisancich, di cui Senardi ci offre proprio a conclusione una poesia, *Ai treni*, "una sorta di elegia della partenza, che dimostra quanto la memoria carducciana sia ancora viva e presente presso i contemporanei":

E saremo in tre a saludarte
ai treni
rente le giale
valise. In tre
scotadi su le pensiline
co' l'ocio a ti
e a la luse rossa.

Quattro cani de ferovieri
dolorosi e neri
i te porta via.

In tre scotadi
su le pensiline
te spetaremo ancora
infazza ai ferrovieri.

Ma potremmo aggiungere Boris Pahor, di cui Senardi ricorda opportunamente *La città nel golfo* (1955) con la stazione di Trieste rappresentata quale scenario obbligato dei convogli bestiame diretti ad Auschwitz dopo l'8 settembre 1943, o – retrocedendo di quasi un secolo – il viennese Heinrich von Littrow, di cui il saggista triestino traduce un lungo brano del suo *Von Wien nach Triest* (1863), una sorta di incunabolo del viaggio in treno sulla prima ferrovia che collegava Trieste a Vienna, la famosa "Meridionale", trecento pagine, non sempre splendide, di quartine, settenari e ottonari rimati, o, di poco posteriore, il triestino Paolo Tedeschi, autore del reportage di viaggio *Per un'effe. Viaggio in istrada ferrata da Venezia a Trieste*, un "ritorno affettuoso e accorato (ancorché non privo di qualche venatura umoristica)" ai luoghi della sua giovinezza.

Una rassegna, questa dei *Treni letterari*, che sorprende sempre per le numerose scoperte fatte dai venti studiosi avventuratisi negli anfratti più sconosciuti della letteratura di Otto e Novecento, non solo italiana. Tanti treni che attestano quanto, dopo oltre un secolo e mezzo di sferraglianti viaggi, siano riusciti a mutare la percezione stessa dell'ambiente circostante, a modificare e rinnovare persino le strutture narrative di tanti romanzi e racconti, o semplicemente abbiano voluto accompagnarci nei nostri viaggi non soltanto visibili e turistici, ma anche introspettivi e ben più pericolosi e segreti.

Giovanni Capecchi e
Maurizio Pistelli (a cura di)
Treni letterari
Binari, ferrovie e stazioni
in Italia tra '800 e '900
Lindau, Torino 2020
pp. 464, euro 32,00

Laura Pasquini
Pigliare occhi, per aver la mente
Carocci, Roma 2020
pp. 288, euro 24,00

DANTE D'AVANGUARDIA

di Francesco Carbone

Dante in pittura era di casa.
(Osip Mandel'stam
Conversazioni su Dante
Il melangolo 1994)

L'esercizio di descrivere con le parole opere di altre arti si chiama *ecfrasi* (*ekphrasis*). Si pensi al muretto giallo della veduta di Delft di Vermeer, «il quadro più bello del mondo» così importante in Proust, alla sonata a Kreutzer di Beethoven nel racconto di Tolstoj, o alla musica di Wagner nel *Tristano* di Thomas Mann: gli esempi potrebbero essere moltissimi. Fin qui siamo nella descrizione di capolavori reali; ma possiamo leggere anche stupende descrizioni di opere che non esistono: la più celebre è quella, nel XVIII libro dell'*Iliade*, dello scudo di Achille, sul quale Efesto «modellò la terra, il cielo e il mare, l'implacabile sole e la luna piena, e tutte quante le costellazioni che incoronano il cielo». Sempre in Proust, *la petite phrase* della sonata per violino e pianoforte di Vinteuil – il segno magico dell'amore tra Swann e Odette - è un'invenzione, come il personaggio dell'umbratile musicista. Della sonata Proust scrive che manifestava «un ordine di creature sovrannaturali, da noi mai vedute, e che tuttavia riconosciamo, estatici, quando qualche esploratore dell'invisibile riesce a catturarne una, conducendola, dal mondo divino dov'egli ha accesso, a brillare per un istante sul nostro».

Questo contatto, attraverso un'opera d'arte, col divino nella *Commedia*, Dante lo mostra nella cornice del Purgatorio dove espiano i superbi (canti X-XII): lì contempla bassorilievi di stupefacente fattura che raffigurano esempi di sublime umiltà. Nel «marmo candido e addorno» (*Purg.* X 31), la Vergine che accoglie l'annuncio dall'arcangelo «non sembiava imagine che tace» (*Purg.* X, 39). Inizia una sequenza di sculture in cui persino il fumo dell'incenso «li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi» (*Purg.* X, 62-63), dove «Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero, / quant'io calcai, fin che chinato givi.» (*Purg.* XII, 67-69). Di questo è capace Dio, scultore inarrivabile.

Come per la frase musicale di Proust, Dante ci dice che sta descrivendo l'indescrivibile, che le sue parole non sono che un'ombra rispetto alla perfezione di un'opera di Dio. Indicibile è l'adesione al vero di quei manufatti, segni di una perizia, diremo da impertinenti, da far sembrare grezzo il virtuosismo, oltre tre secoli dopo, di Bernini capace di cogliere l'attimo della metamorfosi di Dafne in alloro. Il realismo – questo è il dato essenziale su cui Laura Pasquini (*Pigliare occhi, per aver la mente*) torna con cura – coincide dunque per Dante con la bellezza: o almeno con la bellezza come manifestazione sensibile, terrena, della creazione divina.

Per il poema che Leopardi nello *Zibaldone* aveva trovato tutto suggeritore di immagini, l'autrice ci propone un percorso necessario e sorprendente: un viaggio nel testo e in Italia alla ricerca di sculture, mosaici, affreschi, codici miniati e pale d'altare che possono essere state viste da Dante e che, nel ribollire della sua memoria, possono aver ispirato le sue visioni. Che nulla come una bella figura sia capace di arrivare dagli occhi alla mente lo leggiamo, restando nel mondo di Dante, tra gli altri, in Tommaso d'Aquino: «nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu» (*De veritate*). Non fu già questa la missione della Beatrice della *Vita nova*: accendere nel giovane Dante il desiderio della bellezza paradisiaca?

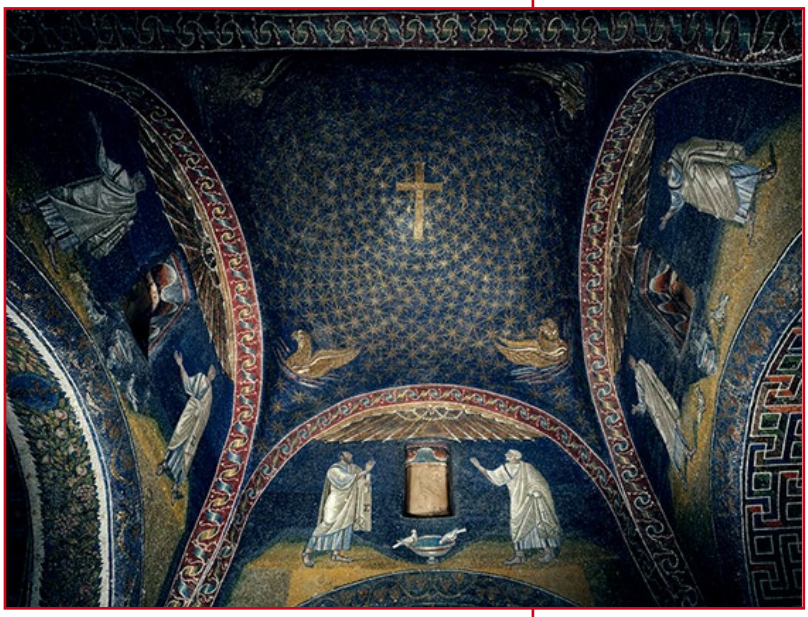
Nel frettoloso e impaziente tempo attuale, desideroso più di essere fulminato da un'impressione che coinvolto nei percorsi lenti del pensiero, scopriamo così un'insospettata vicinanza al tempo di Dante: la *Commedia* è – anche – l'enciclopedia dottissima che ci dà in parole un mondo dove per quasi tutti la religione, il rapporto con Dio, il senso del proprio destino, era molto più espresso dalle immagini che dalle parole.

Lo studio di Pasquini ci offre risposte possibili a una domanda necessaria e avventurosa: se la *Commedia* è il miele, da quali fiori Dante ha raccolto il nettare? Dove gli occhi di Dante furono «presi»? «Certamente Firenze, Bologna, Verona, Treviso, Ravenna»; probabilmente Venezia (San Marco, la basilica di Santa Maria Assunta al Torcello), che possiamo pensare che Dante abbia visi-

tato soprattutto per la sublime descrizione dell'Arsenale (*Inf* XXI 7-18), e Assisi, Padova, Roma, Lucca, e chissà quanti altri: di interi anni della vita di Dante sappiamo poco e nulla. Impossibile rispondere con troppa precisione; i modelli, le fonti, restano «intense tanto quanto silenziose, a volte silenziate, certamente superate e tacitate da una poesia sublime che, avendole fatte sue, ne amplificava e ne trasfigurava le forme». Dante pare abbia fatto come farà Picasso: invece di citare, ha *rubato*, e rifatto come suo.

Il saggio è diviso in tre parti che corrispondono alle tre cantiche della *Commedia*. Le immagini che accompagnano il viaggio sono bellissime. Possiamo limitarci solo ad alcuni esempi. L'*Inferno* può aver trovato non poche assonanze nel Giudizio Universale del Battistero di Firenze («nel mio San Giovanni», *Inf.* XIX 17), dove Satana, blu come quasi tutti i diavoli del Medioevo, è tricefalo come quello che Dante descrive al centro della Giudecca, come appare anche nel mosaico della basilica di Santa Maria Assunta al Torcello e come l'ha dipinto Giotto agli Scrovegni a Padova: «bisogna allora almeno ipotizzare che, come spesso accade nell'iconologia del Medioevo, le immagini possano aver preceduto la codificazione concettuale di un tema».

Quello che appare certo, ed essenziale, è che il rapporto tra l'arte che Dante può aver visto e quanto ne farà nel poema è dinamico, si potrebbe azzardare persino conflittuale. Scrive Pasquini che soprattutto il *Purgatorio* «è la cantica dell'arte praticata, analizzata, descritta e osservata nel suo evolvere e divenire in quella manciata di anni cruciali, in cui tutto cambia e tutto si rinnova nella letteratura come nelle arti […] recuperando quel "vero" da troppo tempo emarginato». Leggendo il *Purgatorio*, non solo troviamo la consapevolezza di quel «cambiamento epocale», della «rivoluzione naturalistica» che dobbiamo «agli scultori delle cattedrali gotiche francesi e tedesche», a Nicola e Giovanni Pisano e alla pittura di Giotto: Dante immagina, e poeticamente realizza, una capacità di mimesi realistica che punta verso livelli di esattezza e virtuosismo che erano ancora impossibili nel suo tempo.



Mausoleo di Galla Placidia
Ravenna

Per capire la portata di questa svolta, si legga per controcanto il capolavoro di Pavel Florenskij, *Le porte regali* (1922, ed. italiana Adelphi 1977), che quella rivoluzione respinse alla radice. Fu nel tempo di Dante che si aprì il bivio cruciale tra una concezione dell'arte, quella bizantina e orientale, ritualmente stilizzata, sacrale e trascendente, e l'idea che dovesse invece essere necessario un percorso di progressivo avvicinamento al *vero*, al mondo così come appare agli uomini. È un'opposizione che, prima che tra due idee dell'arte, è tra due visioni del sacro: avvicinarsi a Dio impone di trascendere radicalmente l'apparenza, e saranno le icone dell'arte orientale; o Dio va visto – francescanamente – in tutta la creazione, e sarà il mondo che inaugura Giotto?

L'arte bizantina, che Dante contemplò nei mosaici di Ravenna e, prima, nella loro variante al Battistero di Firenze, manifesta, scriveva sempre Florenskij, l'esito di un'«ascesi eroica»: «quelle luminose e cangianti dei mosaici erano immagini concise, totalmente allusive, smaterializzate e prive di tutti quegli elementi sensibili che potevano in qualche modo ostacolare l'espressione della trascendenza e della spiritualità». L'anonima ieratica arte orientale cancella l'artista nella realizzazione rituale di una *porta regale*, di un accesso al divino – mondo oltre il mondo di pura luce, senza ombre, senza

Se la Commedia *è il miele, da quali fiori Dante ha raccolto il nettare?*

Coppo di Marcovaldo
Satana nell'inferno
mosaico, 1260-70 c.a
Firenze, Battistero di
San Giovanni Battista

tempo – dischiuso solo a condizione che le figure corrispondano a un canone essenziale, ripetuto sempre uguale, dove nulla viene concesso agli «elementi della sensibilità», dove nulla è «sensualizzato». La descrizione di Florenskij non è distante da quanto scrive Pasquini a proposito dell'arte musaica a Ravenna: le figure sono *imagines agentes*, *manifestationes*, «che rendono visibili ed espliciti l'ordine e la logica di un pensiero, soprattutto di natura teologica». Questa funzione sacrale e simbolica è evidente, nel *Purgatorio*, nei canti finali, in cui Dante assiste alla processione allegorica che riassume ritualmente l'intera storia del Cristianesimo; allo stesso tempo però, proprio in quei canti, la descrizione degli alberi, dell'acqua, degli uccelli, della luce, ha un realismo sconvolgente, e ci fa immaginare qualcosa di sensibile che «l'arte contemporanea al poeta non era ancora in grado di rappresentare».

Se questa è la portata della svolta dell'arte occidentale tra XIII e XIV secolo, il Dante del *Purgatorio*, della cantica in cui prevale «una modalità pittorico-poetica» (sempre Laura Pasquini, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Longo Editore 2008), è un teorico d'avanguardia che non si limita ad attestare quanto sta accadendo («Credette Cimabue ne la pittura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido», *Purg.* XI 94-95), ma con le ecfrasi fantastiche nella balza dei superbi, con la descrizione del prato della valletta dove si raccolgono i principi negligenti (*Purg.* VII 73-75), e con la descrizione dell'Eden, ci entusiasma al punto da farci diventare anacronistici e impertinenti, desiderosi di una pittura ancora da venire: Stefano da Verona, Gentile da Fabriano, Pisanello, e Botticelli (che fu tra i supremi illustratori della *Commedia* e l'unico che trovò una forma per l'indescrivibile Paradiso).

Nel *Paradiso* – ascesi nell'indescrivibile – il gioco ancora una volta cambia radicalmente. Il precipizio in cielo con cui comincia la terza cantica ci porta velocissimi in un mondo «che dietro la memoria non può ire» (*Par.* I 9): spiriti sempre abbaglianti che fanno girandole di fuoco, che salgono e scendono lungo scale di luce, angeli ape che vagano tra i petali della candida rosa nell'Empireo: tutto mira a un Dio puntiforme, abbagliante e inattingibile. La croce, da figura del martirio, si fa simbolo trionfante, come Dante può aver visto nel mosaico nell'abside della Cappella dei Vescovi sempre a Ravenna; il suo volto è il nostro, i cerchi della Trinità sono visibili e allo stesso tempo coincidenti: figure che si possono dire riconoscendole indicibili. Tutto il *Paradiso* ci dà variazioni di quelli che Curtius ha chiamato i «*Topoi* dell'"inesprimibile"» (E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, La Nuova Italia 1999).

Pasquini anche qui ci accompagna e ci appassiona: «nessun paragone con quanto esiste di reale nella natura o nell'arte poteva servire a esprimere il concetto supremo». Ma «umbriferi prefazi» (*Par.* XXX 78) di quel caleidoscopio di visioni possono essere stati, tra gli altri, i decori di Galla Placidia, per esempio ispirando «anche l'immagine della volta celeste che si adorna di un "fioccar di vapor trionfanti", ovvero di anime festanti che, seguendo le luci di Cristo e di Maria, come fiocchi di neve "risalgono" dal cielo delle stelle fisse all'Empireo nel canto XXVII del *Paradiso* (vv. 70-72)».

Così Luisa Pasquini, figlia di uno dei migliori dantisti purtroppo mancato alla vigilia del 700°, ci regala uno dei più preziosi sguardi recenti sul poema.

TOH, UN TRIESTINO SULLA COLONNA

di Roberto Curci

Di statue – belle o brutte, significative o futili, da tempo *in situ* ovvero progettate o soltanto auspicate – si è già parlato qui tempo fa. E, per un veloce ripasso, svolge sempre ottimamente il suo compito il lussuoso volume di Gabriele Crozzoli e Mara Rondi, *La Trieste delle statue. Leggerezza e dinamismo nelle suggestioni di una città* (Edizioni del Capricorno, 2004), cui da non molto si è aggiunto – a catturare significativi dettagli scultorei – il *Trieste inconsueta* di Anthony J. Bradshaw (Edizioni Antilia, 2019).

E dunque, mentre il Tallerone di Maria Teresa attende ancora il suo *ubi consistam* in Ponterosso e quel tal lettore mingherlino accomodato su una panchina dinanzi alla Borsa Vecchia, benché incongruo e anonimo (chi sarà mai?), risulta già affatto indifferente ai passanti, la scommessa è adesso sulla candidatura di Josef Ressel, sui costi e sull'ubicazione della sua effigie, mentre già il variegato comitato promotore dell'omaggio all'inventore dell'elica navale presenta al pubblico il bozzetto dell'opera e con l'agile speme precorre l'evento.

Sono forse pochi, però, quanti sanno che a Vienna, in una piazza del cosiddetto Wurstelprater, esiste da un bel po' la statua di un triestino: che non fu letterato o scienziato, musicista o pittore, ma soltanto uno scaltro imprenditore factotum, che aveva iniziato la carriera come venditore di formaggi e salami nel vastissimo spazio che nel 1766 Giuseppe II aveva liberalmente destinato a parco pubblico, rinunciando al proprio imperial privilegio di un parco di caccia.

Basilio Calafati
statua cinese

Basilio Calafat
ritrattoi

Pareva davvero predestinato a ritagliarsi uno spazio e un ruolo significativo nell'Ottocento degli albori, il triestino di cui si parla, nato com'era esattamente il 1.o gennaio del primo anno del XIX secolo. Si chiamava Basilio (Vassilios) Calafati, quarto dei cinque figli di un commerciante greco di tappeti, Giorgio, originario di una località del Marocco (Zagora), e di una Florentia, con radici invece a Smirne. Insomma, una famiglia di immigrati greci, una delle tante che avevano scelto la Trieste del Punto Franco per cercarvi fortuna.

E che l'avessero trovata pare comprovato dal fatto che al suo battesimo il piccolo Basilio si ritrovò come madrine una Andrulachi e una Carciotti, cioè due esponenti di famiglie già inserite con gran successo a Trieste, titolari di due dei palazzi più imponenti e prestigiosi della città: il Carciotti ancora in costruzione, l'Andrulachi già ben solido in via Ponchielli (con un panduro tra i più arcigni

Succede a Vienna: Basilio Calafati, "anima" ottocentesca del Prater

Basilio Calafati
statua

della città in veste di guardiano in chiave d'arco).

Come, quando e perché Basilio Calafati abbia scelto Vienna per la propria carriera, non è dato sapere, almeno a chi scrive queste righe. Consta però che verso il 1820 avesse già messo gli occhi su quella che per i viennesi era la zona del passeggio e dello spasso; anzi, aveva già deciso di aprirvi una rivendita di generi alimentari (formaggi e soprattutto salami, come si è detto), che ebbe presto gran successo, tanto che al suo proprietario venne affibbiato dai clienti golosi il soprannome di Salamucci. Ma non era che l'inizio.

Negli anni che seguirono i suoi interessi si diversificarono e crebbero di pari passo con notorietà e fortune. Divenne egli stesso una delle attrattive del Prater, anzitutto proponendosi come prestigiatore e illusionista, essendo stato ben presto adottato come assistente da colui che all'epoca era celebre come "il Mago del Prater", Sebastian von Schwanenfeld. Da lui Calafati apprese ogni trucco del mestiere, e da lui, già nel 1834, acquistò vaste aree di terreno su cui impiantare altre attrazioni, ben presto divenute anch'esse assai popolari.

Se ancor oggi l'altissima ruota panoramica del Riesenrad (1897) è ritenuta l'emblema stesso del Prater , negli anni fortunati di Calafati furoreggiò la Karusellfiguren, la giostra a cavalli di legno che egli vi creò verso il 1840 e che, dopo la costruzione di una vicina linea ferroviaria, divenne nel 1844 la prima "giostra a vapore", avendo il Nostro fatto realizzare, al posto dei cavalli, due mini-locomotive, battezzate "Hellas" e "Pechino", con gran sollazzo dei bambini.

Non basta. Una buffa statua in legno dipinto, alta nove metri e ruotante, Calafati la volle dedicare a se stesso nelle vesti del "mago cinese" con cui si esibiva: la gente la chiamò subito "Der grosse Chineser" e, assieme a un'altra statua analoga raffigurante la Fortuna, sopravvisse per quasi un secolo, dal 1854 al 1945. Distrutta, venne poi ricostruita nel 1967, quasi a furor di popolo, e sta tuttora lì, quasi all'epicentro del Prater.

Definire Calafati versatile e infaticabile, è davvero poco. Tanto più che questo greco triestino viennesizzato aprì nel 1846 un ristorante, cui poi aggiunse un vasto portico, altre sale di ritrovo e un salone da biliardo. Padre anch'egli di cinque figli, visse fino al 1878, e venne sepolto nel cimitero di St. Marx, da cui fu poi traslato altrove, ma dove ancora rimane la lapide originaria.

Nell'immaginario dei viennesi Calafati rimane indissolubilmente legato al Prater: anzi, *è egli stesso* il Prater. A lui è stata dedicata una simpatica canzone popolare, a lui venne intitolata nel 1963 una piazza nel Wurstelprater, appunto la Calafattiplatz (con due T), per lui fu infine eretta, nel mezzo di Riesenradplatz, la statua bronzea da cui siamo partiti e che lo ritrae, appunto, nel suo "abito di scena".

Della serie: triestini che si fanno onore all'estero? Mettiamola pure così. Certo, Basilio Calafati non fu un venerabile uomo di cultura, ma – diremmo oggi – un abile *businessman* a suo modo geniale, partito dai salami e arrivato ben in alto. Quanto meno sulla sommità di una non ignobile statua, nel Leopoldstadt, il secondo distretto della città di Vienna. Scusate se è poco.

LA CASA IN RIVA AL MARE

di Walter Chiereghin

La casa è là, a dieci metri dal mare, fin dalla fine dell'Ottocento. Dal 1920 proprietà del nonno, Bepi, una grande casa costruita da suo padre, mentre i fratelli si erano sistemati in una casa nuova, nelle immediate vicinanze. La casa vecchia era rimasta un po' il fulcro della numerosa famiglia e si andò ben presto popolando dei sei figli di Bepi, dopo che si era sposato con nonna Lucia. Intorno a quel nucleo di pietra e di affetti, un villaggio di qualche centinaio di abitanti, per lo più pescatori, sulla costa orientale dell'Istria, comune di Albona; davanti, sul Quarnaro, la costa di Cherso. Facile pensarlo come doveva effettivamente essere, prima che il turismo lo trasformasse in un accogliente centro balneare: un posto tranquillo, una piccola comunità dove si parlava un dialetto istroveneto farcito di molti termini croati. Nel paese, il clan delle due famiglie, Faraguna e Scopas cresceva, non sussistendo prima della guerra problemi di crisi demografiche. Un microcosmo autonomo, anche troppo tranquillo all'ombra del regime fascista, una modesta economia legata al mare, alla pesca, al piccolo cabotaggio adriatico. La guerra, e l'immediato dopoguerra, con l'avvento della Jugoslavia di Tito, costituirono per il clan una sorta di lento Big Bang, una forza centrifuga che allontanò, a ondate successive, tutta intera la composita famiglia da Rabaz e dall'Istria, disperdendone i membri in una diaspora che perdura tuttora, negli eredi dei primi esuli. Il baricentro emotivo di tutta questa gente, ricorrente nella mitologia e nelle recriminazioni familiari, la casa sul mare, rimase ovviamente lì, occupata dai Kappa, una famiglia di croati che ancora la abita. Per gli altri, quelli che se n'erano andati (ma «nessuno se n'è andato: ci hanno mandati via!» precisavano i più anziani) la casa finì per diventare una sorta di elemento araldico, un blasone di famiglia e al contempo una spina che tormentava la memoria, fino a diventar un'unica parola la *CasadeRabaz*, un'angustia sempre latente e continuamente riaffiorante nel lessico familiare, solitamente affiorante in frasi sconsolate del tipo: «bisognassi che qualchedun se ocupi de la *CasadeRabaz*».

Ora se ne è occupato, con la pubblicazione di *CasadeRabaz,* Dino Faraguna, esule di seconda generazione, essendo nato a Trieste nel 1950, in parte autore e in parte curatore del volume, in quanto in esso, oltre al filo conduttore della sua narrazione, sono raccolte le voci di numerosi parenti che raccontano frammenti di una storia che il libro ricompone, conferendo unitarietà a una polifonia di testimonianze. Dispersi tra Trieste e Sirolo, sul Conero, dall'altra parte dell'Adriatico, Parigi, Christchurch o Auckland, in Nuova Zelanda, gli eredi di nonno Bepi e della *CasadeRabaz* sono attualmente ventitré, tenuti assieme in periodici incontri, spesso per partecipare a matrimoni o funerali, occasioni per narrarsi reciprocamente e per attingere a una copiosa riserva di memorie, simili a quelle di tanta parte di quanti, loro malgrado, furono protagonisti del doloroso esodo dalla Jugoslavia postbellica.

Faraguna racconta con vivezza e spesso con brio la storia di questa composita famiglia, narra del gemellaggio non istituzionale tra Trieste e Sirolo, dove la presenza dei nonni fece del paese marchigiano e della sua spiaggia il luogo di lunghe estate felici, quasi una nuova *CasadeRabaz*, che almeno parzialmente finì per ottundere nostalgie e rancori sempre più tollerabili col passare dei decenni per quell'ingiustizia patita dalla famiglia. Fino a consentire proprio a Dino Faraguna di impegnarsi in un'epopea giuridica, notarile e diplomatica che alla fine concluse la vicenda della casa con la vendita agli occupanti croati, ancora inquilini essendo la proprietà rimasta, formalmente, a Bepi e ai suoi eredi. Una vicenda, questa della compravendita, durata anni, ma agevolata almeno dal punto di vista psicologico dalla constatazione che, se era vero che la casa era di proprietà della famiglia italiana, era altrettanto vero che in essa aveva abitato per sessant'anni quella croata.

Un accordo suggellato da una semplice stretta di mano tra due uomini che alla fine riescono, nonostante tutto, a capirsi.

Dino Faraguna
CasadeRabaz
Prima e dopo l'esodo istriano
Mgs Press, Trieste 2020
pp. 118, euro 18,00

TFF 2021: ODISSEA NELLO SPAZIO VIRTUALE

di Stefano Crisafulli

Diciamolo subito: il trentaduesimo Trieste Film Festival, che si è svolto interamente in streaming sulla piattaforma 'Mymovies' dal 21 al 30 gennaio, dovrà, auspicabilmente, rimanere un'eccezione dovuta a cause di forza maggiore. Le cause le sappiamo: il virus, l'emergenza sanitaria e le chiusure conseguenti che hanno sigillato le porte di cinema e teatri per un lungo periodo (e continuano a farlo) e quindi la soluzione, volendo mantenere più o meno le stesse date di sempre, non poteva che essere quella messa in campo dai direttori Fabrizio Grosoli e Nicoletta Romeo, i quali hanno comunque annunciato che in primavera ci sarà una coda fisica del festival dedicata alla retrospettiva sul trentennale dell'inizio delle guerre balcaniche (anche se un delizioso assaggio lo abbiamo già potuto gustare con il film di apertura, *Underground* di Emir Kusturica, e il film di chiusura, *Lo sguardo di Ulisse* di Theo Anghelopulos). Ma il cinema non può che essere in sala. Certo, gli spettatori del festival hanno potuto vedere molti film interessanti dell'Est e del Centro Europa, come avviene per ogni edizione, eppure la modalità di visione, non essendo la stessa, ha notevolmente modificato anche la qualità della fruizione e la dimensione sociale dell'evento. Perché, con tutto il rispetto per il grandissimo lavoro di organizzazione che è stato fatto dallo staff, c'è stata una perdita netta sia dell'una che dell'altra.

La qualità di visione dipendeva, ovviamente, dalla dotazione tecnologica di ogni singolo utente e quindi esulava dalla responsabilità degli organizzatori, ma questo ha portato a delle disparità dovute, ad esempio, all'efficacia della connessione o alla grandezza dello schermo casalingo. La dimensione sociale, poi, è stata quasi azzerata proprio dalla pandemia (se non vogliamo chiamare socialità il surrogato comunicativo via internet con ologrammi di parenti, amici e conoscenti) e quindi anche l'atto di vedere un film assieme ad altre persone in una sala è completamente saltato. Ma ciò che è mancato è proprio questo, assieme allo spostamento fisico verso i luoghi di proiezione classici del festival, che restituiva al pubblico la possibilità di uno stacco dalla quotidianità per entrare, fisicamente, in un mondo altro, fatto di immagini, certo, ma anche di persone in carne e ossa. Purtroppo non si è tenuto conto del fatto che l'aumento vertiginoso dello 'smart working' (che è tutto meno che 'smart'...) avrebbe potuto provocare una crisi di rigetto (e in parte l'ha fatto, per quanto mi riguarda) a causa di un'ulteriore porzione della propria vita, sia pure dedicata ad un evento artistico, passata davanti a uno schermo di computer.

Dopo queste (amare) riflessioni, che non tolgono nulla alla grande qualità dei titoli presentati quest'anno, non resta che dare i nomi dei film che sono stati premiati durante la serata conclusiva. Il Premio Trieste assegnato dalla giuria al miglior lungometraggio in concorso è andato a *Beginning* della regista georgiana Dea Kulumbegashvili, che ha vinto, dunque, la 32esima edizione del Trieste Film Festival. Il premio Alpe Adria Cinema al miglior documentario in concorso è stato assegnato a *Acasa, my home* di Radu Ciorniciuc. Il premio al miglior cortometraggio in concorso è andato a *Beyond is the day* di Damian Kocur. I premi del pubblico sono andati a: *Father* (*Otac*) di Srdan Golubovic (miglior lungometraggio e anche Premio CEI); *Town of glory* di Dmitrij Bogoljubov (miglior documentario) e *Love is just a death away* di Bára Anna Stejskalová (miglior cortometraggio). Il Premio SkyArte è stato assegnato a *Le regard de Charles* di Marc di Domenico e il Premio Corso Salani 2021 a *Ultimina* di Jacopo Quadri.

IL PREMIO DEL PUBBLICO ALLA *STORIA DI UN PADRE*

di Stefano Crisafulli

Padri. Presenze che già alla fine degli anni '70 Giorgio Gaber definiva 'di nessuna consistenza', simili a 'studenti un po' invecchiati' che 'non hanno mai creduto nel mito del mestiere del padre e della sua autorità'. Oggi gli psicologi parlano di 'evaporazione' del ruolo paterno e Massimo Recalcati si chiedeva nel titolo di un suo libro pubblicato nel 2011: *Cosa resta del padre?* E poi sugli schermi appannati dal Covid del trentaduesimo Trieste Film Festival è arrivato questo film del regista Srdan Golubović, che nell'originale serbo si chiama *Otac* e in italiano significa semplicemente *Padre*, a restituire almeno per 120 minuti corpo e ruolo alla figura paterna. Golubović ha tratto la storia del film da un accadimento reale e ha dichiarato di ispirarsi da una parte al padre Predrag, anche lui regista (della celebre 'Onda nera jugoslava'), dall'altra al Wim Wenders di *Paris, Texas*. *Otac* ha ricevuto ben due riconoscimenti alla serata conclusiva: il premio CEI (Central European Iniziative) al film che 'ha meglio interpretato la realtà contemporanea e il dialogo tra culture' e il premio del pubblico come miglior lungometraggio del festival.

Il protagonista della pellicola trasmessa in streaming sabato 23 gennaio si chiama Nikola ed è il padre di due figli, un maschio e una femmina. Purtroppo è disoccupato e cerca di mantenere la sua famiglia con lavori accaparrati qua e là, a volte nemmeno ricevendo ciò che gli spetta. Per questo la moglie, in un estremo atto di protesta che apre drammaticamente il film, porta i suoi figli presso l'azienda che non ha pagato il lavoro del marito e si dà fuoco. A quel punto intervengono i servizi sociali, che, come più avanti si scoprirà, sono profondamente corrotti, e Nikola si vedrà portare via i due figli, i quali verranno dati in affido ad un'altra famiglia. Ma lui non si arrende e inizia così un viaggio a piedi verso Belgrado per andare a reclamare i suoi figli al Ministero. Durante il percorso attraverso una Serbia costellata di pianure e paesaggi naturali, ma anche di luoghi fatiscenti e in disuso, Nikola incontrerà all'inizio delle persone che lo sconsiglieranno di andare avanti con la sua impresa, alle quali risponderà di doverla fare per 'dimostrare che ai miei figli ci tengo'. Emblematico il primo incontro in assoluto con un cane, sperduto come lui, in cerca di compagnia, ma per fortuna anche quello con alcuni, rari, personaggi che, in mezzo alla violenza e all'indifferenza della società contemporanea, gli danno una mano a continuare il suo viaggio, come il lavoratore di una pompa di benzina con annesso negozio che gli offre un posto dove dormire o gli sconosciuti che gli portano da mangiare mentre sta continuando la sua silenziosa protesta per farsi ricevere dal ministro sotto l'edificio del potere, dopo esser arrivato finalmente a Belgrado.

Sconvolgente, invece, l'episodio che gli accade quando, dopo esser tornato a casa sua, la scopre svaligiata dai suoi vicini, tanto che, per riprendersi le sue poche cose, è costretto ad andare a recuperarle casa per casa. Un ritratto di un padre tutt'altro che 'evaporato', dunque, e di una protesta non violenta e gandhiana verso una palese ingiustizia, che ha colpito il cuore degli spettatori del Trieste Film Festival: non a caso aveva ricevuto il premio del pubblico anche alla Berlinale dello scorso anno. E una grande mano nell'identificazione empatica dello spettatore con il protagonista la fornisce Goran Bogdan, l'attore che ha interpretato Nikola, con una recitazione mai sopra le righe, eppure emotivamente intensa e credibile. Massimo Recalcati rispondeva, in estrema sintesi, alla domanda su che ciò che resta del padre, con 'la dimensione incarnata della testimonianza'. E Nikola è anche e soprattutto questo: un testimone del suo tempo e del suo desiderio.

C'ERA UNA VOLTA LA SCUOLA

di Carlo Srpic e Anna Maria Vinci

Molte polemiche in questo periodo attraversano sia il mondo degli adulti sia quello dei giovani a proposito della ***DAD*** (tanto per sfoggiare acronimi alla moda). Lo stato di necessità, causato dalla pandemia, sembra aver travolto tutto in un attimo.

Molti insegnanti, e i loro studenti, hanno dovuto imparare in pochissimo tempo linguaggi nuovi, diversi dal consueto andamento scolastico. Salvo poche eccezioni, l'uso di nuove tecnologie sembrava un orizzonte lontano, verso cui dirigersi, ma con calma. In breve si è aperta invece una voragine che ha risucchiato vecchie abitudini e stanche lentezze. Il passaggio è stato improvviso e certo non facile, come sappiamo. Due cose sono certe: in primo luogo, l'impegno di docenti e alunni è stato molto forte, e poi la svolta è stata troppo grande perché tutto possa ritornare «come prima». E com'era «il prima»?

C'era una volta la Scuola con la S maiuscola… Davvero? E di quale scuola c'è nostalgia? Di quella ordinata, rigida e molto selettiva, vantando un'alta qualità d'insegnamento? Oppure di quella senza la S maiuscola, ma allo stesso tempo ricca di valori, di saperi e di affetti?

Non è facile rispondere, perché il passato non si ripete mai allo stesso modo. Racconterò del secondo modello di scuola, perché penso che ci possa dire ancora qualcosa per una futura ricostruzione.

In quest'ultimo caso era d'obbligo un'ostinazione e una tenacia senza limiti, ma, soprattutto, era necessario condividere un'idea di comunità inclusiva e al contempo affamata della vita del mondo esterno. L'abolizione delle classi differenziali nel 1971, fu un segnale forte, a seguito dell'esperienza di don Milani e del clima politico - culturale che si respirava in quegli anni. «Integrazione» era allora la parola d'ordine, ma mettere in pratica tale concetto non era facile. Bisognava accogliere i disabili, far capire che essi erano fonte di arricchimento per tutti; accogliere i ragazzi in difficoltà, sia quelli delle più disastrate periferie sia quelli nascosti nelle pieghe del disagio urbano; bisognava convincere i genitori a mettere al centro delle loro preoccupazioni la scuola e lo studio, pretendendo nello stesso tempo edifici scolastici belli e accoglienti. Saltavano i vecchi criteri di valutazione, mentre uno degli obiettivi principali era quello di abbattere i livelli di dispersione scolastica. Era necessaria, in poche parole, una rivoluzione copernicana di cui tutti si sentissero partecipi (insegnanti, genitori e alunni).

Ignorare tale fermento, poteva essere la soluzione più semplice e per molti lo fu. Per altri (docenti e genitori), il desiderio di cambiamento fu così forte da impegnarli in vere e proprie battaglie civili: cito le manifestazioni a Trieste di Borgo San Sergio dei primi anni Settanta, per ottenere l'edificio scolastico ripetutamente promesso ma mai costruito; ricordo il preside Giancarlo Roli che riportava i ragazzi a scuola, passando a raccoglierli nei posti più malfamati; ricordo il legame fortissimo tra docenti e genitori; ricordo la commozione sincera di Roli di fronte agli allievi più deboli e meno protetti da condizioni familiari non favorevoli. Tutto ciò è accaduto. È stata un'isola felice: è stata un'esperienza durata troppo poco, ma è stata come la storia raccontata da Jean Giono, *L'Homme qui plantait des arbres:* minuscole ghiande piantate con pazienza e ostinazione per una foresta di querce che attendeva di nascere.

Si conosce con la mente e col cuore, con gli sguardi che vedono al di là delle apparenze, con la curiosità e la voglia di capire i più giovani, «figli nostri eppur così diversi». Le mura dell'edificio scolastico non possono essere barriere, quanto piuttosto un luogo di accoglienza per quanti cercano di ritrovarsi in una comunità.

Per ricostruire (o costruire *ex novo*) ci vorrà del tempo e, soprattutto, il desiderio di rimettersi in gioco.

Propongo ai lettori un piccolo ritratto, comparso anni fa sulla rivista *Il Punto* della Comunità di San Martino al Campo (che ho modificato alcuni passaggi), scritto dall'allievo di Giancarlo Roli, Carlo Srpic, che non c'è più e nulla sa di quest'ultima battaglia.

A proposito della didattica a distanza altrimenti detta DAD

La diagonale

Cari lettori, non lasciatevi trarre in inganno dal titolo di questo articolo. Non si tratterà infatti della diagonale, di calcolare la diagonale di un quadrato né di quella di un rettangolo. Ma la diagonale c'entra, eccome. Capirete.

Già sapete che ho svolto la mia vicenda di insegnante e di preside in più scuole. In una di queste viveva D. Attenzione, ho scritto viveva perché per lui la scuola non era un luogo da frequentare solamente. Lui la amava, amava i suoi compagni, la sentiva sua. Una seconda casa. La scuola era buona parte della sua vita.

D., un ragazzo speciale verso il quale la natura era stata ad un tempo madre e matrigna. Non possedeva il linguaggio verbale né poteva far di conto così come altre attività di cognizione astratta gli erano precluse. In questo la natura l'aveva fortemente penalizzato. Sapeva invece voler bene in modo spontaneo, primario. Caldo, ricchissimo e super popolato era il suo mondo affettivo. In ciò la natura era stata generosa con lui. Completava il quadro una madre straordinaria, in grado di capirlo in tutto e per tutto. Una madre che aveva raccolto la sfida della natura e aveva rilanciato sfidandola a sua volta e consentendo a D. di vivere la sua normalità al massimo livello possibile. Certe volte, ognuno di noi percepisce un'altra persona come un modello di vita, un esempio e un ideale. Un pezzetto del mondo platonico delle idee che si materializza. Bene. Per me questo era la madre di D. L'archetipo di tutte le madri. Sia chiaro che con queste riflessioni nulla voglio togliere alle tante madri che vivono la propria condizione con grande sofferenza legata alle infinite storie della vicenda umana.

Uno dei momenti e degli aspetti più emozionanti e fertili della mia vita professionale è stato conoscere D., vivere con lui. Lo posso affermare con certezza. Infatti, sin dai primi giorni, abbiamo simpatizzato. Così, spontaneamente.

Quando giungevo a scuola, se mi vedeva, mi si attaccava e camminava sempre al mio fianco. Lo chiamavo: «la mia ombra» e lui se la rideva di gusto. Altre volte lo raggiungevo nei laboratori e trafficavamo assieme con i lavori che gli erano stati assegnati e guai se un'altra ragazza o ragazzo veniva da me a chiedere di farsi aiutare. D. si ingelosiva e mi tirava per la maglia oltre a spingere in parte il compagno o la compagna. Esprimeva la sua volontà con assoluta e inequivocabile chiarezza. E al caso, lui sempre dolcissimo, assumeva un'espressione corrucciata.

Eravamo diventati la coppia più famosa della scuola: il preside e D. Quando ci vedevano assieme, professori, bidelli, assistenti e allievi sorridevano con gentilezza e ci salutavano: «Buongiorno preside, ciao D.» e noi a rispondere con un sorriso.

E la diagonale da cui è partito quest'articolo?

La scuola disponeva di spazi esterni tra cui un campetto di pallacanestro. Ovvio che, invece, questo spazio venisse usato come campo di calcio. Nell'intervallo tra attività mattutine e pomeridiane si svolgevano memorabili partite tra i ragazzi cui partecipavamo, uno per squadra, io e il vicepreside. Per quel che mi riguarda, ero ritornato giovane… E pure il vicepreside…

Chi mi affiancava sempre durante il gioco? Ovvio, D. Lui non giocava a pallone. Mi seguiva. Anzi io seguivo lui. D. non era in grado di muoversi sulla base della dinamica del gioco. Lui, a causa dei suoi problemi percettivi, spostava un po' il capo a destra e seguiva la traiettoria. Si muoveva cioè in diagonale, sempre e solo in diagonale, tagliando il campo da un vertice a quello opposto, imperturbabile in mezzo a compagni e pallone che talvolta lo colpivano. E io? Dovevo pur tutelarlo al massimo da eventuali infortuni e quindi avevo imparato a muovermi in diagonale davanti a lui, solo in diagonale come se andassi diritto avanti e indietro. Cari lettori, un'esperienza non facile.

Ciascuno di noi segue nella propria vita più direzioni: va a destra, a sinistra, sale scende, va diritto alla meta, va a caso e così via.

D. una sua precisa direzione ce l'aveva: lui andava in diagonale. Lui, che non poteva applicare le formule matematiche per calcolarla, nel suo muoversi disegnava sempre una diagonale. E, credetemi, era geometricamente perfetta.

Onward

ONWARD E SOUL, DUE PIXAR A CONFRONTO

di Alan Viezzoli

Il 25 dicembre 2020, esattamente il giorno di Natale, sulla piattaforma streaming Disney+ è uscito *Soul*, il più recente film d'animazione prodotto dai Pixar Animation Studios. Diretto da Pete Docter, già regista di *Inside Out*, *Soul* è il secondo film Pixar targato 2020: il primo era stato *Onward - Oltre la magia*, presentato fuori concorso alla Berlinale di febbraio e poi distribuito, con varie difficoltà legate alla pandemia di Covid-19, sia in sala che on demand.

Non è la prima volta che la Pixar compie un'operazione di questo tipo, ovvero far uscire due film nello stesso anno solare: era già successo nel 2015 con *Il viaggio di Arlo* e il già citato *Inside Out* e si era ripetuto nel 2017 con *Cars 3* e *Coco*. In tutti e tre i casi si può notare uno schema ben preciso: uno dei due film è pensato per un pubblico giovanile (*Il viaggio di Arlo*, *Cars 3* e *Onward*) e l'altro, grazie anche a delle tematiche più mature, cerca di intercettare un pubblico più adulto (*Inside Out*, *Coco*, *Soul*).

La necessità di scrivere questo articolo deriva dal fatto che, in questo 2020 così strano e peculiare, è il film Pixar più "semplice" a essere invece quello più interessante e coinvolgente, oltre che più ricco di spunti e riflessioni.

Sia *Onward* che *Soul* trattano il tema della morte. Nel primo due elfi adolescenti, che si muovono in un mondo in cui la magia è scomparsa a favore della tecnologia, si trovano a dover intraprendere un viaggio per cercare di riportare in vita per 24 ore il padre morto diversi anni prima. In *Soul* un modesto insegnante di musica delle medie con la passione del jazz muore improvvisamente poche ore prima della sua grande occasione: suonare in un locale con una delle più importanti sassofoniste del mondo. L'unico modo per tornare in vita è cercare di instillare la scintilla della vita a un'anima mai nata, chiamata "22", la quale però non ha alcuna intenzione di scendere sulla Terra.

È chiaro che con *Soul* Pete Docter cerchi di replicare il successo di *Inside Out* grazie a una formula molto simile, ovvero dar corpo a qualcosa che non possiamo vedere – le emozioni in *Inside Out*, le anime in *Soul* (e probabilmente non è un caso che 22 assomigli non poco a Tristezza, per forme e per colori). Ed è innegabile che *Soul*, rispetto a *Onward*, sia tecnicamente molto meglio realizzato dal punto di vista della fotografia e, se vogliamo, anche della regia.

Dove la differenza è notevole – e l'a-

In questo 2020 così strano e peculiare, è il film Pixar più "semplice" a essere il più interessante e coinvolgente, il più ricco di spunti e riflessioni

go della bilancia passa vertiginosamente a indicare *Onward* – e nel comparto messa in scena. In *Soul* si ride per le scenette che coinvolgono le piccole anime ancora non nate e ci si commuove per alcuni passaggi del sottofinale, però è difficile restare davvero coinvolti nelle vicende che accadono ai due protagonisti. Tutto è troppo macchinoso, troppo costruito: le disavventure del protagonista Joe Gardner e di 22 sono meccaniche, forzate per raccogliere una serie di oggetti e indirizzare la trama verso una conclusione troppo buonista per un film Pixar. Troppe sono le incongruenze nel raccontare la storia di un uomo che ha sprecato la sua vita alla caccia di un sogno. È innaturale che suonare un paio d'ore la sera in un locale sia così incompatibile con la vita di un insegnante tanto da creare screzi con la madre. È impensabile che l'agnizione delle proprie azioni sovrasti così tanto e così presto la realizzazione del sogno della vita (e della morte) del protagonista. È incoerente il discorso che il barbiere fa a metà film con quello che è il significato profondo del film. Per dire, il tema del "passaggio di consegne" generazionale è trattato molto meglio addirittura in *Cars 3* che pure ha l'insormontabile difetto di essere un film decisamente troppo infantile.

Al contrario *Onward*, pur nella sua costruzione classica e nel suo target più giovane, è molto più appagante sotto numerosi punti di vista. In *Onward* tutto è coerente e il viaggio che i due ragazzi compiono, simbolo della crescita all'età adulta, è perfettamente plausibile, compresi tutti gli ostacoli che i due si trovano ad affrontare. Il finale è commovente e, per certi versi, "ingiusto" nei confronti del protagonista ma proprio per questo scevro da un lieto fine scontato. E poi, parliamoci chiaro: l'aver usato come base un gioco di ruolo (il modello, anche se non lo si esplicita mai, è ovviamente *Dungeons & Dragons*) cattura l'attenzione e l'interesse non degli adolescenti bensì dei 20/30-enni; e lo fa molto di più di quanto non faccia invece *Soul*, il cui target è davvero complicato da individuare.

Soul

Dove però gli artisti della Pixar si sono superati in *Onward* è nella creazione del mondo. I protagonisti del film si muovono in un mondo infinitamente più grande di loro in cui ogni persona che incontrano ha un bagaglio enorme di storie da poter narrare. Storie che incuriosiscono lo spettatore e che meriterebbero di essere conosciute. Non in un sequel – la storia raccontata in *Onward* si conclude perfettamente all'interno del film stesso – bensì in altri film ambientati nello stesso mondo, in cui i protagonisti di questa pellicola potrebbero non apparire mai. In un presente cinematografico in cui sequel, reboot e spin-off ammorbano le sale e vengono realizzati senza voglia e senza idee solo per cercare di fare botteghino sfruttando un nome famoso oppure l'effetto nostalgia, l'aver creato un universo di cui lo spettatore vuole davvero saperne di più è letteralmente una magia. Un piccolo miracolo che riesce in pochissimi casi e che la Pixar dovrebbe pensare a sfruttare in futuro.

Spiace che *Onward* abbia avuto la sfortuna di uscire in un periodo così complesso per i film perché avrebbe meritato un successo molto maggiore e un lancio promozionale superiore a quello che invece è stato riservato a *Soul*.

IL TEMPO FERMO DI ROBERTO COCCOLO

di Silva Bon

Roberto Coccolo
Il tempo fermo
Prefazione di Enzo Santese
Hammerle, Trieste 2020
pp. 96, euro 12,00

Potrebbe essere quello obbligato dalla pandemia, *Il tempo fermo* firmato dal poeta Roberto Coccolo per i tipi di Hammerle Editori in Trieste con la prefazione di Enzo Santese. Potrebbe essere "il tempo fermato" dal ricordo e dall'ispirazione poetica, meglio dalla scrittura poetica, come suggerisce il discorso sotteso a tutta l'opera.

La silloge raccoglie poco più di una ottantina di componimenti e costituisce la quarta prova della produzione ricca e feconda dell'Autore negli ultimi quattro anni: *Ritagli di cielo* (2016, prefazione di Fulvio Senardi), *I giorni ritrovati* (2018, prefazione di Silva Bon), *Breve infinito* (2019, prefazione di Silva Bon).

Questa volta Roberto Coccolo affronta temi diversificati che affiorano, comunque ben precisi, nel flusso non interrotto da sezioni conchiuse: come nello sgranarsi di un rosario si rincorrono i testi in versi liberi, dove però ricche sono le citazioni letterarie colte, e ancora le metafore, le allitterazioni, le onomatopee, i discorsi metapoietici.

Rispetto alle precedenti raccolte, qui mi sembra che si possa parlare di un passato dolce/amaro che diviene nutrimento dell'animo; di un passato coltivato dalla memoria, che fa riaffiorare sensazioni, emozioni, immagini, visioni; di un passato, rivissuto e assaporato lentamente come un frutto dal sapore ricco e reimpastato, una madeleine di proustiana memoria.

In primo luogo è l'infanzia a ispirare il poeta, eterno fanciullo, cui forse la "nascita" adulta è interdetta, cui l'ingresso nell'autonomia del mondo è quasi sempre doloroso, e lui sembra perdersi nell'abisso del grembo materno, in un disperato richiamo alla madre, alla mitica età dell'oro dell'infanzia perfetta e calda di amore: *Madre. Ero felice / nel grembo / ti battevo dentro / il mondo fuori / poi la luce / della vita il morso / dolce / amaro.* Una nostalgia infinita per la unicità e la pienezza della prima infanzia, inscritta in figure familiari di primo riferimento: oltre alla madre, il padre, la nonna, gli zii, i cugini, sfogliati come in "un album di famiglia", come scrive Enzo Santese.

E poi la dissidenza nella vita: si sviluppa un io dissidente che negli anni tormentati della tarda adolescenza, nei primi turbamenti d'amore si scontra con dolorosi rifiuti detti in parole lucide e coraggiose: *Anni inebriati, Fuochi sul mare, Angela, Il mattino, Il cortile, I cavalli delle giostre, Il sussidiario, Casa abbandonata.* Soprattutto *Il pozzo. Dal pozzo risalgono / frammenti e fragori / di memorie improvvise / Riaffiora il passato / come un ospite atteso / che devo di nuovo / imparare a conoscere / E allora mi fingo / stupori ed incontri / che serbano ancora / qualcosa dell'antico sentire / Un gesto, una voce / un prezioso amuleto / che allontana l'oblio / di una stagione fuggita / All'ombra di un olmo / le storie riprendono forma / un canto s'allarga / e inonda di luce la sera.*

Infine il tema caro della città natale, Trieste... *Come un grande corpo/ che si ama e si teme*, dove un mondo di arlecchini; una fantasmagoria di sale di cinema, di teatri; un susseguirsi di strade, di palazzi, di rioni, portano all'incontro con *Il sud del mondo*, con i *Bambini d'Africa*, con i *Migranti nella pioggia*.

Sottesa a tutta l'antologia, la riflessione su *Il tempo fermo... ci vuole tempo / per ingannare il tempo* conduce a *I riti dell'attesa*, a *Nostalgia*, a miti ineffabili sulla ricerca dello spazio-tempo. E in copertina "Chiaro di luna" di Edvard Munch rimanda alla lettura del testo centrale *Luna piena... / Nel lago del tempo / giaci in silenzio / aspetti le nostre/ deboli promesse.*

MACCHINE DA CUCIRE

di Giuseppe O. Longo

Arrivammo a Trieste nel 1955 e con i miei genitori e mio fratello abitammo per qualche mese in un paio di stanze in subaffitto nell'appartamentino della signora Enzi, che si era riservata una cameretta dove entravano a malapena un armadio, un lettuccio e due seggiole, ma anche, su un tavolino, una vecchia macchina da cucire Singer, nera e pesante, con il lucido volano a manovella, una macchina che ricordava vagamente un cavallo al pascolo o una capra, fissata a una base di solido legno rossiccio, che spesso nei pomeriggi la signora faceva andare veloce, passando tele e mussoline sotto il premistoffa e quel cìcchete ciàcchete alato, come di lontane gualchiere minuscole e argentine, mi ricordava un'altra macchina da cucire, la Necchi che aveva vinto in gioventù mia mamma, l'unico premio che abbia mai vinto, diceva con orgoglio e amarezza, il primo premio di non so quale lotteria parrocchiale, a pedale, questa Necchi, con uno snodo di biella e manovella innestato su una grande ruota dai raggi ricurvi, come s'usava allora in tutte le macchine, quasi per dar più slancio alla rotazione, il tutto incastellato su un traliccio di ghisa sorreggente il piano della macchina vera e propria, arricchiti poi la testa e il collo della capra da accessori di lucido acciaio, piastre, leve, perni, dischetti, molle, tendifili, barre, viti, e dal filarello automatico a innesto sul volano con la rotellina gommata per il trascinamento e l'eccentrico a cuoricino, e tutto questo vivo meccanismo sprigionava un sentore di metallo e di olio, due gocce date ogni tanto infilando negli appositi forellini il lungo becco dell'elegante oliatore di zinco, un olio bianco, filante, il cui insipido aroma nativo, reagendo e mescolandosi con gli altri odori esalati dalle varie parti e dai complicati rotismi interni e con quelli pungenti o delicati delle stoffe, si trasformava (sfinendosi e consumandosi l'olio per agevolare il moto) in quell'aroma misterioso, indefinibile, che riconoscerei ancora tra mille, l'odore, appunto delle macchine da cucire.

Ma non tutte le macchine erano così innocue e mansuete come la Singer o la Necchi, lo capii anni dopo, studente d'ingegneria, quando misi le mani sui motori elettrici, macchine pericolose quant'altre mai, che per un'imprudenza mia o per un loro scarto casuale, avrebbero potuto fulminarmi con indifferenza appunto macchinica, tanto che cominciai a nutrire una morbosa fantasia, mi immaginavo di morire, nel laboratorio delle macchine elettriche dell'università, colpito da una scarica a diecimila volt sprigionatasi, per un difetto nell'avvolgimento, da un motore asincrono costruito ad Amburgo o a Brema dalla Siemens und Halske (l'unico motore tedesco, tra i tanti costruiti nelle Officine Elettromeccaniche Triestine o negli stabilimenti monfalconesi dei Cantieri Riuniti dell'Adriatico o a Milano dalla Marelli e, un paio, dalla General Electric di Fort Wayne, nell'Indiana, costruito, il grosso motore tedesco, nel 1941, lo stesso anno in cui, in altra parte d'Europa, venivo al mondo io), un difetto d'isolamento che fin lì non si era manifestato, ma che per fatalità aveva prodotto i suoi inesorabili effetti proprio nel momento in cui io allungavo la mano per compiere una comunissima manovra d'inserzione, e dopo un istante eccomi steso a terra folgorato, forse carbonizzato, e via a dettarmi un breve e malinconico epitaffio, quello che si dice il fato, due serie casuali di eventi che s'incontrano, il destino mi aveva portato a Trieste e poi a iscrivermi a quella facoltà e poi a frequentare quel laboratorio, mentre il motore, forse un residuato bellico, giunto fin lì per chissà quale giuoco delle circostanze (e per giunta, sottolineavo nel necrologio, mio coetaneo: come si può ammazzare un coetaneo, che è quasi un fratello!), era stato installato su quel preciso basamento e nello stesso istante in cui io allungavo la mano, come tanti prima di me avevano fatto impunemente, ecc. ecc., insomma, a parte l'epitaffio, molto meglio le domestiche e donnesche macchine da cucire.

NELLE LIBRERIE, SU WWW.HAMMERLE.IT O SU AMAZON