Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 67 - marzo 2021

Intendiamo fare i migliori auguri a un amico, Giuseppe O. Longo, che il 2 di questo mese di marzo ha compiuto ottant'anni.

Al *Ponte rosso* Longo ha sempre assicurato la sua vicinanza e, fin dal numero 2 del giugno del 2015, e anche la sua collaborazione, proponendo sulle nostre pagine alcune sue osservazioni di uomo di scienza, legate sempre all'analisi del portato sociale e psicologico delle problematiche legate all'utilizzo nuove tecnologie, oppure regalando ai lettori numerosi racconti, frutto di un impegno di narratore di vaglia, che è l'altro, rilevante, aspetto del suo impegno di intellettuale.

Su sollecitazione e per iniziativa del Comitato goriziano della Società Dante Alighieri, dove pure Longo produce il suo impegno, abbiamo pensato di festeggiarlo con la pubblicazione di un volume, con prefazione di Roberto Curci, che raccoglie tutti i suoi racconti della serie "4.000 battute", realizzati per *Il Ponte rosso* che i nostri lettori conoscono bene, libro di cui si occupa Gabriella Ziani nell'articolo alla pagina 5 di questo numero.

Ancora auguri, professore!

Sommario

Il profitto e la persona 3

Per Edda Serra 4
di Pericle Camuffo

Universi in 4.000 Battute 5
di Gabriella Ziani

Trieste, vista con Spirito 8
di Fulvio Senardi

Se Pinocchio muore 11
di Francesco Carbone

Dalla Serbia all'Afghanistan in Topolino 14
di Diego Zandel

Un palazzo sulle Rive 16
di Enrico Možina

Dalla réclame alle nuvole 18
di Roberto Curci

Dante in inglese 21
di Sabrina Di Monte

Addio a Cecilia Mangini 24
di Michele De Luca

Devozioni d'inverno 26
di Walter CHiereghin

Sirene e gorgoni nella Grecia d'oggi 28
di Maria Caracausi

Bologna: la cultura del cibo 30
di Gabriella Ziani

Sezessionstil viennese a Gorizia 32
di Walter Chiereghin

Un *Canzoniere* di Renzo Favaron 34
di Maurizio Casagrande

Il pane perduto di Edith Bruck 35
di Fulvio Senardi

La reggia dei perdenti 36
di Roberto Curci

Illustrare l'illustre poeta 38
di Walter Chiereghin

Io e Camus 42
di Silvia Zetto Cassano

Gli invisibili 43
di Anna Calonico

IL PROFITTO E LA PERSONA

Non ne parla quasi nessuno, nonostante sia drammatica la carenza di vaccini e umiliante per i governi europei lo strapotere del cartello delle grandi industrie farmaceutiche, loro controparte in queste attuali affannose fasi. Le grandi imprese che producono i vaccini dispongono esse stesse, autocraticamente, a chi consegnare e a chi no le fiale, che pure dovrebbero costituire un'obbligazione contrattuale cogente, al contrario quotidianamente e unilateralmente disattesa. Ogni giorno, non sapremo mai con precisione in che quantità, molte persone cessano di vivere per queste inadempienze, alle quali sembra si possa opporre al più un flebile lamento, una protesta vibrante e al contempo felpata nei toni.

La via da percorrere, invece, sarebbe un'altra: denunciare come insostenibile la visione liberista del problema che giustifica, oltre ogni ragionevolezza, il principio secondo il quale va mantenuta la proprietà del brevetto di un vaccino. E ciò anche in presenza di una situazione emergenziale di livello planetario, con morti a centinaia di migliaia, tale da giustificare la sussistenza di uno stato di necessità che in ogni paese civile è codificato fin dalle più lontane origini del diritto penale e riassumibile nel broccardo latino «Necessitas non habet legem». Lo stato di necessità non ha legge, anzi diviene esso stesso legge, sovrapponendosi a quella ordinaria.

Non si creda che s'intende qui propugnare una sorta di "esproprio proletario" ai danni del principio di proprietà di un bene immateriale come quello dell'opera d'ingegno: riconoscere a chi è in grado di farlo la possibilità di produrre vaccini su larga scala potrebbe anche essere accompagnata da una compensazione economica da versarsi ai detentori del brevetto. Cosa che del resto è già intervenuta a priori, considerato che, ad esempio, la Banca Centrale Europea erogò un contributo di cento milioni di euro per supportare la sperimentazione del vaccino Pfizer Biontec, mentre la Commissione europea ha acquistato, a sperimentazione ancora in corso, duecento milioni di dosi dalla medesima Casa farmaceutica, oltre a ottanta milioni di dosi da Moderna e ha versato circa 336 milioni di euro per acquisto di dosi, sempre a scatola chiusa ad Astrazeneca, contribuendo quindi alle spese di ricerca e sviluppo del farmaco. (Si consideri che questi dati sono ricavati dal *Sole 24 ore*, fonte notoriamente confindustriale, non già dal *Manifesto*. Si veda al link: https://www.econopoly.ilsole24ore.com/2021/02/18/vaccini-brevetti-governi/)

Sono stati spesi per sovvenzionare la ricerca delle aziende private, quindi, quattrini dei contribuenti europei, di tutti noi dunque, ed è stata in questo caso applicata una vecchia regola del capitalismo assistito di casa nostra, secondo la quale le poste passive sono socializzate, mentre quelle attive, gli utili, rimangono di esclusiva competenza delle imprese.

La timidezza dei governi a fronteggiare il rapporto con le Case produttrici dei vaccini ha un costo immediato e quotidiano in termini di vite umane – oltre che di dissesti economico-finanziari – ma ne avrà uno ulteriore in prospettiva, quando anche fossimo riusciti ad arginare il virus nei Paesi sviluppati. Tale auspicabile rasserenarsi della situazione attorno a noi sarebbe di breve e incerta durata se non avesse un corrispettivo nel resto del mondo. Se, come attualmente sta accadendo, non venissero distribuiti vaccini nei Paesi poveri non avremo vinto il virus «perché favoriremo l'insorgenza e la diffusione di nuove varianti che potrebbero rendere inutili i nostri vaccini. Nei Paesi ricchi ormai vacciniamo una persona al secondo, in quelli poveri sono ancora lì che aspettano e, di questo passo, ci vorranno due o tre anni. È un fatto epocale, non solo perché è una gravissima discriminazione, ma perché è dannoso dal punto di vista sanitario». Non lo dico io, ma Gino Strada, uno che di situazioni d'emergenza pare che se ne intenda.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 67
marzo 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:
Josef Maria Auchentaller
Fibbia
argento dorato e smalti, 1898-1900
Georg Adam Scheid, Vienna
Musei provinciali di Gorizia

PER EDDA SERRA

di Pericle Camuffo

Edda Serra

«Qui, Edda Serra». Cominciava così le sue telefonate, affermando un luogo, un tempo ma soprattutto una presenza. Perché Edda Serra è stata specialmente questo: una presenza nella vita culturale triestina e giuliana per oltre quarant'anni. Dopo la carriera nella scuola come insegnate, ha tenuto per anni corsi di letteratura italiana all'Università della terza età di Grado convinta che la trasmissione del sapere dovesse trovare la sua realizzazione più intima e profonda nella condivisione di emozioni e di spiritualità. Lungo il suo impegno anche nell'ambito della formazione degli insegnanti, nell'educazione linguistica e nella critica letteraria. Molti infatti gli scrittori non solo del Novecento indagati e studiati. Organizzatrice instancabile di eventi culturali – convegni, seminari, giornate di studio, presentazioni di libri – può essere considerata, come Prezzolini definiva se stesso, un "impresario culturale".

La sua voce critica più acuta e innovativa è certamente quella che ha riservato a Biagio Marin. I suoi primi contatti con il poeta gradese risalgono alla metà degli anni Sessanta ma la loro collaborazione diventa qualcosa di stabile dall'agosto del 1969 quando Marin le fa una "sorpresa" e la raggiunge sulla spiaggia di Grado Pineta per dirle che sarà lei a dargli una mano con le sue poesie. E l'emozione di quell'incontro vibrava sempre vivo nelle pieghe delle sue parole ogni volta che me lo raccontava. Da quel momento Edda Serra non verrà mai meno all'impegno preso e dalla metà degli anni Settanta diventerà la curatrice di quasi tutte le sillogi poetiche di Marin, specie quelle più tarde, collaborando attivamente alla loro composizione e divulgazione, scrivendo introduzioni, prefazioni e articoli importanti.

La sua attività critica, organizzativa e divulgativa ha trovato nel Centro Studi Biagio Marin di Grado, che ha presieduto per parecchi anni e fino al giorno della morte, la sede più consona, lo strumento adatto per diffondere non solo la voce poetica di Marin ma anche l'interesse per la sua complessa e ricca personalità intellettuale, della sua "identità di frontiera" continuamente attraversata da suggestioni culturali, politiche e civili. È stato grazie e lei ed agli studiosi che ha saputo riunire, se Marin ora è riconosciuto come uno degli intellettuali di spessore del Novecento italiano che ha maturato la sua visione del mondo e dell'arte nel continuo confronto con i maggiori poeti e scrittori del nostro paese, da Pasolini a Prezzolini, da Tomizza a Magris, da Caproni a Slataper, e se di Marin si è discusso nelle università europee e nordamericane. Gran parte di questo lavoro è stato presentato sulle pagine di *Studi Mariniani*, la rivista del Centro, e nei volumi della collana "I quaderni del CSBM", che ha diretto con attenzione vigile e critica.

E a reggere tutto questo, oltre tutto e nonostante tutto, al di là delle ripicche, invidie, vanità, dispetti e pochezza intellettuale di alcune persone, è stato l'amore per la poesia, certo per quella di Marin, ma soprattutto per quella che la vita racchiude e riesce a conservare nelle proprie fessure di splendore. La sua è stata, fin dall'inizio, una lunga ricerca della bellezza.

Devo a lei la mia "entrata" nella critica mariniana e per questo l'ho sempre ringraziata. Nel 1999 le ho consegnato il file del mio libro su Marin e i filosofi e sono partito per l'Australia. Sei mesi dopo, al mio ritorno, il libro era stampato e pronto per essere presentato. Non aveva chiesto niente in cambio, aveva solo visto nel mio lavoro una novità in quel momento necessaria.

Se la morte di un amico, come suggerisce Derrida è «la fine del mondo nella sua totalità unica», da oggi sta a noi, a chi con Edda Serra ha lavorato e vissuto condividendo soddisfazioni e delusioni, ripartire da questa fine che non è il vuoto o il nulla, ma un insieme denso di suggerimenti e interrogazioni, di "germogli" come usava dire, che è nostro dovere intellettuale e morale trasformare in piante robuste e rigogliose.

UNIVERSI IN 4.000 BATTUTE

di Gabriella Ziani

Pochi possono dire «la sapete quella…» e trovare un uditorio già col sorriso stampato anziché con la noia preventiva che di solito suscitano sia il barzellettiere e sia il compiaciuto a cui ne accadono sempre di nuove da riferire in pubblico come uniche e strabilianti. Qualunque cosa invece Giuseppe O. Longo, o "Pino" per gli usi più affabilmente domestici, prometta di raccontare, sarà sempre festa. Dai suoi circuiti, che la scienza ingegneristica e tecnologica dell'informazione di cui è uno dei massimi studiosi, docenti, esegeti e divulgatori, non ha ancora analizzato, si produce – nessuno sa come – l'arte del narrare perpetuo, con la naturalezza scritta e orale dell'acqua che sgorga pura e perfetta, con la frequenza di un *bip* senza interruzione di corrente, con una luce capace di illuminare gli angoli più nascosti, segreti o ad altri invisibili del cuore e della psiche umana, ma anche delle macchine che stanno per mangiarseli, capaci ormai come sono di sostituirli. E, per tornare alla sostanza umana di cui è esperto indagatore, quest'arte del narrare costante è come un cuore che batte al suo ritmo esatto, a ogni colpo una botta di vita.

Ora chi non l'avesse mai letto – rara cosa vista la grande produzione di almeno tre romanzi, tredici raccolte di racconti, testi teatrali e radiofonici, alcuni recitati da sé medesimo con fascinosa padronanza di voce, più i saggi – potrebbe pensare che questo ingegnere-scienziato-docente-traduttore-scrittore-conferenziere nato a Forlì, trapiantato per decenni a Trieste e ora accasato con giardino a Gorizia, sia come le macchine elettroniche di cui studia l'anima fredda e la generazione di intelligenza artificiale, e cioè egli stesso un meccanismo destinato a replicare all'infinito ciò per cui è stato costruito. Ma la meraviglia sta proprio nel contrario: anche i quarantatre racconti minimi di *Verso Punta Marina. Ricordi sincopati e fantasie inesorabili* che ora, come regalo per i suoi primi 80 anni, escono in un bel volume dopo essersi cadenzati a ogni numero del *Ponte rosso* sono, ciascuno e nessuno escluso, un tale condensato di vita vissuta, sognata, ricordata, temuta, triste, logorata, stupefacente, e un tale squadernamento di luoghi, corpi, facce, stanze, palazzi, cantine e fabbriche, di mari, fiumi, odori, ma anche paurose illusioni e delusioni eccetera, che la diagnosi non lascia dubbi – specie sapendo quanto sia arduo anche per i migliori astri letterari raggiungere ogni volta con la misura breve la perfezione del cerchio, la profondità del senso compiuto: in Longo non scorrono semplici gocce di sangue, ma parole e visioni, che raccolgono a rete l'infinita intermittenza dell'avventura umana, del suo drammatico e angoscioso incedere. E nonostante le apparenze del tutto congrue ci siamo ormai convinti che non abbia due occhi, ma tanti, alcuni dotati di lente d'ingrandimento, altri di raggi x che fotografano l'indicibile, altri ancora con cannocchiale a veder lontano, e certi che guardano all'indietro, a riprendere quel momento, quel dettaglio, quella mezz'ora in cui si è materializzato qualcosa di perturbante, di terribile, di strano, perfino di "impossibile". Momenti

Giuseppe O. Longo

Un volume voluto dalla Società Dante Alighieri – Comitato di Gorizia celebra un compleanno importante di Giuseppe O. Longo, pubblicando i suoi racconti brevi, scritti per Il Ponte rosso

e situazioni di cui non saremmo stati altrettanto capaci di intendere l'enormità, il mistero, l'assurdo, il tragico nelle loro varie declinazioni.

Lo avevamo apprezzato e ammirato, sprofondati nelle infinite spirali della sua analisi inquietante del mondo, in *Il fuoco completo* (Studio tesi, 1986), *La gerarchia di Ackermann* (Moby Dick, 1998), *Trieste: ritratto con figure* (Moby Dick, 2004), *Congetture sull'inferno* (Moby Dick, 1995), *I giorni del vento* (Moby Dick, 1997), nell'*Acrobata* (Einaudi, 1997), ma anche nei più recenti *Antidecalogo* (Jouvence, 2015) e *Sette stanze* (Jouvence, 2020) e tutti gli altri: un grande scaffale su cui aleggia il plauso agli editori per così dire "piccoli" (e nobili), e la domanda senza risposta sui motivi per cui uno scrittore di così rara intelligenza, raffinatezza e accessibilità non sia stato stabilmente catturato al laccio dai grandi gruppi editoriali. Forse sarà il tema di un prossimo racconto, ovviamente di tono surreale…

Intanto si sente un'altra volta, in questa nuova fabulazione così matematicamente precisa nel tagliare ogni brano a diamante, nel descrivere in breve una folla di persone credibili e così tanti ambienti concreti che restano incisi nella memoria, un'eco rinnovata e arricchita degli antichi "falò", un andare "alla Sheherazade" che dà spessore vitale alle pagine, e in questo stile penetrante Longo ha conservato una natura persuasa e sanguigna, non si è lasciato risucchiare dal carattere tipicamente triestino, che pone tra sé e le cose una traslucida tendina di scetticismo e fa degli "inetti" di Svevo i propri supremi eroi di "nessun luogo". Gli eroi minimi di Longo, dei piccolo-borghesi di provincia, da vacanza in solita spiaggia e hotel di bassa categoria, case alla nonna Speranza e case di riposo vicine al disgusto, sono a ogni passo catturati e immersi come kafkiani scarafaggi: se scendono in una fetida cantina che preannuncia oscuri misteri, vanno fino in fondo, mentre ci sono ragazzini in cerca anno dopo anno di una «Punta marina» che mai raggiungono (bella metafora esistenziale…), e altri pensano davvero che fuori città vi sia un sanatorio esalatore di malattie (da adulti scopriranno che non c'era mai stato), altri ancora credono tremanti che dietro le alte porte del collegio-convento siano alloggiati i Morti, e arrivano fin sulla soglia, disposti poi a scambiare per morti dei vivi, tanto la suggestione vince sulla visione. Le coppie che l'una dopo l'altra fanno il viaggio organizzato per arrivare a vedere la fine del mondo son convinte tutte di averla vista, ma ciascuno ha visto qualcosa di diverso, cioè niente, mentre l'apocalisse si presenterà alla finestra del salotto. E il maestro Calcaterra, supplente di pessimo carattere, sorpreso dai ragazzini a un triste pasto solitario in una casa puzzolente, mentre piange? E quell'uomo che aspetta una telefonata da una donna, in hotel, e moltiplica i secondi per quanto li consuma, e quando il telefono suona ormai dorme? Basta uno scarto tra un momento e l'altro, tra la percezione di oggi e quella di ieri, tra il dentro e il fuori, e la storia cambia di botto, e Longo cattura quel dettaglio e lo espande per il numero esatto di battute, e il cerchio si compie, rotondo, delimitato da una linea pura, mentre restano ininfluenti e citate perciò in fretta, solo se serve, le ovvie dinamiche che toccano a ciascuno attraverso il tempo che dona e che divora: diplomi, matrimoni, lavoro, figli (roba lunga, materia per romanzi). Del resto, il racconto è un *focus* – lo abbiamo imparato da James, Woolf, Joyce, Wharton, Hemingway, Poe, Munro, Blixen, Bowles, Pirandello, Cechov, Borges, Buzzati, Calvino, Landolfi… – e Longo fra questi ci sta a braccetto.

Fin qui si son citati molti racconti sul tema dei bambini, della memoria e dello straniamento, ma in questo teatro dell'imprevisto si trovano altre ricorrenze: i muri, i muraglioni, le muraglie, che incombono e chiudono l'orizzonte e ciò che esso simboleggia; gli odori di varia origine, preferibilmente cattivi (fino al racconto intitolato proprio *Fetore*), ema-

Il racconto è un focus – lo abbiamo imparato da James, Woolf, Joyce, Wharton, Hemingway, Poe, Munro, Blixen, Bowles, Pirandello, Cechov, Borges, Buzzati, Calvino, Landolfi… – e Longo fra questi ci sta a braccetto.

nazione sensoriale di una brutta situazione o sensazione o previsione; le donne vecchie, o simil-streghe, in cui si condensano visivamente lo sfacelo e il dolore del tempo–mondo, in una cupezza che rimanda a fumose stanze mitteleuropee *d'antan*; gli uomini strani come il contabile fumatore (un verismo d'altri tempi), o il fotografo che dopo aver immortalato bambini che sembrano manichini, o morticini, sorretti da ganci, per far soldi si accorda infine con la prigione e punta l'obiettivo sugli impiccati; e ancora gli edifici, vuoti e no, che risuonano di ogni possibilità ed evento specialmente negativi, preoccupanti e fagocitanti (*Nella polveriera*, *L'officina*, *Fornace vecchia*).

E mentre rileggevamo questi "camei", di tanta eleganza nella loro forma narrativa, ci tornavano via via in mente tutti quegli altri titoli (non certo escluso il delizioso *Alcibiade, una suite per bassotto* dedicata al suo cane) dell'ingegnere che conosce ogni cosa del web, della cibernetica, dell'informatica e delle sue inarrestabili possibilità, scisse da ogni norma morale o da filosofici sensi del limite, di cui il suo versante di letterato–umanista combatte per via artistica l'algido primato, mettendo in guardia dalle conseguenze, e riportando alla ribalta il nostro comune irrinunciabile aggancio alla natura biologica, fatta di sensi, relazioni, sentimenti.

Così, tanto per usare un po' questi mezzi potenti e immateriali il cui kit tecnico a lui familiare ci resta profondamente sconosciuto, abbiamo curiosato a caso nella ricorrenza delle parole per scoprire se ve ne sono di prevalenti. Sì, e riguardano proprio la modalità umana e il suo modo di manifestarsi: occhi ricorre 78 volte, guardare 67, parlare 46, chiamare 41, pensare 43, casa 33, vita 34, vecchi-vecchiaia batte bambini 65 a 32.

A parte queste imprecise analisi (mai giocare a numeri coi matematici…) c'è un racconto in questo libro che particolarmente assume la fisionomia di un messaggio, ed è *Mnemonia*. Siamo in una futuribile – ma forse non tanto – fabbrica-azienda dove tutto è sempre nuovo, e dunque ogni giorno si buttano nella spazzatura carte, appunti, agende, e-mail, testi virtuali… e questa spazzatura invade lo spazio esterno, rifacendosi spazzatura altrove, e si scontra con la spazzatura che anche altri espellono, finché la previsione è di essere sovrastati e intossicati da questo lavoro di eliminazione di massa che, per teorema, nella sua coazione a ripetersi e creare accumuli ineliminabili, non potrà mai finire e non avrà alcun esito se non di sommergerci, in un'azione tanto asetticamente tecnologica quanto concretamente suicidaria.

Sembra un incubo di fantasia, ma se l'ingegnere con tanti occhi stesse invece vedendo chiaro ciò che noi ancora stentiamo a mettere a fuoco, mentre se lo facessimo agiremmo di conseguenza, giustamente spaventati della nostra sorte? È così capace di rappresentare questa apocalisse 2.0, di teorizzarla e filmarla, e del resto ha già visto tante ustioni anche nel profondo della nostra psiche, che dovremmo credergli sulla parola. Alla luce dei fatti, anche quando parla d'altro. Suggestione che porta a far salire Longo ancora di un gradino: non solo fra i classici, anche fra i maestri, in senso – una volta di più – classico.

Giuseppe O. Longo
Verso Punta Marina
Ricordi sincopati e fantasie inesorabili
Prefazione di Roberto Curci
La Libreria del Ponte rosso
Trieste 2021
pp. 152, euro 13,00

TRIESTE, VISTA CON SPIRITO

di Fulvio Senardi

Péietro Spirito
foto di Fabio Rinaldi

Che Trieste sia ormai diventata un tema canonico della riflessione storica e della narrativa lo testimonia il nuovo libro di Pietro Spirito, *Gente di Trieste*. A chi non ne sia convinto basta scorrere la bibliografia di questo romanzo-saggio per rendersene conto. Morris, Benussi, Covacich, Nacci, Tolusso, Mughini (ed altri ancora, insuperabilmente: Magris-Ara; goffamente: Pizzi) hanno tutti voluto dire la propria su una città che sembra sfuggire ad una precisa rubricazione, dove ogni cosa, citiamo Slataper, un grande classico della riflessione identitaria, è duplice o triplice, dove il paradosso e l'aporia sono realtà quotidiane.

Una città che sogna una funicolare per raggiungere il Carso per via aerea ma non è capace di far marciare un trenino sulle pendici del colle di Scorcola, pretende un faraonico "parco del mare" e non riesce a fare dell'acquario sulle Rive qualcosa di meglio della vaschetta con i pesci rossi che molti hanno in casa, si crogiola nell'idea di un Museo della Letteratura e lascia marcire (letteralmente) un patrimonio librario invidiabile; una città, infine, che mentre va lentamente spegnendosi sul piano demografico (ha oggi un quinto di abitanti in meno rispetto alla vigilia della Grande Guerra) è diventata un "genere letterario": "città di carta" dunque (ma non la vorremmo piuttosto concreta, vitale, propositiva?) come hanno scritto e descritto in belle pagine Pellegrini, Adamo, Cimador. Diceva Hegel che l'uccello della sapienza si fa vedere al tramonto, ed è questo forse il nostro caso.

Un'eccezione: a proposito della "città della scienza" (che poco comunica però con la città vera che la ospita), perché, spiega Spirito, «oggi la scienza a Trieste è l'unica pianta concimata nei terreni melmosi della modernità che a dispetto di tante tempeste politiche continua a dare frutti». Un "Sistema Trieste", articolato per centri e istituti di ricerca, scuole di studi avanzati, facoltà universitarie e che impegna «oltre cinquemila fra ricercatori e docenti», molti dei quali stranieri. Ed è qui che Trieste ritrova qualcosa di quel cosmopolitismo dei secoli passati, prima che con manganello, l'olio di ricino e le fiamme si cercasse, non senza successo, di ridurla ad una dimensione monoetnica (finalità che si appoggiava a una fantasiosa sponda storiografica; Cavalli, Tamaro, Cecovini, che vogliono Trieste italiana, anzi italianissima fin dall'alto Medioevo).

Spirito lo sa bene e lo racconta con quel tratto scorrevole di narratore-giornalista che lo contraddistingue: il suo libro è fatto di medaglioni, quasi piccole monografie dove la competenza storica (con qualche minima smagliatura, ma non saremo pedanti, vero?) e l'estro narrativo contribuiscono a darci un'opera piacevole e nutriente. Due sono gli assunti impliciti del suo discorso: il primo è che la città adriatica ha dato il meglio di sé quando in essa convivevano gruppi nazionali diversi, sotto la garanzia di reciproca tolleranza offerta dalla corona imperiale asburgica; in fondo l'idea del

Giornalista e scrittore, Pietro Spirito mette in scena personalità, spesso dimenticate, vissute nella città giuliana

Tommaseo risorgimentale: «Di tre valenti popoli,/ figlia, sorella ed ospite/ Tali destin' la vigile/ industria e Dio ti fe'», *Trieste*, 1868.

Perché il Risorgimento, come non cessa di ribadire Emilio Gentile, «è stato il momento più europeo della storia d'Italia. Tutti i suoi artefici erano figli di una cultura cosmopolita» (qui da un'intervista del 17 marzo scorso). Creata dunque la città-porto, per lungimirante arbitrio di Casa d'Austria, arrivarono i "triestini" (non sapevano ancora di esserlo), chi col tricorno, chi col turbante, chi con il fez, chi col fazzolettone della gente di mare, molti con il kippah nella tasca e Jahvé nel cuore, chi venendo d'oltre Isonzo, chi dal Carso sloveno, chi d'Oltralpe, chi dalla Grecia e dall'Oriente. Cominciarono a sentirsi a casa, determinarono la matrice di tolleranza di una città che ha chiese di ogni confessione cristiana (e che assai poco crede nel "peccato", se non in quello della miseria), una sinagoga tra le più imponenti del continente (ed ora anche una moschea), modellandone l'inconfondibile impronta borghese quando il resto d'Europa viveva ancora nel clima di decadenza nobiliare dell'Ancien Régime; il desiderio di arricchirsi, gli spiriti animali dell'economia liberista del Settecento, come allegorizzati nella *Favola delle api*, il demone dell'emulazione e del prestigio sociale (insieme con le generose franchigie imperiali) spinsero i triestini alla creatività commerciale e industriale. Che, fin quando resse l'emporio cosmopolita con la sua aperta mentalità, prima cioè della fiammata libertario-nazionalistica dell'Ottocento (da allora i vicini di casa cominciarono a guardarsi in cagnesco, italiani e sloveni soprattutto), fece della città un favo industre di operosità e imprenditoria.

Spirito segue alcuni percorsi emblematici del carattere originario di Trieste-Triest-Trst (a proposito: c'è un libro con questo titolo, di Morissey, Rinner, Strafner, edizioni Umbruch, Vienna, 1992): Weyprecht, l'esploratore polare; Lindner, lo scopritore delle grotte di San Canziano; Dougan, l'alpinista. E poi Krieger l'astronomo, Ressel agronomo e ingegnere navale, Jelinčič scrittore, con una luminosa storia di famiglia. Mentre altri nomi ancora del mosaico triestino può aggiungere chiunque abbia familiarità con la città e il gusto della piccola scoperta occasionale; nomi di personaggi (penso a Jožef Koller, agronomo sloveno cui si deve il rimboschimento del Carso, dove si snodano i sentieri della domenica della gente di Trieste) o di famiglie (i Cehovin di San Daniele del Carso, gli antenati di un sindaco tra i più noti). Insomma la "biodiversità", per mutuare un termine alla moda, come motore di sviluppo, a confermare lo slogan, che semplifica ma può tornare utile, che Trieste fu grande finché fu plurale (vogliamo osare?, quando fu "europea"). E Spirito lo fa vedere con la leggerezza intelligente del suo stile garbato (sulla traccia segnata dalle *Lezioni americane* di Calvino, che domandava agli scrittori del Terzo millennio di «planare dall'alto, ché leggerezza non è superficialità»). Ma c'è, come si diceva, un secondo assioma, di indiscutibile plausibilità storica (anche se probabilmente veicolo di una formula ormai inadatta a favorire a Trieste un nuovo "Rinascimento" – diciamola veh!, la parola da qualche settimana sulla bocca di tutti). Il fatto cioè che moltissimi dei Grandi della giovane città fossero dei dilettanti; ovvero dei geni solitari, al di fuori di Accademie e Università (che Trieste non aveva), eppure inseriti nei circuiti vivi di una comunità che andava inventandosi nuove forme di socialità non classiste (ma tantomeno nemiche della gerarchia dei quattrini). Da qui un vivace associazionismo, la frequentazione di caffè e dei teatri, le feste del carnevale, il piacere della musica (da fare magari in famiglia, nello spirito del *musizieren*, di radice tedesco-borghese), la passeggiata a piedi o in carrozza a Sant'Andrea, «sulla strada fatta larghissima, capace di passarvi quattro carrozze in fila senza punto toccarsi una coll'altra; a parte poi d'un lungo e ben largo

Pietro Spirito
Gente di Trieste
Laterza, Roma-Bari 2021
pp. 259, euro 18,00

Trieste fu grande finché fu plurale (vogliamo osare?, quando fu «europea»). E Spirito lo fa vedere con la leggerezza intelligente del suo stile garbato

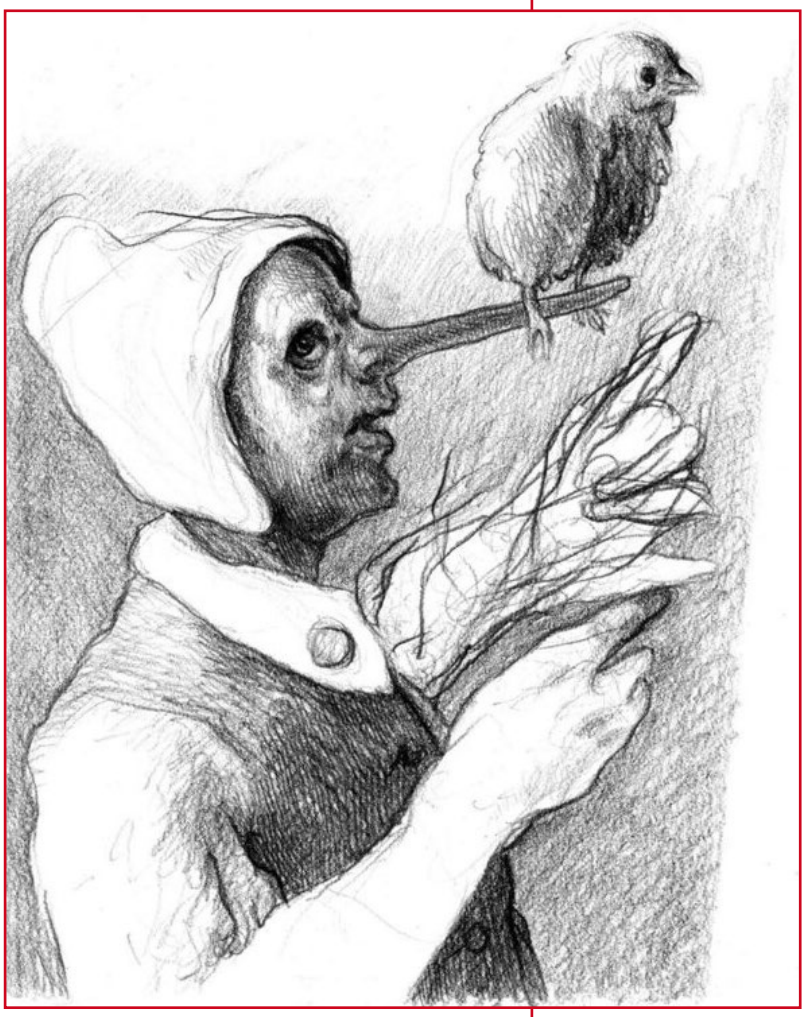
viale circondato di pini, e acacie, acciò la gente a piedi non sia dalle carrozze molestata», come scriveva Matteo di Bevilacqua nel 1820; un passeggio, come si usava dire, dove la buona società si metteva in mostra per discutere di affari, per programmare alleanze matrimoniali e perché no, scambiarsi frivolezze (mentre intanto, ma successe più tardi, alla vigilia del "secolo breve", Emilio ed Angiolina di *Senilità* si sbaciucchiavano in qualche angolo di Sant'Andrea al riparo da sguardi indiscreti fra le complici penombre degli alberi). Liberi e "leggeri" dunque, questi "proto-triestini", quanto ai ceppi della tradizione, e perciò capaci di "planare". Vale per tutti il caso di Svevo, cui Spirito dedica un bel medaglione, il capitano d'industria, fattosi cristiano per amore ed interesse, che coltivava la letteratura come un vizio da nascondere, come una malattia infamante (perché non gli aveva dato né successo né soldi), o la vicenda di Saba (raccontata in pagine un po' meno originali perché troppo appoggiate sulla mediocre biografia di Mattioni e sulle ultime sensazionalistiche *trouvailles* biografiche); di quel Saba che in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, come sempre incisivo nel giudizio, così spiegava tale qualità: «quasi tutte le sue poesie sono nate dal bisogno di trovare, poetando, un sollievo alla sua pena, più tardi anche da una specie di gratitudine alla vita: è il cosiddetto "dilettantismo di Saba"». Estrosi ed avventurosi esploratori di nuove frontiere quei nostri antenati che la Storia ha premiato regalando loro una bella città fra i monti e il mare («Avevo una città bella tra i monti rocciosi/ e il mare luminoso» … sublime "banalità" della grande poesia), piuttosto che routinari e pignoli Bouvard e Pécuchet, con in capo i sillabari della tradizione e le mani macchiate di inchiostri burocratici (quest'ultimi i veri inventori del "no se pol", la costante antropologica locale, come ben sa chi vive nella Trieste d'oggi). Resta da vedere se il "dilettantismo" saprà ancora salvare la cultura umanistica in una città dove le scienze umane, espressione un po' in disuso ma efficace, sono ormai sfrattate dall'Università locale e indirizzate verso Udine, vuoi per effetto di quella proliferazione delle Accademie che premia chi abbia un maggior "bacino d'utenza", vuoi per l'incapacità dei successori di Giuseppe Petronio, il maggior artefice dello sviluppo delle Facoltà umanistiche triestine, di tenere alta l'asticella della cultura e del prestigio. A tale dilettantismo, inteso come «bisogno di avventura, passione, bisogno di guardare oltre a dispetto di vincoli e cortigianerie intellettuali» attribuisce lo sviluppo scientifico triestino anche E. B., compagna dei vagabondaggi di Spirito (ora in presenza, ora solo con la voce al cellulare) nel dove, nel come, e nel quando di Trieste. Una sorta di co-narratrice, cui spetta una precisa funzione: raccordare con un'elastica intercapedine i cartigli monografici di cui si compone *Gente di Trieste*, che racconta diciotto personaggi di varia provenienza, se ho contato bene, e perfino due "eroi", un direttore di giornale e Nazario Sauro, verso il quale Spirito, che non scrive su dettatura della Lega Nazionale (grazie!), è incline piuttosto in virtù del comune amore per il mare che per ragioni patriottiche. Legando così in un insieme compatto un racconto corale ma necessariamente frammentato e potenzialmente centrifugo. Proprio come la *Promenade* nei *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky (ma ciò che in genere ascoltiamo è la versione orchestrata da Ravel), per dire come chi si intende di musica. In questa E.B. – un po' Beatrice, perché fa da guida all'autore, ne frena le intemperanze, ne accende la curiosità, un po' bisbetica (in)domata, per quanto è incline al bisticcio – io avevo creduto di ravvisare un "amico" dei miei anni infantili, quell'Eta Beta, ghiotto di naftalina e inseparabile dal fedele canegatto-ecc. Flip, le cui avventure seguivo con gioia sugli "Albi di Topolino". Un'ipotesi che l'autore ha accolto con una di quelle sue risate schiette e comunicative. Quindi probabilmente no.

SE PINOCCHIO MUORE

di Francesco Carbone

«Sono tutti morti.»
(*Le avventure di Pinocchio*, cap. XV)

«Non vuol studiare: vuol correre dietro alle farfalle e catturare gli uccelli di nido. Pinocchio è feroce. Ma il Grillo pare stranamente disinformato. Che intende dire: "da grande" diventerà un bellissimo somaro? Pinocchio non può diventare grande.»
(Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi 1977)



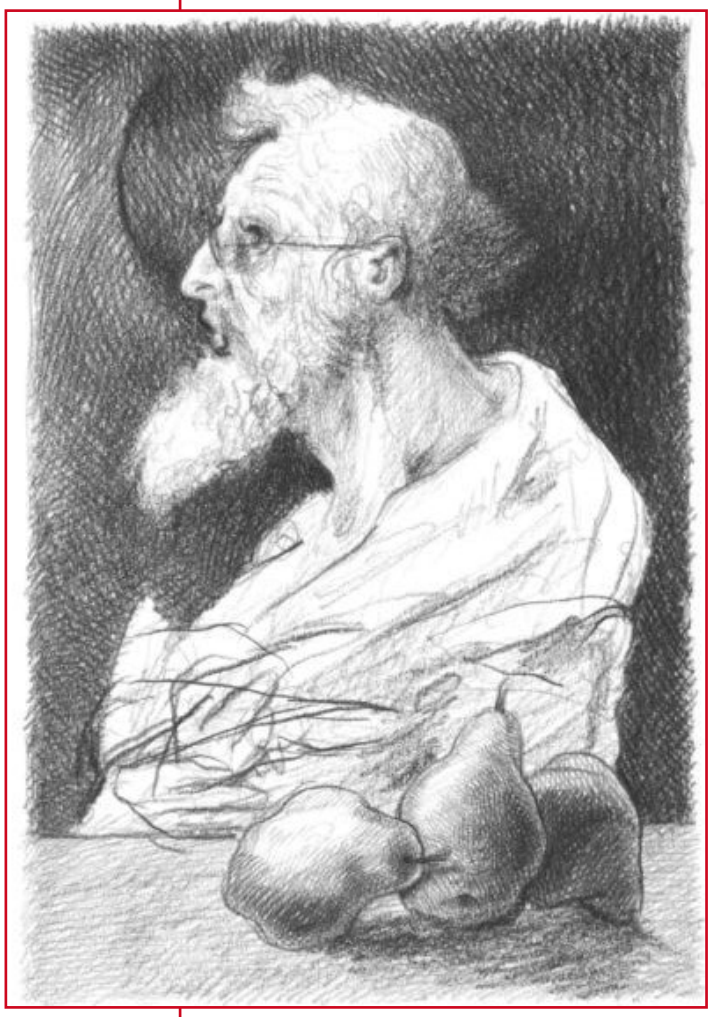
Nell'ambiente serioso e vecchietto della nostra cultura, forse il riconoscimento più simbolico del valore delle *Avventure di Pinocchio* fu, nel 1995, la scelta di porre sulla copertina del volume della *Letteratura Einaudi* dedicato alle opere dell'Ottocento, il bellissimo Pinocchio in fuga di Giambattista Galizzi (1942): non un'illustrazione dei *Promessi sposi*, delle *Operette Morali* o dei *Malavoglia*, ma di Pinocchio!

Che sia forse il libro più tradotto al mondo (almeno in 240 lingue), non toglie che neppure lo si nomini nella grandissima parte delle storie della letteratura italiana; e già su questo ci sarebbe da pensare. Eppure Pinocchio è stato amato – tra gli altri – da Benedetto Croce, Guido Gozzano, Italo Calvino, Gianfranco Contini, Pietro Citati, Elémire Zolla, Alberto Savinio, Luigi Malerba, Carmelo Bene, Federico Fellini, e naturalmente Giorgio Manganelli, che dal capolavoro germinò quella meraviglia di avventurosa lettura scritta che è *Pinocchio, un libro parallelo* (Einaudi 1977, Adelphi 2002). Ciò non toglie che nelle scuole i giovani del tempo di TikTok sono aspettati al varco da pagine serie sulle *Odi barbare* che nessuno legge, ma neppure da una riga sulle *Avventure di Pinocchio*. Per dire quanto certe distrazioni da don Ferrante sappiano essere inscalfibili.

Un po' per togliersi dall'imbarazzo, si usa dire che *Pinocchio* sia stato il capolavoro per caso di un autore attempato (Collodi aveva 55 anni) per il resto irrimediabilmente mediocre; questo se però non consideriamo almeno la bellissima traduzione delle favole di Perrault, *I racconti delle fate*, pubblicate sei anni prima, e quindi nel 1875 (Adelphi 1976). E poi non fu lo stesso Collodi a definire la storia del burattino una «bambinata»?

Tutti sappiamo che Pinocchio apparve su *Il giornale per i bambini* a puntate; aggiungiamo che l'autore si mostrò incostante e bizzoso, incapace di mandare i brevi capitoli con una scadenza regolare: piuttosto obbediva a logiche che «hanno dell'imprevisto e dell'imprevedibile», tanto rapsodiche che «non è nemmen certo che Collodi sapesse, di capitolo in capitolo, […] quale sarebbe stato lo svolgimento della vicenda» (Alberto Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio*, Letteratura Italiana Einaudi, *Le Opere*,

Un classico della nostra letteratura nella sua prima versione, nella quale accadono quasi solo cose criminali, notturne, folli e irrimediabili



III, 1995). Eppure il libro è miracoloso: sarà stata l'opera di uno scrittore sonnambulo, diretto da una Musa più strega di campagna che signora dell'Olimpo? Viene in mente la volta in cui chiesero a George Bernard Shaw se credesse che la Bibbia fosse stata scritta dallo Spirito Santo: rispose che *tutti* i libri, se buoni, lo sono.

Sarà stato allora lo Spirito Santo a illudere Collodi che la storia del burattino avrebbe potuto finire davvero col nerissimo e incongruo XV capitolo, che abbandona il burattino impiccato a una grande quercia. Idea sconcertante, perché non si può capire come mai il Gatto e la Volpe decidano di tendergli un agguato e ucciderlo, quando l'ingenuissimo burattino era più che pronto a farsi truffare con la semina dei suoi zecchini d'oro nel Campo dei miracoli. Invece della finezza dell'imbroglio, la violenza improvvisa e pasticciona che tutti conosciamo. Un'agonia che finisce così: «chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito. *Fine*».

Un esito non così perverso per la pedagogia di quel secondo Ottocento arcigno in cui, fatta l'Italia, c'era da fare senza troppi complimenti i giovani italiani. Si pensa subito – arriverà pochi anni dopo – alla sequela di morticini esemplari e altamente pedagogici che propinerà ai sui lettori Edmondo De Amicis con *Cuore* nel 1887 (su questo, bellissimo di Alberto Arbasino *Le appagate nefandezze* in *Certi romanzi*, Einaudi 1977).

In quel primo *Pinocchio* «mortuario e infernale» (Giorgio Manganelli), accadono invece quasi solo cose criminali, notturne, folli e irrimediabili. Il burattino nasce teppista: appena ha la bocca, fa le smorfie; appena gli viene liberato un piede, tira un calcio al naso di Geppetto; e appena finito scappa via provocandone l'arresto, senza che la perdita del papà gli provochi il fastidio di un pensiero. Appena solo, il primo gesto di Pinocchio è uccidere il Grillo: occorre altro? — Vedremo quindi che conosce il lamento ma non il pentimento, che è egoista, irresponsabile e con la vocazione del vagabondaggio: direbbero i genitori di oggi, una creatura ingestibile. In ogni caso troppo vitale per un padre materno, remissivo e rassegnato come Geppetto, che subito capisce il disastro: «Me lo merito! — disse allora fra sé. — Dovevo pensarci prima! Ormai è tardi!» (cap. III).

Pinocchio dunque era nato per fare una brutta fine. Per come l'aveva pensata Collodi, la sua storia dissennata sarebbe stata la compiuta realizzazione della profezia del Grillo: lo svolgimento fino alle conseguenze ovvie ed estreme di un teorema cupo, da Antico Testamento; se *educativo*, di una pedagogia torva, che punisce – impossibile non pensare a Kaf-

L'editore il Palindromo ha avuto il coraggio nel 2019 di pubblicare quel primo Pinocchio che Salvatore Ferlita, nella sua postfazione, definisce rimosso. È un libro editorialmente perfetto

ka — un *odradek* (vedi caso, il racconto di Kafka si intitola *Il cruccio del padre di famiglia*) non fatto per questo mondo di padri, ladri, scuole, soldi e miseria.

Proprio grazie a Pinocchio, *Il giornale dei bambini* era arrivato a vendere 25.000 copie. Le proteste contro il finale da tregenda ci furono subito, e Collodi – come la Sherazade delle *Mille e una notte* – riprese da quel punto il suo «racconto strampalato» con «perfetta disinvoltura, tra molte piroette dell'immaginazione» (Benedetto Croce, *Aggiunte* alla *Letteratura della nuova Italia* 1937).

Se questo non fosse accaduto, non avremmo la meravigliosa scena dei dottori al capezzale del burattino, la quantistica Fata turchina ora bimba ora mamma, l'omino di burro, il Paese dei Balocchi, Pinocchio che diventa asino, l'enorme pescecane asmatico, e la finale metamorfosi – quale caduta… – del burattino perverso e polimorfo in uno scolaro modello, pronto per la castigatissima terza elementare che troviamo sempre in *Cuore* di De Amicis (1886). Si potrebbe dire che, adempiendo così a un «intento educativo quasi inesistente all'inizio» (Asor Rosa, 1995), Collodi riconducesse il suo racconto stravagante e irresponsabile nell'alveo della sua prolifica produzione consueta e fortunata di libri pensati per la scuola serissima della giovane Italia post-risorgimentale e umbertina.

L'editore il Palindromo ha avuto il coraggio nel 2019 di pubblicare quel primo *Pinocchio* che Salvatore Ferlita, nella sua postfazione, definisce *rimosso*. È un libro editorialmente perfetto: quello che Gérard Genette ci ha insegnato a chiamare *paratesto* (copertina, risvolti, qualità della carta e della stampa, caratteri grandi e interlinea ariosa come sarebbe piaciuto a Kafka, ecc.) qui sono da paradiso dei libri.

Soprattutto, questo *Pinocchio* è imperdibile per le illustrazioni di Simone Stuto. Il romanzo di Collodi è uno di

quei libri che esigono un coautore nel suo illustratore. Pinocchio ne ha avuti di geniali: Attilio Musino (1911), Luigi e Maria Cavalieri (1924), Giambattista Galizzi (1942), Leonardo Mattioli (1955), Benito Jacovitti (che l'ha illustrato tre volte), Roland Topor (1972), Emanuele Luzzati (1996).

Simone Stuto ci offre un Pinocchio grottesco come il racconto. Con il meraviglioso bianco e nero delle sue matite grasse, ci fa cadere in un mondo di figure deformi, torvamente e rassegnatamente disperate come certe maschere di Ensor. L'unica versione che viene da avvicinargli è quella di Topor. Simone Stuto ci offre figure – uomini e animali – che paiono emblemi di una storia di miseria atavica, al di sotto di qualunque fantasia di riscatto: corpi modellati da inedia, artrosi, senilità precoce e fame. Fanno pensare al cinema altrettanto periferico, sospeso e ilare di Daniele Ciprì e Franco Maresco, come lui siciliani: è uno dei migliori Pinocchi di sempre.

Carlo Collodi
Pinocchio. La storia di un burattino
a cura di Salvatore Ferlita
illustrazioni di Simone Stuto
Il Palindromo, Palermo 2019
pp. 150, euro 15,00

DALLA SERBIA ALL'AFGHANISTAN IN TOPOLINO

di Diego Zandel

Nicolas Bouvier
1987, foto di
Erling Mandelmann

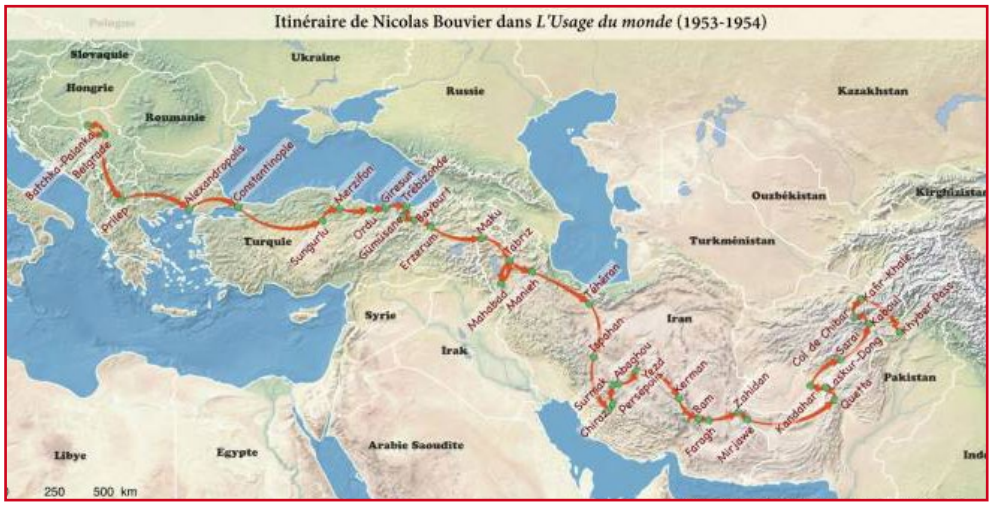
C'è da chiedersi a cosa stava guardando in questi ultimi vent'anni la nostra grande editoria per farsi sfuggire un libro così ricco di fascino e avvincente, magnificamente scritto, come *La polvere del mondo* di Nicolas Bouvier, uscito originariamente in Svizzera, a Losanna, da Payot, nel 1998, e solo ora edito in Italia da Feltrinelli, seppur in seconda battuta. C'è da dire a riguardo, infatti, che il libro non era del tutto sconosciuto da noi: già nel 2004, una colta casa editrice come la Diabasis di Parma aveva scoperto, fatto tradurre e pubblicato il libro, scontando però il destino della piccole casa editrici, troppo periferiche rispetto alla grande distribuzione che, viceversa, consente ai libri di raggiungere la maggioranza dei lettori. Così, ora, eccoci qui a godere di una lettura straordinaria per quanti amano la letteratura di viaggio, per altro merito di una traduzione degna dell'autore del libro come quella di Maria Teresa Giaveri, già traduttrice del libro per Diabasis, e che in una postfazione racconta la sua avventura con il testo che lei ben definisce «viaggio nella scrittura, sicuramente, più che scrittura di viaggio» per l'estrema raffinatezza della pagina di Nicola Bouvier. Rispetto all'edizione Diabasis, l'unica cosa che cambia in questa di Feltrinelli, è la prefazione: in quella affidata a Jean Starobinski, in questa a Paolo Rumiz.

Chi era costui, cioè Nicolas Bouvier? Francesca Morale su la rivista *Studi Francesi* ne ha fatto un ritratto ampio, profondo, intenso, del quale riporto solo l'incipit: «Chi era Nicolas Bouvier? Un ginevrino fuori dal comune, uno scrittore dalla raffinatissima espressione, un infaticabile viaggiatore, un fotografo curioso, un documentarista serio ed affidabile. Era nato a Ginevra il 6 marzo 1929, in seno ad una famiglia borghese e fin dall'adolescenza aveva avuto un accesso privilegiato a tutte le espressioni visive, musicali e culturali della Ginevra colta del tempo».

E il suo libro *La polvere del mondo* – non certo l'unico che ha scritto, anche se tutti gli altri, a esclusione de *Il pesce Scorpione*, edito da Laterza, mai tradotti in Italia – è la testimonianza palpabile della capacità dell'autore di penetrare il mondo e di descriverlo nella sua multidimensionalità che mette a prova tutta la sua cultura e sensibilità. E lo mette raccontando un viaggio unico, in un tempo, gli anni 1953-54, durante i quali il mondo era in piena trasformazione, a cavallo tra la fine della seconda guerra mondiale in Europa, la divisione del mondo in due grandi blocchi, quello capitalista occidentale e quello comunista, e la sopravvivenza, ancora per un po', delle tradizioni tribali, al netto delle trasformazioni politiche, sociali e militari impresse dalle guerre anticolonialiste che vedremo, fino ad oggi, diventare sempre più a matrice islamica anche quando fossero celate da un laicismo a carattere socialista come in certi paesi arabi e del centro Asia. Un aspetto che fa presente anche Paolo Rumiz nella sua prefazione in cui scrive, tra l'altro: «Che nostalgia. Ho fatto appena in tempo a vivere la coda di quel mondo – nei Balcani, in Turchia e in Afghanistan – e non so cosa ne sia rimasto. Oggi molte di quelle frontiere sono diventate difficili, impercorribili e ostili. Forse, dell'Oriente che cerchiamo è rimasto solo un mito tenuto in vita nelle sale da tè per turisti o nei compartimenti di lusso dell'*Orient Express*».

Il viaggio è quello di sedici mesi che Bouvier stesso e il suo amico pittore Thierry Vernet, i cui disegni accompagnano la narrazione, hanno fatto, dai Balcani, la

Paolo Rumiz scrive, in prefazione: «Che nostalgia. […] Oggi molte di quelle frontiere sono diventate difficili, impercorribili e ostili. Forse, dell'Oriente che cerchiamo è rimasto solo un mito tenuto in vita nelle sale da tè per turisti o nei compartimenti di lusso dell'Orient Express»



Serbia allora stato della Repubblica Socialista di Jugoslavia, fino all'Afghanistan, attraverso la Macedonia, la Grecia, la Turchia, l'Arzeibagian, l'Iran e il Pakistan, a bordo di una Topolino, messa duramente alla prova del suo motore e carrozzeria. Un viaggio su un itinerario preordinato, ma senza tempo contingentato, con tappe più o meno lunghe a seconda del clima (si fermeranno sei mesi a Tabriz a causa dell'inverno che aveva reso le strade impraticabili per la neve e il freddo), degli eventi (a Teheran Vernet riuscirà a organizzare una mostra dei suoi quadri) dei guasti alla Topolino, degli incidenti e degli accidenti, inevitabili nel corso di un viaggio così lungo, vario, avventuroso, lungo strade pericolose, frequentata da tribù quasi sempre armate, rapine (la subirà Thierry), malattie (Bouvier soffrirà per molti giorni di diarrea) e anche ricoveri ospedalieri come quando si taglierà un dito fino all'osso subendone l'infezione, oppure quando, caricata la Topolino guasta su un camion, già con tre uomini a bordo e loro, invece, seduti sulla loro Topolino, si vedranno scendere a tutta velocità lungo la strada a causa della rottura dei freni del camion stesso, finendo contro una montagna in una confusione di vetri e teste rotte e lamiere contorte, per fortuna senza morti.

Tanti gli incontri, i personaggi singolari che incontreranno, tra questi molti europei, dalla vedova armena Chuchanik, presso la cui pensione alloggiavano a Tabriz, ai preti missionari, dai medici, per lo più europei, ai funzionari di Stato dei diversi paesi, dai mullah e imam ai militari alle prostitute, e così via, nel cuore di un mondo insieme precario e generoso, tanto ospitale quanto infido, e assai poco rigido. Arrivano in Pakistan che hanno il visto scaduto, temono un rifiuto a farli entrare, ma le guardie alla frontiera fanno spallucce, lasciandoli entrare. E attraverso le vicende personali, descritte a tutto tondo, nei colori, nei suoni, negli odori e sapori, ecco trapelare spaccati di vita sociopolitica, come, ad esempio, quando, sulla strada per Teheran conoscono un americano, Roberts, che si dà da fare per costruire una scuola e trova il mullah che si oppone, perché altrimenti il suo potere, che gli deriva dal saper leggere e scrivere, verrebbe meno. «Egli redige i contratti, scrive sotto dettatura le suppliche, decifra le ordinanze del farmacista. E fa questi piaceri per solo una dozzina di uova, un pugno di frutti secchi; e non ha certo voglia di perdere quelle piccole entrate. È troppo prudente per criticare apertamente il progetto, ma la sera, sulla soglie di ogni casa, dà il suo parere. Ed è ascoltato».

Il libro non manca di pagine struggenti, bellissime, che risonano come oniriche nella mente del lettore, tanto risultano essere evocative, traguardando oltre le parole, restituendo immagini, sensazioni, impressioni che fanno de *La polvere del mondo* uno tra i più bei libri di viaggio degli ultimi anni.

L'itinerario

Nicolas Bouvier
La polvere del mondo
Feltrinelli, Milano 2021
pp. 425, euro 20,00

UN PALAZZO SULLE RIVE

di Enrico Možina

Matteo Pertsch
Palazzo Carciotti

Tra le correnti artistiche che maggiormente attecchirono alla realtà triestina, una menzione d'onore spetta sicuramente al Neoclassicismo, la cui impronta nell'Ottocento ne ha marcatamente influenzato il tessuto urbano, generando le più affascinanti architetture oggi ammirabili nella città adriatica.

Tra gli edifici più iconici è da annoverarsi il maestoso Palazzo Carciotti, la cui costruzione, avvenuta a cavallo tra i secoli XVIII e XIX, ha inaugurato la grande stagione dell'architettura neoclassica a Trieste.

La cruciale importanza ascritta al palazzo nell'ambito degli studi sul Neoclassicismo triestino trova importante riscontro nelle figure che gravitarono attorno al suo cantiere, a partire dallo stesso committente, il commerciante greco Demetrio Carciotti, che appartenne a quel gruppo di esponenti del ceto mercantile che finanziarono personalmente i progetti dei più importanti palazzi ed edifici neoclassici sorti a Trieste, venendo così investiti del titolo di moderni mecenati.

Demetrio Carciotti si stabilì a Trieste nel 1775, dimostrando subito di sapersi distinguere per bravura e zelo nel proprio settore: «[…] il mercante il più atto ed il più solido ch'io giudico per lo smercio de' panni Waldstein nel Levante, è Demetrio Carciotti […]». Così scriveva di lui nel 1793 il Direttore della Polizia, barone Pier Antonio Pittoni, replicando alla richiesta di Giacomo Casanova di un collaboratore per le attività commerciali del suo ultimo mecenate, il conte Waldstein, a Trieste. Fu lo stesso Carciotti ad indicare il sito di costruzione in una posizione strategica, sul Canal Grande, al fine di controllare i numerosi traffici marittimi che coinvolgevano la città, ma soprattutto a lui spetta il merito di aver portato a Trieste l'architetto svizzero Matteo Pertsch (1769-1834), che con la propria progettualità, frutto di una stile pacato e suadente, stabilì le linee guida dell'architettura neoclassica triestina nel primo trentennio del secolo XIX. Pertsch arrivò a Trieste nel 1797 da Milano, dove Carciotti aveva mandato un proprio fiduciario con il compito di cercare «un uomo di abilità e di gusto, per eriger la grandiosa sua fabbrica al Canal Grande». Nella relazione sull'incarico svolto dal già citato barone Pittoni, questi, oltre a giudicare positivamente l'architetto Pertsch sotto il profilo della moralità e della professionalità, espresse una valutazione largamente positiva sul progetto del palazzo. Ottenuto il nullaosta per procedere dalla Direzione delle Fabbriche, nel 1798 i lavori furono avviati, concludendosi poi nel 1805.

Matteo Pertsch si distinse nel panorama triestino, imponendo un'architettura profondamente debitrice dei canoni compositivi franco-lombardi e parmensi con cui venne a contatto nei propri studi accademici: scelse volutamente di conferire al palazzo un aspetto fondato sulle numerose tensioni tra la facciata e la cupola, tra le colonne ioniche ed il piano nobile, tra il portico ed il colonnato stesso.

Pertsch eresse dunque un palazzo di notevoli dimensioni, lungo un centinaio di metri e largo una quarantina, che comprendeva oltre ai sedici alloggi ai piani superiori e alle rimesse, stalle e ai diciotto magazzini al piano terra anche l'abitazione dello stesso Carciotti, sita al piano nobile, dove si apre una sala rotonda ritmata da sedici colonne con eleganti interni in stile Impero ed ornata dai fregi di Antonio Bosa (1780-1845) nonché dagli affreschi a monocromo, simulanti finti rilievi di matrice ancora settecentesca, di Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844),

Un imponente monumento del Neoclassico triestino

databili con molta probabilità al 1803 e raffiguranti splendide scene dall'*Iliade* o comunque strettamente relazionabili alla guerra di Troia, in un vortice decorativo che trova il suo culmine nonché fulcro visivo nella *Gloria sulla quadriga dell'Aurora*, ritratta in un'apertura circolare posta al centro della cupola: due artisti assoluti protagonisti della scultura e della pittura neoclassica a Trieste.

La cupola che sormonta il palazzo – scelta singolare trattandosi di un edificio privato – poggia su di un alto tamburo e presenta una calotta interamente ricoperta in rame sulla cui sommità è posta l'aquila napoleonica.

Realizzato in bugnato liscio, il palazzo presenta sulla facciata principale un portico centrale, interamente aderente a quest'ultima, sul quale poggiano sei maestose colonne ioniche scanalate che sorreggono a loro volta la balaustra adorna delle statue realizzate dallo stesso Antonio Bosa i cui soggetti, con molta probabilità, vennero suggeriti dallo stesso Carciotti, raffiguranti *Portenus*, guardiano romano del porto, *Thyke* protettrice dei negozianti e dei naviganti, *Atena*, qui come protettrice della tessitura, il settore di commercio del committente, la *Fama*, portatrice di buone e cattive nuove, *Apollo*, dio dell'armonia e dell'ordine e *Abundantia*, allusione alla condizione economica di Demetrio Carciotti.

Sempre al "canoviano" scultore bassanese sono attribuite le sculture di *Ercole* e di *Minerva* poste nell'ingresso principale e delle tre arti sorelle *Pittura*, *Scultura* ed *Architettura* poste in cima allo scalone: si è supposto che per le due figure a seno scoperto Bosa si fosse ispirato all'*Ebe* di Antonio Canova del 1796, mentre per la figura con il peplo ad una cariatide dell'Eretteo di Atene.

Antonio Bosa
Ercole
1804 ca
Trieste, Palazzo Carciotti

Antonio Bosa
Sovrapporte della sala rotonda
decorazione a bassorilievo
1804 ca
Trieste, Palazzo Carciotti

Giuseppe Bernardino Bison
Decorazione della cupola
affresco
1803 ca
Trieste, Palazzo Carciotti

Sebbene da questa prima commissione a Palazzo Carciotti (alla quale fecero seguito numerose collaborazioni tra Pertsch e Bosa) trapeli l'inesperienza dettata dalla giovane età dello scultore, specialmente nei bassorilievi della sala circolare con *Scene dell'Iliade e dell'Odissea* caratterizzati da tratti a volte linearistici, enfatici ed impacciati, appare lodevole la ieraticità e la solidità che esprimono invece le statue dell'ingresso e dello scalone.

Palazzo Carciotti ha accolto diversi enti nei propri ambienti nel corso di questi due secoli: nel 1831 divenne la prima sede delle Assicurazioni Generali, per ospitare in seguito la sede della Capitaneria di Porto ed in ultima battuta quella dell'Acegas, la municipalizzata dell'acqua, elettricità e gas. Ad oggi questo gioiello neoclassico, di proprietà del Comune di Trieste, risulta destinato alla vendita con una base d'asta iniziale di 22,7 milioni di euro, scesa al quarto tentativo alla cifra di 14,9 milioni: le vicissitudini delle numerose trattative sfumate vengono seguite con molta apprensione lla cittadinanza, ma soprattutto da quanti hanno presentato al sindaco una petizione per impedire che questo simbolo del passato neoclassico della città sia condannato alla vendita a privati, ma resti un patrimonio della città e dei cittadini.

DALLA RÉCLAME ALLE NUVOLE

di Roberto Curci

Giampaolo Amstici
Stivali in gomma Superga
Acrilico su tela, anni '70

No, non ci sono di mezzo centenari, cinquantenari, decennali né alcun tipo di anniversario da rispettare e celebrare. C'è soltanto la necessità, dopo aver spesso trattato qui di arte della pubblicità o di pubblicità d'arte di matrice triestina e giuliana (da Dudovich ai fratelli Gregori), di ricordare un pittore-illustratore di una generazione ancor più recente, che nel vorticoso mondo della "comunicazione d'azienda" ha prodotto – in anni nemmeno troppo lontani – opere squisite, benché bruciate troppo in fretta nel fuoco del vorace consumo imposto dalle leggi del *marketing*.

Parliamo di Giampaolo Amstici (Trieste 1946-2014), diplomatosi all'Istituto statale d'arte della città natale e presto trasmigrato nella capitale della produzione pubblicitaria, Milano, per divenirvi – come grafico-*visualizer* – una delle firme più richieste e importanti della comunicazione editoriale e commerciale, al servizio di marchi prestigiosi e di campagne promozionali di forte impatto.

Una cifra espressiva, la sua, affatto inconfondibile, connessa a una personale rilettura, ricca di smaglianti colori e di gustoso humour, della grafica americana d'impronta pop o iperrealista, quella dei Norman Rockwell e dei John Falter (memorabili le sue copertine per il *Saturday Evening Post)* o degli Eric Sloane, con i suoi paesaggi rurali dominati da gonfie nuvole bonarie, quelle stesse che Amstici – una volta rientrato a Trieste – produsse per proprio diletto, in un ciclo pittorico di acrilici su tela svincolato da ogni committenza privata o pubblica.

Ma Trieste, al solito, non seppe prestare granché attenzione al figliol prodigo dal

Giampaolo Amstici
Barcolana n. 45 - 2013
Acrilico su tela, 2013

Vita breve di Giampaolo Amstici fra la pubblicità e la pittura pura

palmares ricco di successi e soddisfazioni. Gli dedicò, sì, alcune mostre personali (alla Sala comunale d'arte, allo Studio Bassanese) e nel 1983, al Castello di San Giusto, si tenne una mini-collettiva assieme all'illustratore istriano Giuliano Bartoli e al croato Tomislav Spikic. Nel 2013 gli fu affidato, poi, il manifesto della quarantacinquesima edizione della Barcolana.

E tuttavia la città non si accorse davvero di avere riacquistato un grande talento autoctono della matita e del pennello (e pure dell'aerografo, il marchingegno che segnò una stagione importante dell'illustrazione, prima che ci si addentrasse nell'Era Digitale): uno che aveva realizzato campagne per marchi quali Coca Cola, Superga, Buitoni, Barilla, Illy, Lloyd Adriatico, Marzotto, Motta, Cinzano, La Rinascente, Lancia, Jacuzzi, Saiwa, Nestlé e via elencando (compresi i maggiori quotidiani italiani) e che aveva creato clamorosi pannelli giganti per gli spazi altrettanto giganti delle navi da crociera della Carnival (Conquest, Triumph, Victory), della Costa (Fortuna) e della P&O Cruises (Grand Princess).

Certo, Giampaolo Amstici non era di quelli che si sopravvalutano, anche se perfino New York e la mitica agenzia Ogilvy & Mather gli avevano dischiuso le porte. E d'altronde scontava pure lui uno dei peccati capitali del mondo della pubblicità, quello di minimizzare l'apporto dell'esecutore materiale di una campagna dominata dagli *account* e dagli *art director*, e da un lavoro di gruppo rigidamente spartito tra i vari "tecnici" delle agenzie specializzate. Non c'era la sua firma, né quella di alcun altro, in calce a quei messaggi: era sempre l'agenzia Taldeitali a firmarli nella sua globalità, emarginando dunque la personalità del *designer* e rischiando di tramutarlo in un *ghost-designer*, magari bravissimo ma sempre meno "sé stesso" poiché costretto a muoversi entro un ben angusto sentiero espressivo. Nella camicia di forza imposta da una strategia comunicativa che metteva l'illustratore all'ultimo posto, vincolato a scelte tematiche e mediatiche che passavano sopra il suo capo, Amstici era stato però

Giampaolo Amstici
Stivali in gomma Superga
Acrilico su tela, anni '70

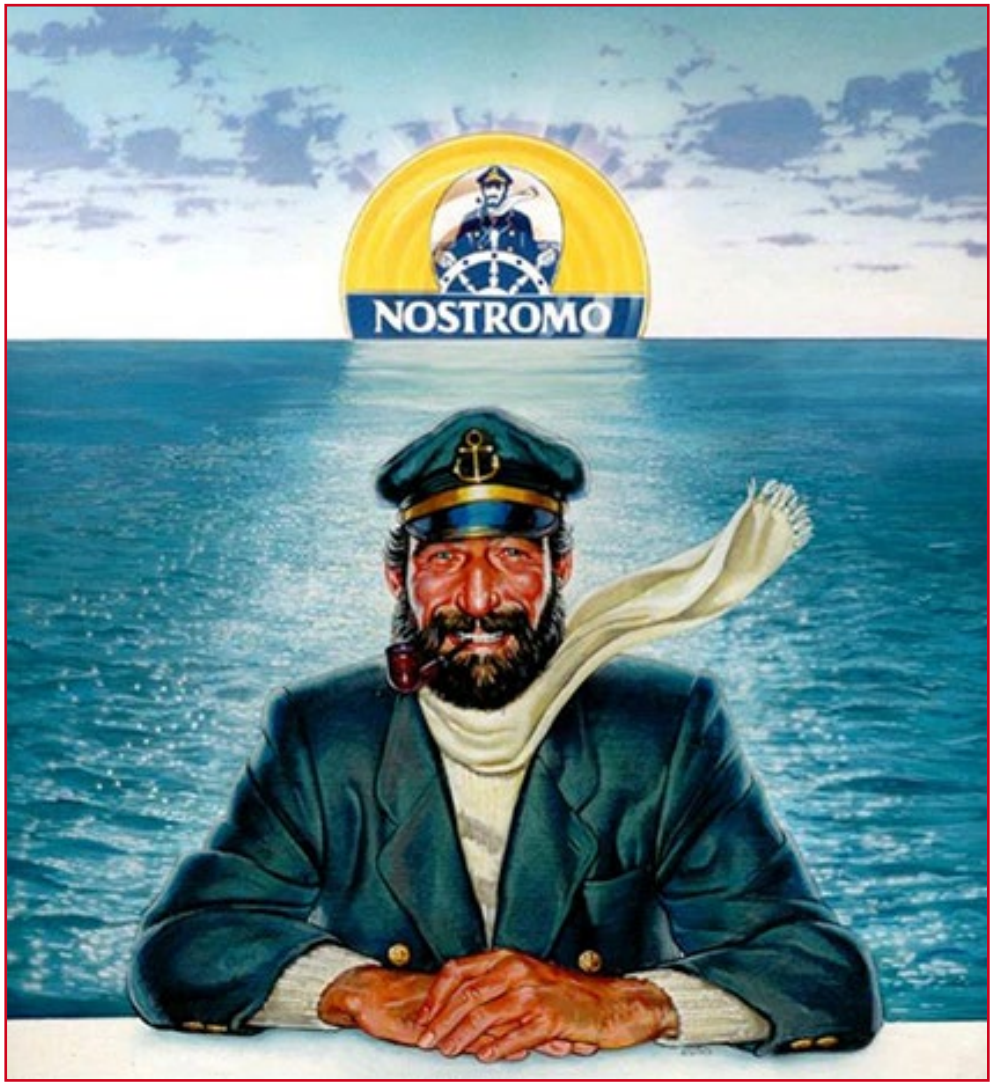
capace di imporre la propria personalità, mai ridotto a essere soltanto una "mano", un traduttore letterale e meccanico di messaggi escogitati da un'*équipe* di "altri".

Così, ad esempio, nei tardi anni Settanta contribuì con la sua arte, attenta anche alla fantasy (era il momento, ricordate?, in cui andavano di moda gli *Gnomi*– ma anche le *Fate* e i *Giganti* - di Rien Poortvliet), al boom di una campagna della Superga, in cui il protagonista, quasi un *alter ego* dell'autore, suscitava l'ammirata curiosità di una tribù di gnomi dei boschi («Stivali in gomma Superga. Ti portano dove la strada non arriva» diceva la *headline*).

Tramontata da decenni l'arte del manifesto da affissione (quello sì con tante belle firme in calce), per la pubblicità cartacea erano comunque tempi d'oro, e Amstici seppe inserirsi con la propria cifra ben consolidata in quella che fu dottamente definita «pittofotografia illusionistica»: tanto da essere inserito nel 1979 in una vera Bibbia quale il volume *Il linguaggio del-*

Il pennello, gli acrilici, l'aerografo per un affascinante iperrealismo

Giampaolo Amstici
Tonno Nostromo
Acrilico su tela, anni '70



la grafica, che della grafica internazionale compendiava la *crème.* Un onore e un vanto, di cui Amstici, caratterialmente schivo, non si sarebbe però mai vantato.

Furono in effetti anni d'oro, gli "anni dell'aerografo" potremmo definirli, con una diffusa propensione all'effetto del *finto vero che diviene più vero del vero,* ai confini insomma del *trompe-l'oeil.* Stagione fortunata, propiziata in qualche misura anche dalla temperie cultural-economica di una Milano che stava scivolando verso la "Milano da bere". Di lì a poco la crescente invasività della computer-grafica in campo pubblicitario avrebbe obnubilato e infine cancellato quella stagione. A Giampaolo Amstici, che al computer preferì sempre la matita («con lei ho un rapporto diretto, una sintonia perfetta di testa e mano»), sarebbe rimasta la via di fuga del ritorno ai patrii lidi, dove avrebbe continuato a lavorare nel settore a lui più congeniale ma si sarebbe pure spalancato a più spirabil aere con il ritorno alla pittura pura: da cui la già citata serie delle Nuvole.

Finalmente, sembrava dire quel ciclo affascinante, uno stop alla claustrofobia e ai lavori forzati delle agenzie, quelle che macinavano commissioni e denari. Finalmente l'aria libera, l'aria pura, la libertà della fantasia e del sogno, nelle vedute a 180 gradi su prati, mari, spiagge, e su cieli sconfinati. Gran peccato che in quei cieli l'ottimo Amstici, che tanto aveva ancora da fare, se ne sia volato davvero troppo presto.

DANTE IN INGLESE

di Sabrina Di Monte

Nel centro di Dublino c'è *Sweny's Pharmacy*, la storica farmacia che aprì i battenti nel 1853 quando Frederick William Sweny la inaugurò laddove precedentemente si trovava un ambulatorio medico. Da allora poco è cambiato: i mobili vittoriani in legno e molti degli oggetti esposti sono originali e vi si può respirare la stessa atmosfera di quando era frequentata da un giovane James Joyce che in seguito vi ambientò uno degli episodi del suo capolavoro, *Ulysses*.

E nell'*Ulisse* leggiamo che il 16 giugno del 1904 Leopold Bloom entra nella farmacia Sweny, si porta alle narici una saponetta, e sente che sa di limone:

«– Prendo questa, disse. In totale fa tre e un penny.

– Sì, disse il farmacista. Può pagare tutto insieme al suo ritorno.

– Bene, disse Mr Bloom.

Uscì tranquillamente fuori dal negozio, il giornale a manganello sotto l'ascella e la saponetta fresca incartata nella mano sinistra».

(Traduzione di E.Terrinoni, New Compton Ed. 2012, p.109).

Dal 2009, Sweny's Pharmacy non è più una farmacia, ma un centro joyciano, dove si possono acquistare libri, lozioni all'acqua di arancia, l'immancabile saponetta al limone e altri memorabilia. È gestita da volontari, primo fra tutti il mitico PJ, un signore con i capelli candidi sempre sorridente che, indossando il camice da farmacista, accoglie gli ospiti da tutto il mondo e li intrattiene, anche cantando in gaelico. O meglio: questo era quello che succedeva prima della pandemia: quando, chiusa la porta del 'negozio', volontari e visitatori iniziavano la lettura comune di uno dei libri di Joyce, circondati dai mobili originali, dalle ricette e prodotti della vecchia farmacia, da centinaia di libri antichi e non, inebriati dal profumo delle saponette al limone.

Con l'inizio del *lockdown*, durante la primavera 2020, le letture si sono spostate online su Zoom. Quando mi fu proposto da un'amica di Trieste, Ilaria, che conosce e frequenta Sweny's da anni, di leggere con

loro, l'unico mio timore era legato all'aspetto informatico: non sapevo cosa fosse Zoom. Ero intimorita, ma anche decisa a superare l'ostacolo.

A scuola leggere ad alta voce mi era sempre piaciuto, la *Divina Commedia*, *I Promessi Sposi, Le Operette Morali*. Da adulta, non avevo mai letto in gruppo. Ho presto scoperto che le implicazioni relazionali di un *Book Club* sono molto interessanti, e fanno da sprone per non gettare la spugna neanche davanti alle letture più ostiche.

Un libro come l'*Ulisse* di Joyce, ad esempio, non credo sarei mai riuscita a leggerlo tutto da sola; continuavo ad affrontarlo ed abbandonarlo. È pur vero che sono in molti a sostenere che l'*Ulisse* si può leggere saltando qua e là, ritornando agli episodi che ci sono piaciuti, abbandonando quelli che ci spazientiscono, per poi rivisitarli in un altro momento. Però è chiaro che la meta ambita è la sua lettura integrale, per poi scoprire che leggere l'*Ulisse* una sola volta non basterà e non sarà altro che l'inizio di una lunga avventura. Invece l'appuntamento bisettimanale con Sweny's mi ha permesso di leggerlo finalmente sia in italiano che in originale per intero.

Alle letture in italiano e in inglese (da Sweny's c'è anche la possibilità di leggere in portoghese) partecipano lettori da tutto il mondo: Irlanda, Italia, Spagna, Canada, Stati Uniti, Germania, Israele, Brasile…

Qualche mese fa, Bill Kennedy, un amico lettore di Cleveland nell'Ohio, fece

… ma anche Joyce in italiano

una proposta di lettura che non ci aspettavamo: «Perché non leggiamo Dante? In fondo Joyce lo amava molto».

«Dante?», rispondemmo increduli noi lettori italiani; «Ma no, Dante è difficile anche per noi. È italiano trecentesco, ci vuole la parafrasi, le note di un'edizione critica aggiornata. E poi, parliamoci chiaro: Dante è sacro!».

Davanti alle nostre reticenze e titubanze di italiani allevati a pane, Dante e *Promessi Sposi,* gli amici lettori anglofoni protestarono: «ma abbiamo letto l'*Ulisse* di Joyce, il *Finnegan's Wake*, certamente potremo anche leggere la *Divina Commedia*». «Tutta? Anche Purgatorio e Paradiso?» «Yes, why not?», «Why not?? But it's very difficult!» «It's not very difficult», obbiettò Bill, i capelli raccolti in una coda e una bella barba grigia da profeta, che durante la stagione calda legge all'aperto, circondato da alti alberi dalle verdi chiome fruscianti; e che quando fa più fresco si sposta all'interno, contornato da scaffali pieni di libri.

Per corroborare la sua tesi, cominciò a leggere in italiano, con un bell'accento americano: «Nel *mezzou* del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, che la diritta via era smarrita… See, it's not difficult!». Abbozzammo un sorriso di circostanza, ma la sua lettura non aveva fugato i nostri dubbi, semmai li aveva rafforzati. Non ce la sentivamo di dire «la lettura della *Divina Commedia* in italiano lasciatela a noi, voi leggetela in inglese». In fondo avrebbero potuto obiettare che anche loro dovevano sorbirsi la nostra lettura non sempre perfetta del *loro* Joyce. Eh sì, ma Dante… è Dante!

Alla fine, con Massimiliano Bianchi, uno dei volontari che a Dublino aiutano a gestire Sweny's, un giovane scienziato italiano con la passione della letteratura e della poesia che si divide tra lo studio e l'applicazione delle neuroscienze e varie attività culturali, decidemmo di cedere. Bill non mollava, si trattava di trovare un compromesso. Decidemmo che in fondo l'*Inferno* potevamo affrontarlo per intero, uno o due canti alla volta. «Poi si vedrà». Per quanto riguardava la scelta di leggere in italiano, inglese o tutte e due, avremmo lasciato l'opzione libera, e incrociato le dita. Massimiliano dall'Irlanda e Bill dall'Ohio avrebbero fatto da *host*, e cioè avrebbero introdotto di volta in volta i canti con una breve sinossi. Di fare una parafrasi in modo analitico non se ne parlava neanche, era ovvio, ma si sarebbero nominati gli elementi costitutivi del canto, poi si sarebbe passati alla lettura: prima in italiano e poi in inglese. Alla fine, come sempre, discussione aperta a tutto il gruppo.

Si pose poi il problema di che edizione usare. Spiegammo che per noi italiani il problema non si poneva: le edizioni in circolazione sono quasi tutte basate sull'edizione critica di Giorgio Petrocchi (La *Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano 1966-67), ma loro quale edizione avrebbero usato? La traduzione di Longfellow, disse Bill, perché è più vicina all'italiano di Dante. Henry W. Longfellow fu un letterato statunitense, tra i primi traduttori nel mondo anglosassone di opere italiane. Nel 1862, diede vita al *Circolo Dante* per promuovere la diffusione della *Divina Commedia*, di cui curò la prima traduzione negli Stati Uniti, nel 1867.

Inizialmente, mi parve ci fosse un grande malinteso: le edizioni che hanno più probabilità di essere vicine al manoscritto, mai trovato, di Dante, sono proprio quelle più vicine a noi perché tengono conto del lavoro di 'ricostruzione' testuale e filologica, e il testo di Longellow precedeva anche l'edizione di Giuseppe Vandelli (1921), che ebbe la regale responsabilità di indagare, verso per verso, la genesi di tutte le lezioni vulgate.

Nulla ci è giunto infatti di mano di Dante: non una nota, neppure una firma. Nell'attesa messianica di un eventuale ritrovamento dell'autografo dantesco, che renderebbe milionari i fortunati, basti ricordare che, per quanto concerne la sola *Commedia* di Dante, tra l'*intentio auctoris* (la primitiva forma del testo) e il testo che leggiamo oggi (ed. Petrocchi) si interpongono più di ottocento manoscritti, numero che sembra destinato a salire grazie al progetto di *recensio* dei manoscritti esistenti allestito e diretto da Mario Trovato.

Poi però, capii quello che volesse dire Bill: il registro delle traduzioni in inglese (circa quaranta) varia molto, così come il loro valore poetico: qui Longfellow poteva essere il migliore. In ogni caso, ogni traduzione, per quanto perda inevitabilmente in bellezza, ha il 'vantaggio' di essere spesso più 'chiara' dell'originale in italiano, essendo svolta in un inglese molto più moderno, a volte modernissimo. Ad esempio: il primo verso dei X canto dell'*Inferno* dice: «Ora sen va per un secreto calle»; in Longfellow e altri il per noi non più intuitivo *secreto* (che qui vuol dire stretto) diventa il facile *narrow*…

Alla fine, i lettori anglofoni decisero di utilizzare ciascuno una traduzione diversa. La scelta dipendeva dal gusto, o dal desiderio di avere una traduzione basata sul testo del Petrocchi, oppure semplicemente dalla comodità di averla già in casa a portata di mano. Il risultato si è rivelato interessante e multiforme.

Durante le letture, le traduzioni più usate sono quelle di H. Longfellow (Stati Uniti, 1867), Laurence Binyon, in terza rima (Inghilterra, 1933), John Ciardi, parzialmente in terza rima (Stati Uniti,1954) e Allen Mandelbaum, in versi sciolti (Stati Uniti,1980). Per dare un'idea di quanto possano differire tra loro, vediamo come è stato tradotto il famoso incipit dell'*Inferno*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita», che diventa:

Midway upon the journey of our life
(Henry W. Longfellow)
Midway in our life's journey
(Joan Ciardi)
Midway life's journey
(Laurence Binyon)
WhenIhadjourneyedhalfofourlife'sway
(Allen Mandelbaum)

Da questi esempi pare che la scelta dei lettori di Sweny's sia stata buona, perché, girovagando fra diverse traduzioni in inglese, troviamo anche risultati meno felici, in cui il registro sembra allontanarsi troppo dal linguaggio dantesco. Come nella traduzione di Steve Ellis (1994), che rende «cammin di nostra vita» con «our trek in life», dove *trek* suona davvero troppo moderno: «Halfway through our trek in life».

Ed eccoci a mercoledì 10 febbraio 2021, la data decisa per l'inizio delle letture, virtualmente tutti a Sweny's. Inizialmente, dopo la presentazione in inglese del canto, noi italiani ci alternavamo nella lettura di alcune terzine, intercalate dalla lettura delle stesse in inglese. Questa modalità risultò però da subito poco fluida, e furono proprio i lettori in lingua inglese a chiederci di leggere prima tutto il canto in italiano. Noi temevamo di annoiarli: ascoltare un intero canto in italiano trecentesco sarebbe potuto risultare pesante. Assolutamente no, replicarono: «It's lovely». Questo è il miracolo che fa la parola di Dante e il ritmo e la musicalità delle sue terzine a rima alternata.

Così stiamo continuando: ci riuniamo ogni mercoledì, su Zoom, alle 20 italiane, contemporaneamente in diretta Facebook. Sempre introdotti dagli *host*, leggiamo a ogni incontro due canti, commentati alla fine da tutti. Ci lasciamo ogni volta con grandi sorrisi e mani sventolanti, che vorrebbero stringersi, e a volte si allungano, in questa come in altre letture di Sweny's, come a volerci toccare e a unirci.

La lettura ad alta voce di Dante e il commento richiedono una certa preparazione. Nei giorni che precedono la lettura, leggo e rileggo i canti e ascolto le interpretazioni di Vittorio Gassmann e di Vittorio Sermonti: in macchina, in cucina, mentre faccio altro, ricordando cose, apprendendone di nuove. E immagino che gli amici del gruppo di lettura magari stiano facendo qualcosa di simile, nei ritagli di tempo, come me. La cosa più bella rimane la condivisione, quei *thank you* detti alla fine, i baci lanciati verso l'etere, i sorrisi sinceri di chi ha appena fatto qualcosa di bello insieme, a migliaia di chilometri di distanza, malgrado l'epidemia, in ragione dell'epidemia. «I'm honoured to be here», ha detto AJ, una giovane amica in collegamento dagli Stati Uniti, alla fine del nostro primo incontro, congiungendo le mani davanti a sé e chinando un poco il capo. *Yes, we are all honoured to be here*.

ADDIO A CECILIA MANGINI

di Michele De Luca

Pier Paolo Pasolini e Cecilia Mangini

Ci ha lasciato, a 93 anni, Cecilia Mangini. La "fotografa del sud", considerata la prima documentarista donna in Italia, è scomparsa il 21 gennaio a Roma; era nata il 31 luglio del 1927 a Mola di Bari. Le sue fotografie, esposte per la prima volta nel 2017 al Museo delle Tradizioni Popolari di Roma nella mostra "Visoni e passioni. Fotografie 1952 - 1965", ci fecero ripercorrere in lungo e in largo l'Italia dal Dopoguerra a metà degli anni Sessanta, ponendo un'attenzione meticolosa su tutti coloro che erano vissuti ai margini, alle donne del sud perennemente in lutto, agli operai, ma anche alle grandi personalità del cinema, della letteratura e dell'arte.

Aveva una visione molto consapevole di quelle che erano le sue diverse forme di lavoro e di ricerca, sia che maneggiasse la cinepresa che la macchina fotografica. «Se mi si chiede – diceva – cosa sono, io rispondo: sono una documentarista. Sono convinta che il documentarista è assai più libero del regista di film di finzione, ed è per questo, per la mia indole libertaria con cui convivo fin da bambina, che ho voluto essere una documentarista. Il documentario è il modo più libero di fare cinema». Per lei, invece, questa era la sua idea e la pratica concreta della fotografia: «Cosa significa essere una fotografa? Significa spogliarsi di tutte quelle che sono le nostre idee preconcette e andare in cerca non della verità, la verità non esiste. È andare in cerca di qualcosa di molto più profondo della verità, qualcosa di assolutamente nascosto […] e la fotografia, come tutto ciò che è un'icona, lo rivela».

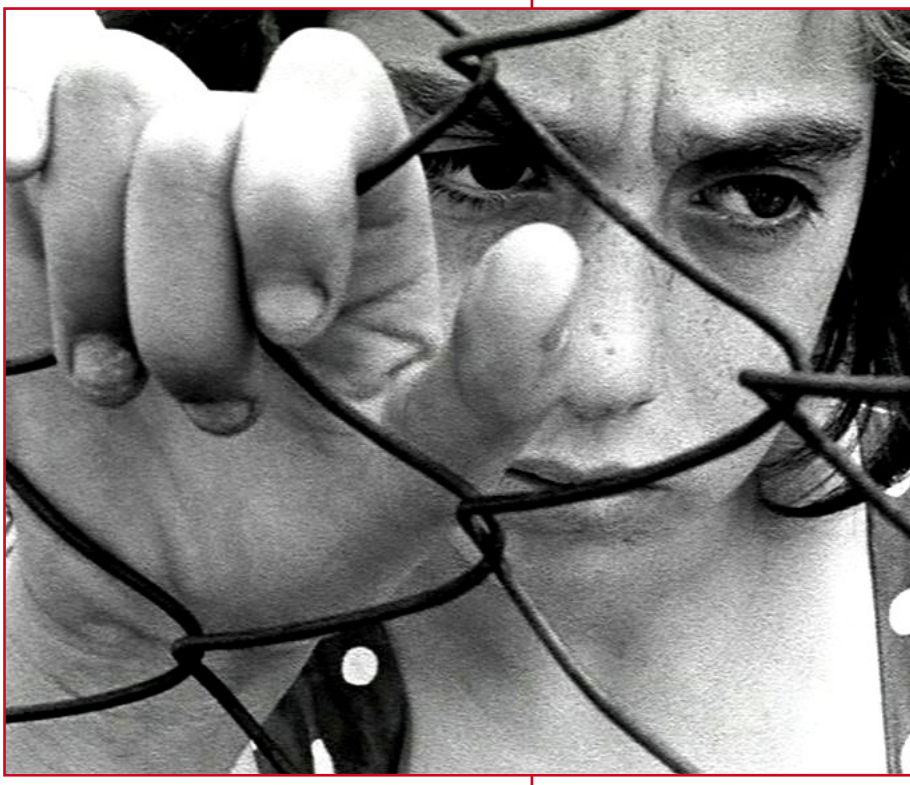
Figlia di un pugliese e di una toscana, fin da ragazza, comincia ad interessarsi di fotografia e di cinema, soprattutto grazie alla frequentazione dei CineGUF. Alla fine della guerra, viene mandata in un collegio svizzero per risparmiarle le durezze del dopoguerra e della ricostruzione: qui ha modo di incontrare il cinema di Jean Renoir e resta folgorata dal suo capolavoro, *La grande illusione*. Tornata a Firenze, riprende la passione per il cinema e inizia a frequentare i neonati cineclub democratici, che in poco tempo le fanno conoscere i migliori film del cinema internazionale, sino ad allora soggetti alla censura fascista, e del nostro neorealismo, da cui viene conquistata.

Trasferitasi venticinquenne a Roma, inizia la non usuale attività di fotografa, allora considerato un mestiere non adatto alle signorine, dal momento che lei aveva scelto non la fotografia di studio, ma quella di strada, perché, come ebbe a dire, «nelle strade l'umanità vive, si dibatte, si diverte, soffre. Tutto questo è a disposizione di chiunque abbia una macchina con un obiettivo». Di qui la collaborazione a riviste come *Cinema Nuovo* di Guido Aristarco e *Cinema 60* di Mino Argentieri, e ad iniziare un'intensa attività fotografica che la porta in giro per l'Italia, con gli occhi puntati sulle condizioni di vita e di lavoro in un paese stremato. Oltre a intraprendere una frenetica attività documentaristica nel cinema, che qui è impossibile ripercorrere, seguendo la sua vera "vocazione".

Momenti per lei fondamentali, sono stati prima la collaborazione (fortuita e spontanea, come viene raccontato) con Pier Paolo Pasolini, con la sua attenzione verso il mondo delle periferie cittadine. Nel 1958 debutta con il cortometraggio a colori *Ignoti alla città*, ispirato al romanzo *Ragazzi di vita* con il quale

Pasolini, appena tre anni prima, aveva dipinto con tratti lirici ma disincantati la quotidianità, anche dura e violenta, degli adolescenti di borgata: un sottoproletariato urbano a cavallo tra espedienti e sogno (un paio di scarpe nuove), calci al pallone e piccoli furti, all'ombra di un *boom* economico da cui sono ancora emarginati. Nonostante il rifiuto della mostra del Cinema di Venezia di inserire la pellicola tra i film in concorso e l'immediata bocciatura da parte della censura, che si risolve parzialmente solo grazie a una movimentata battaglia parlamentare. Nel 1962 il rapporto con le tematiche care a Paolini ha un seguito ne *La canta delle Marane*, considerato tra i migliori documentari del cinema italiano: una trama semplice, una telecamera che riprende con lunghi piani sequenza l'estate di una banda di ragazzini smilzi e già un po' "bulli" alla periferia della Capitale, la loro monotona quotidianità, in un alone di una "innocenza" ancora non tentata dalla modernità.

Nei primissimi anni '60, sulla scia delle inchieste dell'antropologo Ernesto De Martino, il suo obiettivo si sposta nel profondo sud del nostro paese, nella sua terra di origine, allora ancora sconosciuta, a «quel mondo chiuso – come ha scritto Carlo Levi nel suo *Cristo si è fermato a Eboli* – serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente». Qui il suo sguardo si concentra sul Mezzogiorno, con un ritorno alle radici perdute della sua infanzia pugliese (la sua personale "terra del rimorso?"): nasce, nel 1960, il suo documentario *Maria e i giorni*. Le immagini del documentario restituiscono il lento incedere quotidiano di un interno familiare contadino: gli spazi, gli oggetti, le abitudini, ma anche le pratiche religiose, il "colloquio coi santi" e con lo "spirito gaguro" che si diverte a fare impazzire gli animali.



Cecilia Mangini
Essere donne
1955

Cecilia Mangini
Maria Capriati
Mola di Bari, 1958

In quegli anni va anche ricordato che le attenzioni di Cecilia Mangini si rivolgono, inoltre, alle difficoltà economiche e alla miseria sociale della città italiana che più di altre sta pagando il prezzo della guerra fredda (*O Trieste del mio cuore*, 1964), al controverso tema dell'eutanasia (*La scelta*, 1967), al professionismo nello sport come strumento di emancipazione economica (*Pugili a Brugherio*, 1969).

Con lei si è chiusa una delle pagine più alte della storia della fotografia, dell'antropologia e della cultura documentaristica italiana e internazionale.

DEVOZIONI D'INVERNO

di Walter Chiereghin

Franco Dugo
Giancarlo Pauletto
carbone e pastello
su carta, 1996

Non conosco di persona Giancarlo Pauletto, o almeno non lo conoscevo quasi del tutto prima di aver letto *Devozioni d'inverno*, una raccolta di poesie del 2020 che mi è stata affidata dal comune amico Franco Dugo. Conoscevo, poco ed episodicamente, la sua attività di critico d'arte, per averne letto dei saggi su Bruno Chersicla (*Un po' di progetto, un po' di magia*, nel catalogo della mostra, curata da Pauletto, "La città promessa"), una recensione sui Basaldella, in occasione della mostra sui tre artisti allestita nel 2010 a Villa Manin e un intervento su Dugo (*Indagare l'apparenza indagare l'essenza*, nel catalogo – edito da Marsilio – dell'antologica sul pittore goriziano curata da Franca Marri nel 2000). In rapporto a una lunghissima e prolifica "carriera" di critico militante, ma anche di storico dell'arte e di narratore, sono poca roba le mie letture, ma sufficienti a suscitare un'adesione ammirata alla sua capacità espressiva, rifuggente da qualsiasi ermetismo e invece impegnata a stabilire con nitore collegamenti talvolta arditi ma sempre assai calzanti tra la materia su cui si esercita il suo sguardo critico e quanto altre letture, altre conoscenze ed altre esperienze vissute hanno stratificato nella sua identità di uomo di cultura. Adesione ammirata, certo, ma anche una venuzza d'invidia, se il lettore dei suoi testi è uno che, come chi scrive, s'ingegna come può a percorrere con ben più scarsi mezzi la stessa sua strada per produrre una comunicazione onesta e chiaramente impostata atta a rendere nota a chi lo legga la sua riflessione critica.

Del tutto incognita per me la sua vena di poeta, che ha un antefatto ritengo (a lume di naso) importante in *Tra fuoco e scuro,* un volume di liriche pubblicato nel 2006, ma contenente testi nati fin dalla seconda metà degli anni Sessanta. Il libro di cui parliamo, invece, rivela una produzione più recente: versi liberi ordinati nelle quattro sezioni che compongono il volume, nati tra il 2007 e il 2020, salvo alcuni componimenti in rima risalenti quasi tutti agli anni Novanta e Duemila.

Già a partire dalla prima sezione, "Un trono di nuvole" (chissà se c'entrano i cieli di tanta pittura di Dugo con tale intitolazione?) si presentano con immediatezza, fin dai primi versi, alcuni temi e alcune modalità espressive ispirate alla contemplazione della natura – soprattutto di campi e di montagne – che si pone in muto colloquio con l'esperienza, la sensibilità e gli stati d'animo del poeta. Il paesaggio, cioè, si fa specchio che riflette all'autore la sua propria immagine, inscritta in una figurazione paesaggistica che blandisce e stimola la sua coscienza di sé: «Sempre all'improvviso mi sorprende / la meraviglia d'essere, un trono / di nuvole, un vento che aliti dai broli / mi specchiano esistente». Oppure è tale da generare una similitudine che intro-

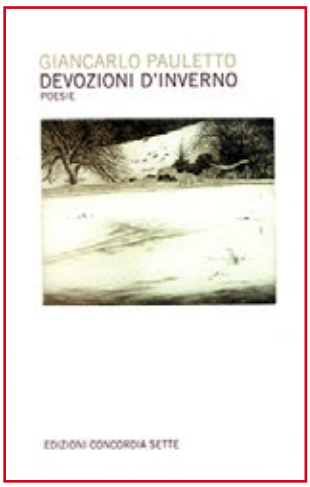
duce una profonda riflessione sulla propria condizione esistenziale: «Come un tesoro d'acqua / il tempo si assottiglia, scarno rivo / più non disseta. // Adesso che saprei non domandare. // Ma sono un mendicante che possiede, / ripeto al giorno, all'erba / illuminata, alle rose / che oscillano sul gambo».

C'è anche altro, naturalmente, molto altro. C'è per esempio la dimensione del ricordo, dolcissima: «Nella memoria ha luce la stella / di un amore bambino, scoccato / dal fondo degli occhi nella penombra / di un favoloso rosario di maggio. // Aveva un piccolo velo / di trine, un profilo / sgusciato, un timoroso / sorriso nascente. // Fu consapevole e vero / dolore, muto nello splendore / del bene».

Nella seconda sezione, "Vita contro vita", si affievolisce, fino quasi a sparire, l'intento figurativo di paesaggista in precedenza esibito, per lasciar posto a un'introspezione elaborata in solitudine, ambientata frequentemente tra sogno e veglia, in uno iato notturno («Accorda il dormiveglia alla notturna / pace dell'erba, dentro le radure / prossime ai canali dove fermamente / la luna si compone con le stelle ») che sovente trova nelle altre specie animali il corrispettivo – e l'interlocutore muto – della propria condizione umana, come nel canto sommesso che inaugura la sezione: «Si avverte appena il battito / del cuore, nel compatto / buio della carne: per esso – / come le tortore, come le formiche – / partecipiamo al transito del mondo». E poco dopo: «[…] il vortice mellifluo / della serpe che s'interra / tocca d'ombra / il cuore appena desto»: e poi mute di cani, un calabrone, altri insetti, mosche, zanzare, persino «[…] zecche dondolanti sopra gli alti / steli del prato mattutino». Si tratta di un bestiario umile e nostrano, atto a rinnovare fratellanze francescane o reminiscenze sabiane, magari con un merlo al posto della capra del poeta triestino: «Mi fissa con occhio / pungente il giovane / merlo, dal mezzo / del prato misura / la sua lontananza».

Nella sezione successiva, che offre il titolo all'intero volume, si affievolisce il portato figurativo, diventano rarefatte le immagini per lasciare il posto a riflessioni sul tempo e sul suo rapido fluire, quasi che, varcata "la detestata soglia" evocata dal Leopardi, il poeta fosse indotto a pensieri più riepilogativi, «adesso che sospinto / varco lo spazio nudo / dell'ultima stazione». La prospettiva da cui Pauletto osserva oggi se stesso e la propria esperienza umana è modificata, come si avverte in un testo che esplicitamente richiama *Le ricordanze* del poeta di Recanati, in cui viene evocato il ricordo del fratello scomparso: «Da che tempo / viene la memoria, da che culmine / di aspra adolescenza e come / la tua solerte, appena giunta / maturità, venne recisa, fratello / a me più caro e ora, / per me vecchio ormai, / fratello come un figlio». In altri punti di questa stessa sezione si disegna un'età con cui il poeta si confronta con virile consapevole compostezza, tanto nell'evocazione del suo vissuto quanto nella pienezza del suo presente, accogliente nei confronti di figlie e nipotini, pieno di discrezione nella prefigurazione del futuro («Che non resti in disordine il tuo posto / che non si aggravi / la pena di chi viene»). E non vale la gravezza dei temi qui affrontati a rastremare un acuto attaccamento alla vita, anche esplicitamente dichiarato: «Voglio bene alla mia vita come a un'acqua / piana che riveli la sua minima / andatura in grandi / curve verso il mare e non frastorni /più».

Una poesia che, proprio come (per il troppo poco che ne so) la prosa critica di Giancarlo Pauletto non recede dal suo proposito di chiarezza e di onestà espressiva, anche quando limitata nella sua libertà, come avviene nei dodici sonetti e nelle sette sestine di endecasillabi che compongono l'ultima sezione del volume, risalenti a un periodo anteriore ai versi liberi che compongono le tre parti di cui qualcosa abbiamo almeno cercato di dire.



Giancarlo Pauletto
Devozioni d'inverno
Concordia Sette, Pordenone 2020
pp. 138
senza indicazione di prezzo

SIRENE E GORGONI NELLA GRECIA D'OGGI

di Maria Caracausi

John W. Waterhouse
A Mermaid (Una sirena)
Olio su tela, 1900
Londra, Royal Academy of Arts

Sirene e Gorgoni: perché due nomi, che differenza c'è? Effettivamente nel *Liber monstrorum de diversis generibus* (VIII secolo d. C.) appaiono nettamente distinti (*De Sirenis* e *De Gorgonibus*) i capitoli ad esse dedicati.

Le Sirene (*Σειρῆνες*) menzionate da Omero − creature dalla testa di donna su corpo di uccello − stregavano i naviganti con la loro voce melodiosa, impedendo loro il ritorno; poiché non riuscirono ad avere la meglio su Odisseo, furiose per lo smacco subìto, precipitarono in mare. A partire dal Medioevo, poi, le sirene persero il corpo di uccello, per assumere il busto di donna con la "classica" coda di pesce al posto delle gambe. Nate in epoca mitica, forse scaturite da un passato ancestrale, queste versatili creature si sono adattate ai mutamenti della storia dell'umanità, fino ad arrivare nel tempo presente: dalla celeberrima *Sirenetta* di Hans Christian Andersen (1837), alla sirena maliarda di Oscar Wilde (*Il pescatore e la sua anima*, 1891), fino alla *Lighea* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), per non ricordare che alcuni momenti di questo viaggio.

Quanto alle Gòrgoni antiche, erano tre sorelle piuttosto inquietanti (figlie dei mostri marini Forco e Ceto): Steno, Euriale e Medusa. Quest'ultima era appunto la celebre Medusa (*Γοργώ* in Omero) vinta e uccisa da Perseo, che ne offrì a Pallade Atena la testa irta di serpenti, perché la dea se ne ornasse lo scudo.

In greco moderno, il termine *γοργόνα* designa semplicemente la sirena (che compare con unica coda di pesce o talora con coda bicaudata). La più famosa di esse, nella tradizione popolare greca, è la sorella di Alessandro Magno (divenuta immortale quasi per caso), che terrorizza i marinai chiedendo loro notizie del fratello: se rispondono che *vive e regna* ne protegge la navigazione, altrimenti li fa naufragare senza pietà.

Nel volume bilingue *Storie di sirene e gorgoni,* curato dalla poliedrica Alexandra Zambà − poetessa, regista, nonché traduttrice di tutti i testi che vi sono compresi − la scelta di alternare (mi sembra indifferentemente) i due termini risponde forse all'esigenza di indicare il medesimo significato con i due significanti in uso nella lingua greca e in quella italiana. Sia le sirene che le gorgoni sono infatti «creazioni in stretta relazione con l'acqua, l'eros e la morte».

I testi dei dodici racconti e delle sei poesie (che si alternano simmetricamente in gruppi di sei) sono di autori e autrici greci e ciprioti contemporanei; le protagoniste – sirene o gorgoni che siano − vivono nell'attualità, «continuano a trasformarsi ancora», ed è dunque possibile incontrarle nel quotidiano.

Le storie che più lasciano un segno profondo nel lettore sono quelle in cui le vicende di queste creature mitiche si intrecciano empaticamente con quelle di altri inquilini del mare: i profughi. *Le Gor-*

Da Omero ai giorni nostri il mito delle sirene non cessa di adescare scrittori ed artisti

goni delle notti (Maria Kantonidou) ci presenta un bambino appassionato di gorgoni, con le quali parla, tanto che, cresciuto, ne diverrà "collezionista": «Era un profugo di guerra» è l'epigrafica conclusione del racconto. *La Gorgone dai capelli rossi* (Koula Adalòglou) regala a un bambino siriano una sua squama che gli farà da talismano nel lungo e periglioso viaggio verso una nuova patria. Quanto alla *Gorgone tata* (Pambos Kouzalis), ripescata in mare insieme a un gruppo di profughi, si è assegnata la nobile e tenera missione di confortare col suo canto un bimbo che ha perso la madre in mare, e solo dopo averlo visto rasserenato tornerà nel suo elemento. Samira (*La gorgone e il foulard rosso*, di Despina Kaitainzì-Choulioumi), dal canto suo, è insieme una profuga ed una sirena, come pure la *Gorgone dubbiosa* (Frosoula Kolosiatou) che si perde tra i flutti, affidando la speranza nella memoria dell'amore: «Si muore definitivamente quando non ci ama più nessuno».

Altre storie riconducono a miti antichi rivisitati, come la poesia *La sirena dalla bella voce* (Chloi Koutsoumbeli), in cui a parlare è una delle sirene dell'*Odissea. Odisseo da piccolo* (Andreas Karakokkinos) costituisce invece una incoraggiante esortazione ad affrontare il mondo, incuranti dei mostri, poiché è noto che «né Lestrigoni né Ciclopi incontrerai se non li rechi dentro la tua anima». Nella fiaba *La sirena senza ali* (Poly Hatjimanolaki) Aptera, la protagonista, perde la voce e le ali e viene infine trasformata in isola, mentre *la Sirena dalla voce di usignolo* (Elsa Korneti), perseguitata dagli umani, incontra Orfeo, redivivo dalla sua avventura con le Menadi, e col suo aiuto riesce a salvarsi. Dal canto suo la *Vecchia gorgone* (Kyriakos Charalambidis) narra la sua storia, confondendo passato e presente, e la *Gorgone* che *salva un bambino* (M. Loukà) gioca disinvoltamente col suo stesso mito che emula quello della sorella di Alessandro Magno.

Alcune sirene /gorgoni vivono disinvoltamente in mezzo agli umani, quasi mimetizzandosi. Gorgò (*La Gorgone col nastro rosso* di Kika Pulcheriou) si diverte a provocare un parapiglia in città con la sola sua presenza, mentre ad una dimensione onirica fortemente impregnata di erotismo riconduce *La Gorgone tatuata* (Maria Kougioumtzì), in cui la sirena tatuata sul braccio di un uomo acquisisce vita propria e intreccia con lui un rapporto amoroso. L'apoteosi del tragico binomio amore-morte si compie però nell'ultimo racconto, *La sirena di Waterhouse* (Emilios Solomoù) imperniato sull'incontro di un pescatore e di una sirena, ispirato dall'omonimo dipinto del pittore inglese J. W. Waterhouse (1849-1917).

Paola Pezzotta
Un'illustrazione del libro

Tra le poesie, costituiscono una riflessione sulla complessa personalità di questi esseri affascinanti *La donna ibrida* (Elena Toumazì) e *La Gorgone d'interni* (Eftychia Loukidou) – declinata, quest'ultima, in un vero e proprio flusso di coscienza. Decisamente politica è invece *La Gorgone vestita di stracci* (Myrianthi Panayiotou-Papaonisiforou), che riconduce ai drammatici momenti dell'occupazione turca di Cipro.

La cifra interpretativa dell'intero volume, a mio avviso, è espressa nella lunga poesia *Sogno di sirene e gorgoni* del cipriota Yorgos Christodoulidis, che compendia mirabilmente gesti e gesta di queste eterne, misteriose creature:

[...] le sirene/ricominciano il/ loro canto/ le gorgoni lanciano/frizzi col/piede/di pesce [...].

Storie di sirene e gorgoni
Ιστοριες με σειρηνες και γοργονες
traduzione, prefazione e cura
di Alexandra Zambà
illustrazioni di Paola Pezzotta
(volume bilingue)
Vita Activa, Trieste 2020
pp. 154, euro 15,00

BOLOGNA: LA CULTURA DEL CIBO

di Gabriella Ziani

Anders Zorn
L'infornata del pane
olio su tela, 1889
coll. privata

A ristoranti chiusi, mentre noi stessi siamo diventati cibo per l'insaziabile virus Covid, consoliamoci col leggere vicende nate in cucina, molto nutrienti per le succose notizie, di statura economica, sociale, culturale, antropologica, religiosa e politica che si trovano nei piatti e nelle ricette osservati con occhio storico. La storia dell'alimentazione, che vada in orizzontale nei luoghi, o in verticale attraverso il tempo, è sempre una fotografia complessa del mondo. In più è anche divertente, e ci distrae dalla sconsiderata abbuffata di *chef* in prima pagina e in seconda serata cui ci stanno abituando i nostri sazievoli tempi (che attualmente ci tengono lontani da ogni appetibile menù). *Bologna, l'Italia in tavola*, il nuovo libro di Massimo Montanari, docente di Storia dell'Alimentazione all'Università (appunto) di Bologna, e massimo specialista italiano sull'argomento, è un altro delizioso capitolo delle narrazioni distese nei suoi tantissimi saggi precedenti (tra cui *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza 1997, l'antologia *Il convivio*, Laterza 1989, *Mangiare da cristiani*, Rizzoli 2015, *Il sugo della storia* e *Il mito delle origini,* 2016, *Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, 2019, entrambi da Laterza). Ma pure i filosofi hanno qualcosa da dire. E infatti sempre Laterza ha appena raccolto in volume gli scritti che Tullio Gregory (1929-2019) aveva pubblicato per anni sul *Sole 24 Ore*, il cui titolo anticipa il contenuto: *L'eros gastronomico. Elogio dell'identitaria cucina tradizionale, contro l'anonima cucina creativa*. Il che ci porta in discesa a raccomandare la riscoperta di Piero Camporesi, dei suoi sfavillanti, dotti e sapidi libri sulle tavole contadine, sulla magie delle erbe, la simbologia del latte e cento altre trasfigurazioni narrative delle "nature morte" che nutrono i viventi.

Ma torniamo a Bologna. Montanari smonta gli ingredienti della sua fama culinaria e li restituisce in un altro ordine. Quasi nulla per cui la doviziosa città è celebre è stato veramente inventato lì, ma secoli di impegno su più fronti l'hanno portata a scalare la *hit parade* della cucina, dove meritatamente sta tuttora in trono. Già dal 1200, per la ricchezza delle sue campagne (Bologna era chiamata "l'orto di Roma"), a uno speciale senso di ospitalità, all'inclinazione ad accogliere e includere, a farsi attivo centro di scambi prima ancora culturali che economici, e a "viziare" il palato di tutti, la città era come disse il Petrarca "pinguis Bononia", la "grassa". E se già Bononia significa luogo che abbonda di buone cose, "grassa" al tempo non indicava una roba unta, ma benessere a tutto tondo, un appellativo che i bolognesi trasformarono in un marchio di fama, dopo essersi accreditati, grazie alla famosa università, come cittadini della "dotta". E perciò non tanto in cucina, ma nell'abilità costante delle relazioni e nell'impegno a far fiorire l'industria dell'accoglienza è nata questa capitale del gusto. Nel 1200 si contavano già 150 osterie e 50 alberghi. Nel 1553 ci vivevano ben 46 comunità nazionali, la tedesca più folta di tutte, con evidenti contaminazioni anche culinarie. E quanto alla Francia, proprio Bologna fu la porta d'ingresso in Italia della sua cucina grazie alla prima traduzione, nel 1682, del più importante ricettario dell'epoca, *Le cuisinier françois* di François Pierre de La Varenne, uscito appena l'anno prima.

Ma non basta. Ci racconta Montanari (sforzandosi di aggiornare anche troppo

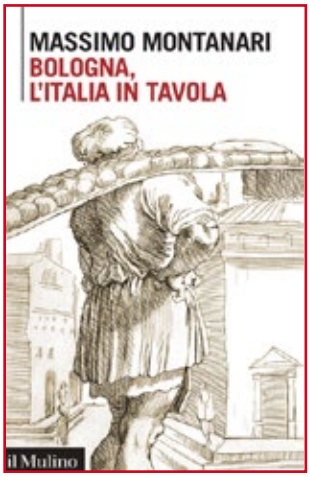
In un volume di Massimo Montanari la storia di una capitale del gusto

gli stili di un tempo con il linguaggio pop e anglicizzante di oggi – *hub, street food, blog, promoter*) che alla vigilia dell'Anno Santo del 1625 le autorità religiose in accordo con quelle laiche emanarono un'ordinanza che indicava quali cibi – fra carni d'ogni genere, pesci, formaggi, verdure e paste – fossero obbligatori sulla tavola di osterie e trattorie per i turisti in arrivo. E stabiliva un prezziario per i pasti, con obbligo di esporre liste e tariffe «acciò li forastieri non siano ingannati». Per i trasgressori si minacciavano pene pecuniarie e perfino corporali («sotto pena di tre tratti di corda da darseli in pubblico irremissibilmente»). Ma ordinanze simili erano già state diffuse dai governi locali nel 1566, nel 1599, nel 1612, in quest'ultimo caso sottolineando che gli ospiti andavano trattati bene per evitare «pregiudizio al buon nome di questa inclita città», e poi altre ordinanze ancora per l'anno giubilare 1725 dove tra i manicaretti immancabili debuttava la novità: prodotti di pasticceria. Una gestione oculata, consapevole delle truffe, decisa a contrastarle.

La stessa attenzione che riservavano ai forestieri (utili agenti pubblicitari…) i bolognesi la indirizzavano alla politica dei mercati, ai dazi, al contrasto alle frodi, ai rigorosi controlli sulla qualità delle derrate, e specialmente della carne destinata a soppiantare la fama degli orti, e attorno alla quale si andrà creando il mito del "paese di Cuccagna", un simbolo attrattivo in secoli spesso funestati da tremende carestie. Pantagruelica la festa di San Bartolomeo il 23 agosto, quando i signori Anziani della città buttavano dai terrazzi sulla piazza stipata di gente pavoni, oche, fagiani ed enormi porchette arrostiti, che il popolino accoglieva a mani aperte come una manna biblica (il «cibo che cade dal cielo»).

Ma nella decostruzione e ricostruzione del mito gastronomico Montanari smonta molte credenze. Per esempio gli "spaghetti alla bolognese" sono solo una pensata per turisti nata a Torino nel 1898, perché il ragù (invenzione del 1700) a Bologna non si era mai servito con spaghetti, né si fa adesso. Le lasagne non sono una creazione della "grassa", ma un prodotto già medioevale diffuso dappertutto. E le tagliatelle nacquero in Persia fra il terzo e il settimo secolo e a metà del '500 la pratica fu comune tra gli arabi, ma nel 1931 un'associazione locale organizzò la festa per «un sedicente quinto centenario dell'invenzione della tagliatella», che avrebbe mimato in versione commestibile i biondi capelli di Lucrezia d'Este per il suo pranzo di nozze nel 1487. La creazione di un mito. Un autentico falso. Dove non è dimostrabile un «diritto d'autore», dice Montanari, le ricette «sono frutto di pratiche e saperi collettivi, e diventano "tradizione", cioè patrimonio comune, quando la comunità decide che ne vale la pena». Vedere per esempio la lunga evoluzione da cui è scaturita la famosa mortadella. Di "cucina bolognese" come *exemplum* parlerà per la prima volta il geniale Pellegrino Artusi: *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* del 1891 (15 edizioni in 20 anni), di fatto un'operazione anche politica di "unificazione nazionale" attraverso la raccolta di usi culinari alti e bassi.

Era il portato della Rivoluzione francese: siamo tutti uguali. È solo su questa base che si cominciò a valorizzare la "cucina del territorio", oggi al top, uno spazio per ricchi e poveri alla pari, mentre in precedenza i confini erano definiti dal censo: i nobili mangiavano cose sfiziose soprattutto straniere e i "villani" dovevano accontentarsi di quel che c'era a portata di mano. Ma la "democratizzazione" andò lenta nel promuovere la donna come cuoco raccomandabile in pubblico. I vari libri della "cuciniera" iniziati nel '700 confinavano le doti femminili alle tavole domestiche, e solo nell'800 con i processi liberal-democratici legati all'ascesa della borghesia quel sapere salì di un gradino. E oggi? L'orto è moda, l'industria impacchetta e svilisce, i cuochi "stellati" ricreano la differenza di censo abbassando le quantità e alzando i prezzi (i ricchi non hanno fame, hanno soldi). C'è più politica in cucina che nelle altre stanze. E Bologna è un proprio un gustoso esempio.



Massimo Montanari
Bologna, l'Italia in tavola
Il Mulino, Bologna 2021
pp. 184, euro 15,00

SEZESSIONSTIL VIENNESE A GORIZIA

di Walter Chiereghin

Josef Maria Auchentaller
Grosser Festcorso
und Frühlingsfest
Litografia a colori, 1899
Collezione privata.

Teoricamente aperta dal 10 ottobre 2020 al 28 aprile 2021, ma ovviamente falcidiata negli accessi a causa delle disposizioni di lotta alla pandemia, la mostra "Vienna 1900. Grafica e design", curata da Roberto Festi, Chiara Galbusera e Raffaella Sgubin, ha i suoi antecedenti in due precedenti occasioni espositive, come la presente ospitate a Palazzo Attems-Petzenstein: nel 2005 "Belle Époque Imperiale. L'arte e il design", seguita poi nel 2008 da "Josef Maria Auchentaller. Un secessionista ai confini dell'Impero", incentrata sull'artista viennese che per molti anni fu residente a Grado, presente con diverse opere anche in seno alla mostra del 2005, ripresentato in quella attuale con una tela ad olio di generose dimensioni, eseguita nel 1903 per la XVII mostra della Secessione: *Die tönendent Glocken (campane a festa)*, un luminoso panorama della cittadina lagunare colto in un'insolita prospettiva dalla cella campanaria della basilica patriarcale di Sant'Eufemia. Accompagna l'esposizione del raggiante dipinto la notizia che esso è destinato ad aggiungersi in forma permanente alle altre opere già presenti nella "Sala Auchentaller" della Pinacoteca di Palazzo Attems Petzenstein.

Collocata all'inizio del percorso espositivo, la tela dell'Auchentaller si pone in contrapposizione alla collocazione di un elegante disegno a matita su carta giapponese di Gustav Klimt, *Figura femminile in piedi con avanbraccio sollevato*, studio proveniente dal Lepold Museum di Vienna e propedeutico all'esecuzione del fregio di Palazzo Stoclet di Bruxelles, collocato invece alla fine del percorso medesimo. Tra le due opere, la mostra propone una straordinaria collezione di opere di grafica e design; tavole, disegni, riproduzioni a stampa, manifesti, progetti di tessuti, ma anche vasi, astucci, gioielli, ceramiche, oggetti di vario genere e di elegante fattura, che collettivamente testimoniano della fedeltà a un assunto teorico della Secessione che, nata come scissione dalla Künstlerhaus, l'associazione degli artisti viennesi, operata nel 1896 da Klimt e alcuni altri artisti, intendeva ogni tipo di manifestazione creatrice come concorrente all'ideale dell'Opera d'arte totale (Gesamtkunstwerk), che non annetteva alcun valore gerarchico tra elaborati artistici di diversa origine, fossero opere di pittura o di grafica, di design di oggetti-

Josef Maria Auchentaller
Schott & Donnath
Litografia a colori, 1899
J.Weiner
Vienna. MAK-Museum für angewandte Kunst

Grafiche, manifesti, oggetti, gioielli dagli anni che precedettero la Finis Austriae in mostra a Palazzo Attems-Petzenstein

stica o disegni di tessuti, di architettura o di cartelloni pubblicitari, o ancora di sculture a tutto tondo.

Ci si addentra nell'esposizione goriziana partendo da una serie di lavori di grafica di straordinaria qualità, afferenti alla pubblicazione di *Ver sacrum*, prestigiosa e graficamente insuperabile rivista viennese che fu una sorta di *Gazzetta ufficiale* della Secessione viennese, fondata nel 1898 da Gustav Klimt e Max Kurzweil. La rivista, cui concorsero con illustrazioni, capilettera, fregi e cornici molti artisti della corrente, fu pubblicata per sei anni ed è presente a Gorizia con numerosi suoi numeri e con disegni e bozzetti preparatori nella prima delle sei stanze in cui si articola la mostra. La grafica fu un ambito creativo di eccezionale importanza nelle realizzazioni degli artisti della Secessione, e di conseguenza rilevante è l'interesse che le dedica la mostra di Palazzo Attems-Petzenstein. Oltre alle opere pensate in funzione della rivista, anche illustrazioni di libri, prevalentemente indirizzati all'infanzia, una serie di manifesti e molti esempi di disegni destinati alla produzione industriale di tessuti, In tutti i lavori in cui è impegnata l'abilità grafica dei singoli autori sono individuabili, pur nei diversi ambiti cui abbiamo accennato, elementi figurativi riconducibili a un progetto omogeneo e condiviso, che si concreta in composizioni bidimensionali, prive di prospettiva centrale, basate su alcuni riferimenti che guardavano piuttosto all'arte medievale che a quella moderna di ispirazione storica e naturalistica, ma soprattutto ammaliata dall'arte giapponese che, nella seconda metà dell'Ottocento si propagò in tutto l'Occidente.

Il disegno, tanto nella grafica destinata alla stampa quanto nella progettazione decorativa per raffinate produzioni di tipo artigianale, si ispirò a motivi geometrici o floreali, in sintonia con analoghe manifestazioni artistiche che, partendo dall'Inghilterra, si affermarono in quel periodo in tutta Europa, assumendo denominazione e caratteristiche formali leggermente individuabili su base nazionale, e fu così che si ebbe il *Modern style* in Gran Bretagna, lo *Jugendstil* in Germania, l'*Art noveau* in Francia e in Belgio, il *Liberty* in Italia e, appunto, il *Sezessionsstil* in Austria (e naturalmente nelle aree geografiche del suo Impero morituro).

È ancora da dire che per l'occasione è stato pubblicato un bel catalogo a cura di Roberto Festi, Chiara Galbusera e Raffaella Sgubin, edito da Grafiche Antiga, ma anche che la mostra – in continuità con le citate precedenti occasioni espositive – è manifestazione tangibile di un progetto culturale di tutto rilievo, collegato alla specificità e alla storia del territorio che ospita la rassegna e funzionale a un approfondimento critico su una parte rilevante della storia dell'arte in una visione che si allarga ad includere epoche e paesi solo apparentemente remoti. Il che, in una prolungata stagione di mostre pensate come incentivazione del turismo, anziché strumento di promozione civile del pubblico, non è affatto poco.

Alfred Roller
Secession IX Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreich
1901, Alfred Berger, Vienna.
Treviso, Museo Collezione Salce

Josef Maria Auchentaller
Vaso (Motivo floreale 1)
argento, vetro,1902-1905
Georg Adam Scheid
Vienna. Collezione privata

UN *CANZONIERE* DI RENZO FAVARON

di Maurizio Casagrande

Renzo Favaron
Piccolo Canzoniere
più bugiardo che vero
Controluna, Roma 2020
pp. 107. euro

Occorre partire da una preventiva lettura del titolo, che rievoca alla lontana il *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* di Virgilio Giotti rivelando e ad un tempo occultando, per intendere la più recente raccolta in lingua del poeta veronese. Se infatti è palese - e viene ribadito ulteriormente con la citazione in esergo della chiusa del sonetto 229 di Petrarca - l'intento di prender spunto, pur se in chiave antifrastica, dal gigante di Arquà per un serrato confronto sui temi del trascorrere inesorabile del tempo, del tormento d'amore, dell'approfondimento psicologico, dell'autobiografismo o della frequentazione dell'area semantica della navigazione, non è meno significativa la precisazione che tale "canzoniere" è «più bugiardo che vero», nel senso che tutto cambia rispetto al modello, dalle scelte metriche alla maniera di trattare i temi, come pure rispetto alle finalità artistiche.

Se peraltro Ser Francesco resta sempre sullo sfondo quasi a mo' di convitato di pietra, ben controbilanciato dalla dissimulata ma costante presenza di Dante, strada facendo il cammino di Favaron viene ad incrociarsi con i passi di compagni di strada molto più prossimi nel tempo, partendo dagli idilli leopardiani con la luna, per passare alle tonalità malinconiche nei Crepuscolari di primo Novecento la cui eco è riconoscibile ad esempio nella lirica *Commento* di p. 31 (nelle voci di Corazzini e Moretti, soprattutto), agli sconfinamenti nel prosaico o nel sarcastico del tardo Montale di *Satura* (si veda la strofe finale di *Ridolini*, pp. 63-64), a Sbarbaro o Caproni, fino all'Artaud di *Cogne et fautre* (citato espressamente nel *refrain* della lirica *Non dire più di questo*, p. 103: "*tu. / Ya menin. / Fra te sha.*"), ovverosia al rovesciamento e quasi all'antitesi del petrarchismo e di ogni altra maniera letteraria, con lo spingersi sino ai limiti massimi della lingua nei domini insidiosi della glossolalia o dell'afasia quali estreme risorse della poesia.

Al sistematico abbassamento di tono, però, Favaron affianca la costante ricerca di una modulazione timbrica che sembra guardare piuttosto alla lezione di Metastasio o a certe arie di Mozart e Monteverdi, così da compensare uno squilibrio peraltro solo esteriore e apparente.

Articolata in tre sezioni, la raccolta vede campeggiare al centro dall'inizio alla fine il nome, più foscoliano (o montaliano) che petrarchesco, di Cynthia.

Un canzoniere, si diceva, ma molto *sui generis* dal momento che non si propone alcun intento celebrativo dell'amata e che dalle forme per così dire "petrose" della prima sezione si arriva progressivamente ad una modulazione sempre più melodiosa dei versi riconoscibile nel ricorso via via più frequente a rime e assonanze, come nella costruzione di strofe che tendono sempre più ad avvicinarsi alla forma chiusa.

Né andrà taciuto il ricorso, peraltro misuratissimo, al dialetto, registro che Favaron mostra di preferire nel trattare il *topos* petrarchesco dell'interrogazione sulla morte o del suo inesorabile trionfo: appena tre liriche, l'ultima delle quali rappresenta una variazione su un testo di Apollinaire frutto di lontane reminiscenze (e suggestioni) scolastiche: «Marsisse on fio de erba zaleta / in te sta ora / cussì ligia a la funsion de l'adio. / Ma ti ricorda che te speto» («Marcisce un filo d'erba gialla / in quest'ora / così ligia al rituale dell'addio / Ma tu ricorda che t'aspetto», *Mi/Io*, p. 35).

L'ultima sezione *Teatro del suolo*, con un'apertura tutta veneta sui domini della pittura e delle arti, è ispirata invece ad alcune incisioni di fine anni Cinquanta di Jean Dubuffet, artista che guardava con vivo interesse al mondo dei folli, dei bambini o agli oggetti più comuni della quotidianità e che ben si coniuga al poetare franto di Favaron: «Bei tempi di Caproni, Sereni, Raboni // Ora è tutto frantumato come un piatto, / tutto dannatamente induce a scrivere / che il costo è sempre più alto del previsto» (*Nebbia*, *II*, p. 97).

IL PANE PERDUTO DI EDITH BRUCK

di Fulvio Senardi

Edith Bruck
Il pane perduto
La nave di Teseo, 2021
pp. 126, euro 16,00

Ci sono libri che risuonano come urla nel silenzio, ed uno di questi è *Il pane perduto* di Edith. Ancorché lo stile sia mite e sommesso (ma fermo e sicuro di sé). Stile di cose, senza rancore né invettive, e perciò tanto più capace di gelarci il sangue, quando Bruck racconta di umiliazione, deportazione, selezione; la sua vicenda. Resoconto da quell'abisso in cui l'umanità ha precipitata se stessa, avendo come mandatario il popolo tedesco, fra i più civili e colti del Novecento (come a dire che tra civiltà e abiezione il passo è così breve che ci viene richiesto, insieme al sussulto etico, sensibilità civile e vigilanza).

Dobbiamo considerarlo il testamento spirituale della scrittrice quasi novantenne? Un po' come il discorso di Liliana Segre alla Cittadella della Pace di Arezzo, l'ultima uscita in pubblico com'ella ha tenuto a dire, e che non lascia indifferente chi lo ascolta (Internet, in questo caso benemerito, lo mette a disposizione di tutti)? Ci auguriamo che non sia così. *Il pane perduto* è un po' il sunto della vita della Bruck: deportata in Germania, ancora bambina, insieme a migliaia di ebrei ungheresi, vive l'esperienza del lavoro forzato, mentre intorno a lei i forni crematori disperdono al vento le ceneri delle "razze inferiori". Sopravvive alla marcia della morte, per rinascere infine alla libertà, ma solo per toccare con mano il fastidio di chi vedeva nei sopravvissuti i fantasmi di una colpa da espiare: «la gente era respingente ovunque, frettolosa, impaurita, sospettosa, snervata e desiderosa di liberarsi di noi al più presto. Alla stazione di Bergen Belsen […] ci guardavano come fossimo fantasmi». Rientra in Ungheria, nel suo minuscolo villaggio nel nulla di pianure infinite, mal sopportata da chi aveva visto con sollievo la patria magiara liberarsi dalla "muffa" ebraica. Uno di quei ritorni dei perseguitati nell'Europa centrale slavo-ungherese che si scontra con l'avversione dei rimasti, murati nel pregiudizio anti-giudeo; da qui un nuovo ripudio, un nuovo esilio, in certi casi addirittura la morte (come a Kielce, dove avvenne il massacro che fece fuggire dalla Polonia un quinto degli ebrei salvatisi dall'Olocausto). Voltate le spalle all'Ungheria, Edith finalmente assaggia la vita, solca il mare, visita la Palestina. Che lascerà non volendo imbracciare le armi per fare ebraica la terra promessa. Il pane è di nuovo perduto ma, un lieto fine che il titolo non promette, prossimo ad essere ritrovato: dopo Atene e Zurigo, inventatasi una professione di ballerina, Edith raggiunge Napoli: «per la prima volta mi trovavo bene subito, dopo il mio lungo e triste pellegrinaggio; 'Ecco', mi dicevo, 'questo è il mio Paese. La parola patria non l'ho mai pronunciata: in nome della patria i popoli commettono ogni nefandezza. […] Ci vorrebbero parole nuove anche per raccontare Auschwitz, una lingua nuova, una lingua che ferisce meno della mia, natia».

La lingua è l'italiano; anch'essa impastata di ipocrisia, persecuzione, morte. Ma Edith non sa nulla dei figli della lupa e degli zelanti collaboratori di Hitler in camicia nera. E in italiano comincia a raccontare, a partire dal primo libro del 1959, *Chi ti ama così*. Una missione di testimonianza del dolore del mondo che le si cuce addosso come una seconda pelle: darà voce anche alla sofferenza del marito Nelo Risi che accompagna nel percorso attraverso la demenza fino alla morte nel 2015 (*La rondine sul termosifone*, 2017). Nell'ultimo capitolo del *Pane perduto* una preghiera a Dio, il dio sconosciuto, forse inesistente ma spesso invocato: «Ti prego, per la prima volta chiedo qualcosa: la memoria, che è il mio pane quotidiano, […] non lasciarmi nel buio, ho ancora da illuminare qualche coscienza giovane nelle scuole e nelle aule universitarie dove in veste di testimone racconto la mia esperienza da una vita». Amen

LA REGGIA DEI PERDENTI

di Roberto Curci

Casa degli spagnoli

È ancora e sempre lì, squallidamente vuoto e abbandonato, se non dalle pantegane che festeggiano. Un palazzo triestino che occupa un intero isolato, che un tempo fu reggia e che oggi continua ad attendere il proprio incerto destino, fra ricorrenti segnali di recupero regolarmente disattesi. Questo "buco nero" (copyright Roberto Dambrosi) di una città indifferente non solo a certe chicche del proprio patrimonio architettonico e urbanistico, ma altresì alla propria storia, sta al numero 24 di via del Lazzaretto Vecchio ma troneggia, imponente, tra le laterali Belpoggio e Salita al Promontorio mentre aggetta, sul retro, sul tratto terminale di via dell'Università. È la cosiddetta Casa degli Spagnoli.

Quella del Lazzaretto Vecchio, si sa, è una delle *Tre vie* cittadine care a Umberto Saba. Vedesse oggi lo stato del già nobile edificio, il poeta alimenterebbe ancor più la "chiusa tristezza" che quella contrada del Borgo Giuseppino era solita ispirargli. Eppure fu proprio qui che i regnanti di Spagna – i regnanti perdenti (e dunque esuli) nell'infinita guerra fratricida che, tra battaglie, complotti, faide e scaramucce, si protrasse quasi per l'intero Ottocento – abitarono lungamente, organizzando un simulacro di vita di corte e congetturando sui mezzi e i modi capaci di ridar loro il trono perduto.

Dal 1848, dunque, Trieste fu la simil-reggia dei Carlisti di Spagna, ovvero dei legittimisti, rigorosamente cattolici e controrivoluzionari, costretti alla fuga da Madrid dal prevalere dell'ala liberale incarnata da Ferdinando VII e quindi da sua figlia Isabella II. E a Trieste, nella marmorea cappella della cattedrale di San Giusto intitolata a San Carlo Borromeo, giacciono a tutt'oggi le loro spoglie: tanto che la cappella si è meritata il nomignolo di «Escorial dell'esilio».

La vicenda degli esuli carlisti a Trieste è tanto complessa quanto singolare, ricca di colpi di scena e di risvolti bizzarri e perfino inquietanti, qui neppure riassumibili. È il 23 marzo 1848 quando la comitiva degli esuli giunge a Trieste, nottetempo e senza preavviso. Ha lasciato Venezia per sfuggire a ciò che il re, Carlos V, teme più di ogni cosa: la Rivoluzione. Trieste sarà dunque la nuova casa, anzi la nuova reggia del *vero* re di Spagna. Sennonché la sistemazione, nel pur nobile palazzo, si rivela da subito inadeguata, angusta: nulla da dire sulla mobilia e sugli arredi, curati dal primo proprietario dello stabile, il fine ebanista Francesco Gossleth. Ma le 23 stanze messe a disposizione della corte non bastano per la famiglia del re e per le due dozzine di persone del seguito, tanto più che un ampio ambiente viene trasformato in cappella e altri due sono assegnati al cappellano e al confessore di corte. Sicché la maggior parte dei fedelissimi deve rassegnarsi a trovare sistemazioni alternative in abitazioni della zona.

Beninteso: la simil-reggia triestina è povera cosa rispetto alle esigenze e alle costumanze di una corte reale. Testualmente "povera" la definiscono non pochi dei seguaci (politici, diplomatici, aspiranti cospiratori) che a Carlos V e ai suoi rendono visita e omaggio. I carlisti vi conducono vita dignitosa e rispettosa

Del palazzo che nell'Ottocento ospitò la corte dei sovrani spagnoli costretti all'esilio oggi non rimane che un guscio vuoto

dei rituali del cerimoniale, ma estremamente semplice e ritirata: del resto i beni di Carlos V sono stati confiscati già nel 1833.

Fiaccato dai malanni del corpo e dello spirito, tanto più dopo i molti fallimenti diplomatici e militari, Carlos V decide infine, nel '45, di abdicare in favore del primogenito, che diviene dunque Carlos VI nonché conte di Montemolin. Ma il figlio non ha maggior successo del padre: già nel '49, ormai al tramonto delle nuove utopie belliche carliste, deve a sua volta riparare in Francia, né miglior esito avrà, nel 1860, la cosiddetta Ortegada, dal nome del generale Jaime Ortega, che immagina di suscitare una rivolta generale in Spagna salpando con tremila uomini dalle Baleari. Nuovo disastro nella battaglia di Sant Carles de la Rapita, fuga e uccisione di Ortega, fuga pure di Carlos VI, che però viene catturato assieme al fratello minore Ferdinando e costretto, in cambio della libertà, a sottoscrivere una rinuncia ai propri diritti dinastici, che però poco dopo sconfessa.

E qui la vicenda si colora di giallo. A fine dicembre del 1860 Carlos VI e sua moglie Maria Carolina di Borbone (i conti di Montemolin, in altre parole) sono in Stiria assieme a Ferdinando, ospiti della duchessa di Berry nel castello di Bruennsee. Qui Ferdinando si sente male: il medico personale della duchessa, che segue il fulmineo evolversi della malattia, afferma di «non poter più dubitare della presenza di una Purpurea Typhosa» e avverte il fratello del rischio di contagio. Nell'arco di tre giorni, all'alba del 1.o gennaio, Ferdinando muore.

I due Montemolin, sconvolti, decidono di riportare subito la salma a Trieste. Ma, giunti a destinazione, avvertono pure loro dei sintomi allarmanti, assai simili a quelli del povero Ferdinando. A nulla serve l'intervento del medico di corte, don Francisco de Cardona y Almagro; a nulla, ugualmente, l'affollarsi al capezzale dei due coniugi dei più illustri medici triestini dell'epoca, cinque luminari che, assieme a Cardona, stileranno poi

Carlos VI, conte di Montemolin

un lungo e dettagliato bollettino di morte. Il conte di Montemolin, mancato re di Spagna, si spegne il 13 gennaio, all'età di 42 anni. La consorte, di due anni più giovane, lo segue poche ore dopo.

Sulla mortale, singolarissima sequenza, ancorché liquidata dalla scienza medica con un plausibile verdetto, si diffondono illazioni e dicerie, che trovano fecondo alimento nella *vox populi*. La più diffusa è quella di un avvelenamento "a scoppio ritardato", ordito dalla fazione liberale spagnola durante la detenzione di Carlos VI e di Ferdinando, dopo la disfatta di Sant Carles de la Rapita e la cattura dei due: ipotesi fantasiosa ma capace – come avvenne – di tramutarsi in leggenda nera, ripresa perfino da Carlos Yriarte nel suo *Trieste e l'Istria*.

Ma qui è giocoforza fermarsi, anche se l'avventurosa malasorte dei Carlisti continuerà con il sedicenne (e sedicente re) Carlos VII, costretto a imboccare a sua volta la via dell'esilio, ma non più a Trieste. Dove oggi, di una chimera di *revanche*, rimane solo un affollato sepolcreto e il nudo, sinistro scheletro chiamato Casa degli Spagnoli.

ILLUSTRARE L'ILLUSTRE POETA

di Walter Chiereghin

Alberto Zardo
Filippo Argenti
(Inferno, VIII)
olio su carta, 1901

Il Novecento si apre con una straordinaria fioritura della produzione artistica che, a partire dal Trecento, aveva individuato nella figura di Dante e soprattutto nella sua opera maggiore una tematica che vide coinvolti anonimi miniatori e grandi maestri della pittura internazionale, da Botticelli a Michelangelo, da Zuccari a Füssli, da Reynolds, a Delacroix, da Blake a Rodin, e naturalmente a Doré e poi al "nostro" Scaramuzza.

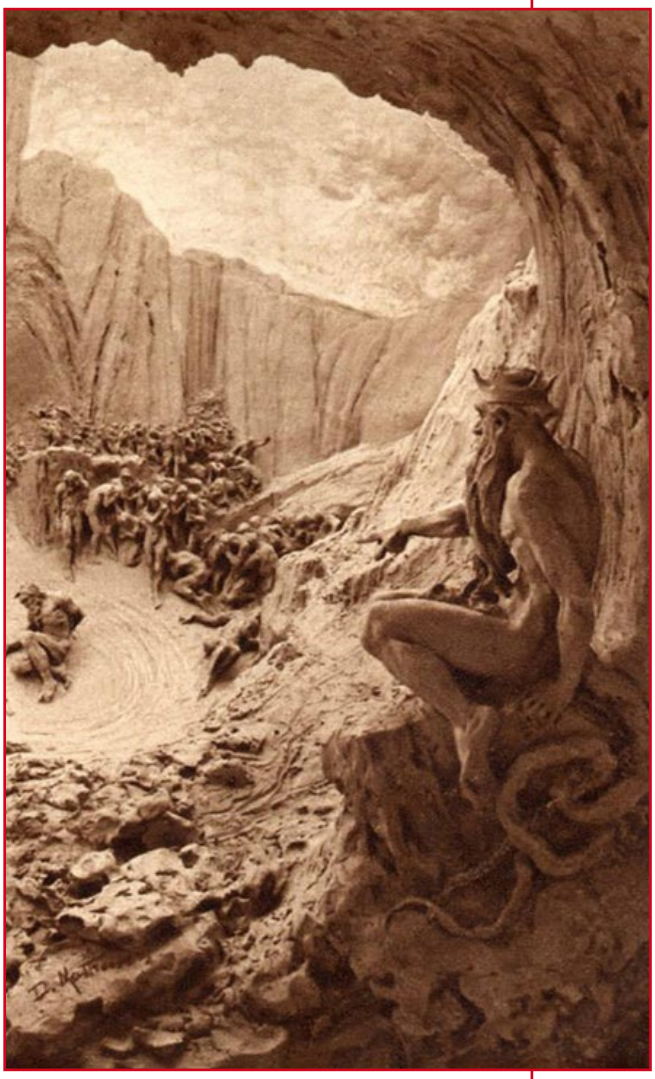
In particolare, per quanto attiene all'Italia, proprio all'inaugurazione del nuovo secolo si assistette a una ripresa d'interesse che ebbe un suo fulcro, per quanto riguarda l'illustrazione, nel concorso bandito a Firenze dall'editore Vittorio Alinari in occasione del sesto centenario dell'elezione di Dante a Priore delle Arti della Repubblica fiorentina (oppure, se si vuole, del viaggio del poeta nell'Aldilà). L'iniziativa nasceva in un contesto culturale particolarmente interessato alla figura e all'opera del poeta: Gabriele D'annunzio, che compì l'8 gennaio 1900 una memorabile *lectura* del Canto VIII dell'*Inferno* in Orsanmichele, pubblicò in quello stesso anno la sua *Laude di Dante*, mentre Pascoli aveva pubblicato due anni prima la sua *Minerva oscura*, cui seguirono, a intervalli di due anni, *Sotto il velame* e *La mirabile Visione*, tre saggi che testimoniano di uno sforzo ermeneutico assillante nel poeta e intellettuale romagnolo, concentrato sull'opera di Dante. Carducci aveva già dato, in tutta la sua carriera di professore e di poeta, e continuava a farlo. Fu in questo clima culturale che venne bandito il concorso dell'Alinari, cui parteciparono trentuno artisti. Il bando prevedeva che ogni concorrente inviasse

Alberto Martini
Caronte
(Inferno, III)

saggi illustrativi di almeno due canti, oltre a due tavole di testa e due finali.

Il primo posto fu assegnato, il 13 giugno 1901, ad Alberto Zardo (1876-1959), artista legato a una pittura di orientamento realistico, mentre al secondo posto si affermò un giovanissimo autore, Armando Spaldini (1883-1925) che in seguito sarebbe stato tra i protagonisti della Scuola romana, ma che all'epoca era ancora impacciato in un realismo di stampo accademico. Alla vigilia della premiazione fu poi assegnato anche un terzo posto, diviso ex aequo tra Ernesto Bellandi (1842-1916), noto soprattutto per la sua pittura a fresco, e Duilio Cambellotti (1976-1960), che fu illustratore, ma anche scultore, pittore, cartellonista, designer e scenografo. La sua lettura della *Commedia*, anzi dei canti dell'Inferno di cui si occupò, è improntata a un figurativismo scenografico di grande effetto, che grazie ai suoi ricercati effetti chiaroscurali e alle dissolvenze e velature consentite dalla tecnica a carboncino e pastello rendono con non comune efficacia l'atmosfera cupa ed orrifica dei gironi infernali.

Con tali sue scelte, la giuria, composta da artisti fiorentini di lungo corso e illustri dantisti, rivelò un suo orientamento di matrice alquanto passatista, o



Domenico Mastroianni
Minosse
(Inferno, V)
Cartolina

Duilio Cambellotti
Cerbero
(Inferno, VI)
carboncino su carta

Grafiche, manifesti, oggetti, gioielli dagli anni che precedettero la Finis Austriae in mostra a Palazzo Attems-Petzenstein

Attilio Razzolini
Frontespizio del Purgatorio
Manchester, Rylands Library

comunque legato alla tradizione, e per la Fratelli Alinari la scelta per l'edizione 1902 dell'*Inferno* divenne, in assenza di un autentico trionfatore che fosse in grado di reggere l'impegno di illustrare per intero il volume, quella di assoldare quasi tutti i candidati, con l'ovvio risultato di dar corpo a un'edizione della *Commedia*, completata nel 1903, che rivelava nelle 388 tavole che la illustravano la connotazione collettiva, discontinua ed eterogenea dell'impianto figurativo, che finì per risultare eclettico e sostanzialmente privo di un carattere unitario riconoscibile.

Del resto, proprio in quell'intervallo di tempo, cioè fin dai primissimi anni del secolo, l'accentuato interesse per l'opera di Dante si tradusse anche in molta ricerca visuale, anche se non sempre proiettata verso innovazione e nuove sperimentazioni, anzi spesso attardata a ripetere modalità mutuate dal passato, attingendo prevalentemente a esperienze ottocentesche. Un caso limite, poi, fu opera di un ingegnere e appassionato miniatore, Attilio Razzolini che si dilettò, coadiuvato da aiuti, a realizzare su pergamena una *Divina Commedia* alla maniera quattrocentesca, con frontespizi, *incipit*, cornici decorate a colori e oro, e con il testo in caratteri di imitazione gotica. Un'edizione a stampa in formato ridotto venne stampata nel 1902 dall'editore Alfieri & Lacroix di Milano.

Un altro originale tentativo di addentrarsi nell'opera dantesca con strumenti

Alberto Martini
Forese
(Purgatorio, XXIII)

figurativi del tutto eterodossi, fu quello di Domenico Mastroianni (1876-1962), che realizzò delle sculture in creta o plastilina che poi, fotografate, vennero riprodotte in cartoline virate in sanguigna ed edite con successo a Parigi e dalle edizioni Traldi a Milano., con un esplicito richiamo allo stile di Doré.

Sempre dal concorso Alinari inizia lentamente a svilupparsi l'impegno di illustratore della *Commedia* di un altro artista italiano, originario di Oderzo, Alberto Martini (1876-1954), che quando, a partire dal 1901, si cimenta con il testo dantesco, ha già alle spalle un promettente curriculum di disegnatore, esperienze anche internazionali, la presenza alle prime edizioni della Biennale veneziana e anche l'illustrazione di testi letterari, quali il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, e *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni. Martini si accostò a Dante per partecipare al concorso per l'illustrazione della *Commedia.* Dopo alcune tavole – diciannove disegni acquerellati – presentati al concorso Alinari (che non lo vide tra i vincitori) e una successiva collaborazione alla seconda edizione Alinari nel 1922, affrontò sistematicamente, soltanto negli anni Trenta, l'illustrazione del poema col risultato di 297 tecniche miste, significativamente raggruppate sotto il titolo *Nuovo commento figurato*, che sarebbero dovute confluire in un'edizione Sadel, la quale però non pervenne mai alla stampa. In massima parte realizzate in bianco e nero, che accentua la drammatizzazione di personaggi, contesti ed episodi rappresentati, le tavole di Martini, mai raccolte in volume se non in edizioni postume, sono connotate da una forte messa in scena di immagini e situazioni grottesche e macabre, appoggiate a una visione surreale, espressionista, ma anche rinnovellante un aura medievale, e comunque in implicita polemica con le figurazioni di Doré e di quanti altri si ispirarono a una concezione romantica cui Martini sentiva di non poter appartenere.

Amos Nattini
Allegoria del carro
(Purgatorio, XXXI)
acquerello su carta

Pressoché contemporanea a quella di Martini, ma invece nella scia di Doré e di Scaramuzza s'innesta, sollecitata da Gabriele D'Annunzio, l'illustrazione del poema opera del genovese Amos Nattini (1892-1985), che si accinse all'opera – durata un decennio, a partire dal 1931 – influenzato anche dalla Secessione, dal gusto preraffaellita inglese e dall'estetismo dannunziano. I suoi dipinti, cento, quasi tutti all'acquerello, sono concepiti in stretta aderenza al testo dantesco, attenti ai più minuti dettagli e per di più vividamente colorati, in un insieme di modalità esecutive che conducono a una resa realistica dei soggetti rappresentati, improntati tutti a un naturalismo visionario.

Ma la storia della rappresentazione figurativa della Commedia nei primi decenni del Novecento non fu, naturalmente, soltanto una questione italiana.

IO E CAMUS

di Silvia Zetto Cassano

Albert Camus

«Le formazioni aiutarono i nostri concittadini a non ritirarsi davanti alla peste e li persuasero in parte che, se c'era la malattia, bisognava fare il necessario per combatterla. Siccome la peste, in tal modo, diventava il dovere d'alcuni, apparve realmente quello che era, ossia una faccenda di tutti».

Quando, tanti anni fa, lessi la prima volta *La peste*, non capii. Forse ero troppo giovane e volevo che la peste non ci fosse e non sapevo, come so ora, che c'è sempre. Forse allora non dava segni di sé così violenti, forse ero capace di oppormi fuggendo, cercavo e trovavo nicchie, giochi e allegrie e sogni. I segni del morbo li vedevo, ma facevo finta di credere che vivere fosse qualcos'altro, che la peste non si esprimesse in così tante forme e che non smettesse mai.

Per questo, allora, quel libro non mi piacque affatto; il dottor Rieux, mi sembrò un uomo freddo e senza sentimenti. Ora so cosa sia un coraggio senza sventolii di bandiere e senza urla. Il dottor Rieux non piega le ginocchia davanti a un dio barattando con lui la sua paura in cambio di un po' di consolazione. Il dottor Rieux, che mai si concede di dire la parola 'amore'.

«– L'uomo non è un'idea, Rambert

L'altro saltò dal letto, col viso infiammato dalla passione.

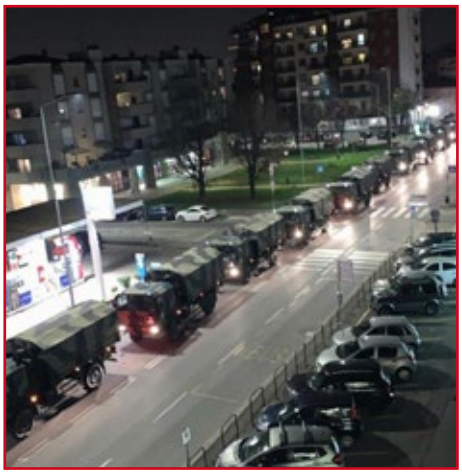
– È un'idea, e un'idea mozza a partire dal momento in cui l'uomo si distoglie dall'amore. E appunto noi non siamo più capaci d'amore. Rassegniamoci, dottore: aspettiamo di diventarlo e se veramente non è possibile, aspettiamo la liberazione generale senza giocare agli eroi. Io non vado più in là.

Rieux si alzò con aria improvvisamente stanca.

– Lei ha ragione, Rambert, ha proprio ragione, e per nulla al mondo io la vorrei distogliere da quello che sta per fare, che mi sembra giusto e buono. Ma bisogna tuttavia che le dica: qui non si tratta di eroismo, si tratta di onestà. È un'idea che può far ridere, ma la sola maniera di lottare contro la peste è l'onestà

– Che cos'è l'onestà? – disse Rambert con aria improvvisamente seria.

– Cosa sia in genere, non lo so; ma nel mio caso, so che consiste nel fare il mio mestiere».



Bergamo, marzo 2020

GLI INVISIBILI

di Anna Calonico

Se fossi ragazzina adesso, credo che la mia scrittrice preferita sarebbe Beatrice Masini.

Il Ponte rosso ha già avuto modo di parlare di lei, ma ancora una volta credo sia il caso di mettere in risalto una delle sue opere, più che per le capacità narrative dell'autrice, per la tematica estremamente attuale. Del resto, lei stessa afferma che «Di tutti i libri che ho scritto questo è il meno inventato. Parla di luoghi e cose che vedo tutti i giorni».

Io e gli invisibili è la storia di Marcello, un ragazzino sveglio e curioso di dieci anni, che osserva il mondo che lo circonda ma, per quanto attento, si accorge solo all'improvviso di un gruppo di persone, adulti e bambini, che vivono in baracche seminascoste dietro il cimitero e sembrano invisibili a tutti gli altri.

Sono immigrati, emarginati, stranieri, esclusi, reietti, ultimi.

Sono coloro che la buona società non vuole vedere e non vuole avere vicino, ma sono arrivati, e i loro bambini arrivano anche a scuola. In classe di Marcello compaiono Lada e Martinu, che ha il nome quasi uguale a quello di Martino, il miglior amico di Marcello. Qualcosa però, pian piano, inizia a cambiare, e il senso di amicizia è sempre più rivolto ai due nuovi venuti ed è sempre più lontano da Martino, il cui padre esprime con violenza pensieri ostili nei confronti degli invisibili e delle loro baracche occultate alla vista degli adulti perbene. All'inizio Marcello soffre un po' per il distacco dal vecchio amico e soprattutto per le modalità non certo dolcissime della rottura, ma a causa del pessimo comportamento del ragazzino, alla fine a Marcello riesce facile decidere da che parte stare: da quella giusta, quella di Lada e Martinu.

È un librino breve e veloce, abbellito dalle immagini di Grazia Nidasio, che inizia in maniera strepitosa, con Marcello che va con la mamma da Brenna Salotti, «praticamente costretto, perché lei doveva scegliere una stoffa nuova per il divano e mi ha giurato due cose: che ci avrebbe messo pochissimo e che mi sarei divertito. Falsa la prima, vera la seconda» (p.7). Sembra di essere catapultati all'età di dieci anni!

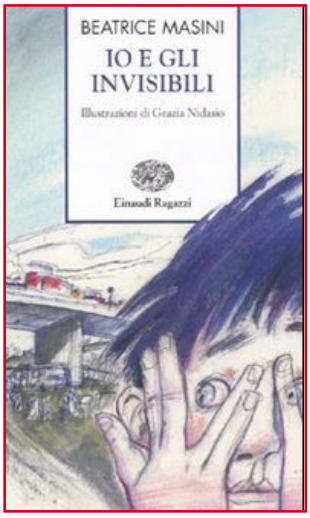
È un romanzetto che fa sorridere, come è giusto che sia essendo un libro per ragazzi, ma nella sua innocente tenerezza è anche veritiero: «a *volte*, le persone che non hanno tanti mezzi spendono più soldi di noi in certe cose che non sono importanti in sé, ma le aiutano a sentirsi a posto, uguali agli altri, accettate» (p.59).

Una verità messa in bocca ad un piccolo uomo, che ha più coscienza di tanti adulti: «A volte mi sembra che ci siano delle cose ingiustissime nel mondo, e non so cosa fare, cosa posso fare, cosa si può fare per cambiarle, e a pensarci pungono, e meno puoi fare più pungono. Forse non si può fare proprio niente, se non cercare di essere gentili con gli altri, che qualche differenza tutto sommato la fa» (p.61).

Ci confortano come un soffio di speranza queste parole, perché mostrano l'indignazione della pietà e dell'empatia di fronte alle cose brutte del mondo, e accarezzano il cuore con la dolcezza tipica dei bambini. Perché solo i folli e i bambini, ormai, pensano che la gentilezza possa fare la differenza. Un volumetto dalla trama forse un pochino scontata, magari persino leggermente demagogica, ma che racchiude tanti passaggi di pura poesia, così come spesso ci sorprende con scene dall'umorismo irresistibile: «a volte sarebbe meglio non saperlo, quanto è stupida la gente, perché almeno risulterebbe più sopportabile» (p.53). Come dargli torto?

Se anche non dovesse entrare nella classifica dei cento migliori libri per ragazzi, *Io e gli invisibili* rimane una storia da leggere, perché è uno spiraglio veritiero nel cuore e nella mente di un ragazzino, e ci permette quindi di vedere il mondo con gli occhi dei decenni: le piccole grandi meraviglie, le scoperte, le gioie e timidezze, le rabbie terribili e implacabili dovute al senso di impossibilità tipico dei piccoli che si trovano a dover fare i conti con un mondo fatto, ingiustamente, dai grandi.

Ne consiglio la lettura, dai nove anni in su, perché dai bambini c'è sempre da imparare, e a quanto sembra la Masini ha imparato bene ad ascoltarli.



Beatrice Masini
Io e gli invisibili
Einaudi Ragazzi, 2010
pp.153, euro 9,00
dai 9 anni

Le avventure
di Emma e Gattino

LA STRADA DI CASA

Nelle librerie e su www.hammerle.it