Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 68 - aprile 2021

Sommario

La pandemia "federale" 3

Una mostra per Dante 700 4
di Walter Chiereghin

Paolo Monti, fotografie luce-ombra 6
di Paolo Cartagine

Due protagonisti della Resistenza 9
di Luca Zorzenon

Un poeta tra amore e follia 12
di Nicola Coccia

Era notte ad Haarlem 14
di Maria Grazia Ciani

Usellini, o dello stupore 17
di Roberto Curci

Sei personaggi cent'anni dopo 19
di Paolo Quazzolo

La poesia nel pallone 22
di Fulvio Senardi

La strada di casa 24
di Anna Calonico

L'impossibile *Vita nova* 26
di Francesco Carbone

Una triestina nell'alta moda 29
di Gabriella Ziani

I Chazari tra lessico e storia 32
di Diego Zandel

Horst: bellezza vuol dire eleganza 34
di Michele De Luca

Le fate non ballano più come sorelle 36
di Francesco Carbone

Immondi librai antiquari 38
di Walter Chiereghin

L'Abbecedario di Gillo 41
di Roberto Curci

Dante ragazzino 42
di Anna Calonico

Sull'onda della metafora 44
di Enzo Santese

Luci e ombre di una domenica in campagna 45
di Stefano Crisafulli

il leone e la città 46
di Gianfranco Carbone

LA PANDEMIA "FEDERALE"

Forse, quando sarà finita questa brutta storia di virus, con il portato tragico delle sepolture in solitudine, con quello inquietante delle terapie intensive ai limiti della capienza, con quello miserabile delle file saltate per appropriarsi del vaccino, con il balletto indegno tra Governo e i sedicenti "governatori" – in effetti presidenti di regione – forse, si diceva, tra il fango e i detriti che la pandemia avrà lasciato dietro di sé, sarà possibile anche rinvenire qualche pagliuzza aurea, che segnali almeno l'esigenza di un ripensamento circa il fatto che non necessariamente tutto dovrà tornare come prima.

Una cosa che non è auspicabile ritornasse come prima è proprio questo regionalismo con pretese di un federalismo prepotente che ha dimostrato, e sta tuttora dimostrando, il suo profilo di forzatura istituzionale, quando non di eversione costituzionale. Come quando un sedicente governatore minaccia di chiudere autonomamente i confini della propria regione, o quando teorizza il superamento della scala di priorità fissate centralmente per l'accesso alla vaccinazione, per creare isole libere dal virus per ragioni di opportunità economica, con buona pace dell'impegno a dare priorità ad anziani e "fragili", visione percepita come un'indebita vessatoria intromissione degli organi statali. Poi c'è quell'altro che stabilisce che siano i genitori a scegliere se mandare a scuola i figli o affidarli alla didattica a distanza, di che s'immischia il ministro dell'Istruzione? O quell'altro che intende acquistare autonomamente dosi di vaccino, in barba alla decisione dell'Unione Europea di provvedere ad acquisti centralizzati. E naturalmente, se il ministro della Salute, confortato dal parere di un Comitato tecnico scientifico, decide di chiudere alcune attività, il coro disordinatamente polifonico delle autonomie regioni indica invece nella riapertura la via più razionale per affrontare l'emergenza. O viceversa, si capisce.

Lo sconsiderato can-can di questi mesi rivela un'avvenuta regressione feudale del Paese, dove le nuove signorie sembrano riportare indietro il calendario di alcuni secoli, presentando tale vistosa regressione come una conquista di progresso, che nei fatti è il suo esatto contrario. Il tutto all'insegna di un malcelato progetto propagandistico, nell'eterna campagna elettorale, inasprita da una legislazione che, con l'elezione diretta dei presidenti delle regioni, accentua il personalismo a discapito della collegialità, un leaderismo esasperato e mimetico, quasi che i contendenti, anziché confrontarsi su contenuti programmatici, dovessero esibire la propria possente muscolatura, come avviene, ad esempio, tra i gorilla.

E intanto, in questa perpetua fiera delle vanità, si perdono di vista problemi di prioritaria urgenza, come ad esempio l'adozione di misure per la vaccinazione e l'assistenza di quanti (sono calcolati in più di mezzo milione di persone) sono tenuti fuori da ogni controllo anche sanitario: si tratta di apolidi, immigrati irregolari, Rom e Sindi, cittadini comunitari anch'essi in condizione di irregolarità. Ovvio che una politica di inclusione cozza contro un principio condensato dello slogan «prima gli Italiani», il quale però cozza a sua volta contro il principio costituzionale dettato dall'articolo 32 della Carta che nel suo primo comma afferma che «La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività, e garantisce cure gratuite agli indigenti». I costituenti hanno a ragione veduta parlato di "individuo", non già di "cittadino", indicando inoltre che al suo diritto fondamentale alla salute, corrisponde un preciso "interesse della collettività", mai altrettanto evidente che in queste drammatiche fasi dettate dall'emergenza sanitaria in cui ci dibattiamo.

Anche di fronte a un problema come questo, la Conferenza Stato-Regioni che si occupa dell'opportunità di impedire la circolazione dopo le 23 anziché alle 22 si rivela un ente più dannoso che inutile.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 68
aprile 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:
Luisella Pacco
Primavera in periferia
fotografia digitale
Trieste, 2021

UNA MOSTRA PER DANTE 700

di Walter Chiereghin

Francesco Carbone
E quindi uscimmo
a riveder le stelle
Inferno, XXXIV, v. 105
Tecnica mista su carta, 2020

In collaborazione con la Società Dante Alighieri, comitato di Gorizia, l'Associazione culturale Il Ponte rosso ha organizzato una serie di eventi per celebrare il settecentesimo anniversario della scomparsa del Poeta, di cui i numerosi articoli che questa rivista propone a partire da alcuni numeri del 2020 costituiscono un primo impegno. Abbiamo avuto il privilegio di essere partner con alcuni enti ed associazioni di assoluto prestigio, quali le Università di Trieste e di Pola, il Comune di Muggia, l'Istituto giuliano di Storia Cultura e Documentazione, il Centro Studi Scipio Slataper. Il fulcro delle iniziative è una mostra, che abbiamo intitolato "Pictura Dantis" che ci proponiamo di allestire in diverse sedi espositive, manifestazione che fatalmente è stata ostacolata – e in parte prevedibilmente lo sarà ancora – dalle restrizioni conseguenti le norme di contrasto alla pandemia, che limitano gli accessi e il regolare svolgersi degli eventi che intendiamo comunque proporre a Trieste, a Gorizia e in qualche località della vicina Istria. La mostra ha per oggetto 78 disegni di Francesco Carbone, presidente della nostra Associazione ed appassionato studioso dell'opera di Dante, che propongono al visitatore una sistematica esplorazione dell'inferno dantesco. La prima delle esposizioni sarà inaugurata, con le restrizioni all'accesso cui si è accennato, presso la Biblioteca Statale "Stelio Crise" di Trieste, il prossimo 21 maggio, dalle ore 16. Per l'occasione abbiamo stampato un catalogo che verrà distribuito nelle occasioni espositive, del quale di seguito riportiamo un estratto della prefazione.

Illustrare Dante, oggi

Nasce quasi assieme ai versi della *Commedia* l'esigenza di tradurre le terzine dantesche in immagini, fin dalle miniature dei primi codici manoscritti del poema, antefatti di un autentico "genere"pittorico che arriva al nostro presente dal XIV secolo e prevedibilmente continuerà dopo di noi. Una tradizione figurativa che ha sollecitato l'inventiva di pittori e illustratori di chiara fama e anche di primo piano nella storia dell'arte occidentale, che fin dal Rinascimento hanno attinto a piene mani al poema, attratti dalla sontuosa coralità di molti suoi passaggi, dalla resa plastica di singole terzine, dalla complessa organizzazione dell'impianto narrativo, soprattutto dalla visionarietà di un testo poetico che riesce a incantare per i mille rivoli attraverso i quali si manifesta al lettore, da sette secoli.

La letteratura di ogni tempo e di molte culture, ben prima di Dante ha subito il fascino della rappresentazione dell'Aldilà, di necessità fantasiosa, a iniziare dall'epopea mesopotamica di Gilgameš, per transitare attraverso l'XI libro dell'*Odissea*. E poi, naturalmente, c'è l'invenzione di Virgilio che nel VI libro dell'*Eneide*, narra del passaggio di Enea nell'Oltretomba. Con l'avvento del Cristianesimo, a partire dalla *II Lettera ai Corinzi* di San Paolo, i viaggi nell'Oltretomba sono compiuti in termi-

"Pictura Dantis": un itinerario sulle orme di Dante attraverso l'Inferno

ni di visioni, tanto che l'apostolo afferma di non sapere se l'assunzione al terzo cielo fu compiuta «con il corpo o fuori del corpo». Per tutto il Medio Evo, a partire dai *Dialoghi* di Gregorio Magno, i numerosi altri testi che formano un autentico genere letterario si traducono in *itineraria mentis*, visioni che vengono narrate, spesso da monaci, come esortazioni a fini edificanti. Non sfugga il nesso semantico della parola "visione", che sembra collegare direttamente le opere letterarie a un fatale epilogo che ne prevede la loro traduzione in forma grafica.

La *Commedia*, in qualche maniera, corona e pone fine a tale genere "visionistico", per il suo carattere di concretezza narrativa e per l'articolazione del suo disegno strutturale, dando la stura, in ambito figurativo, a un proliferare di opere basate sulla trasposizione in immagini del suo letterale racconto. Accanto a una quantità di singoli dipinti che s'ispirano alla *Commedia* con autori che arrivano dal XV secolo ai giorni nostri, si è sviluppata nel tempo un'attività di illustratori che, il più delle volte in seguito a una committenza, hanno tentato o realizzato una serie di opere che intendevano proporre una più o meno completa illustrazione del poema,

Per niente intimidito da tanti precedenti di assoluto rilievo, Francesco Carbone ha ritenuto di offrire un suo contributo, valendosi della sua approfondita conoscenza di quel non piccolo universo che è Dante, assommata alla sua perizia di disegnatore e incisore oltre, ancora, a quella di insegnante ormai di lungo corso.

Ne è scaturito un insieme di opere grafiche che compongono un itinerario all'interno della prima cantica, dalla selva oscura alle stelle dell'ultimo verso del XXXIV canto, che ora ci si ripromette di mettere a disposizione del pubblico per mezzo di una mostra itinerante, che tocchi alcuni centri dell'area giuliana e alcune località dell'Istria in cui è presente e vitale la Comunità italiana.

La scelta programmatica di organizzare le immagini seguendo l'esplorazione compiuta sotto la guida di Virgilio permette di offrire un compendio dell'intera cantica che, pur attirando l'interesse anche dei conoscitori del capolavoro letterario, consente anche a chi ha avuto modo di compiere una lettura parziale ed episodica dell'*Inferno* (pensiamo in particolare ai giovani) di farsi un'idea precisa dell'insieme, rimanendo rigorosamente aderenti al dettato del testo.

Gli strumenti formali sui quali poggia il lavoro di Carbone offrono una lettura puntuale e informata, senza eludere le suggestioni offerte dai versi cui le immagini si riferiscono: la cupezza diffusa in tutto il tragitto trova riscontro, ad esempio, nella ricerca di valori tonali che tentano di riprodurre il "color perso" di cui parla il poeta, mentre l'orrore e lo strazio dei corpi dei dannati, per quanto è possibile, non eccedono mai debordando in una rappresentazione grottescamente compiaciuta ed inutilmente orrorifica.

L'assiduità e la profondità della lettura operata dall'artista si traduce nella ricerca di ritmi compositivi che conferiscano dinamicità all'immagine, essenziale quando il riferimento è a un testo organizzato in forme metriche strutturate, per tentare la via di una mimesi nei fatti impossibile, ma almeno ricercata. Il tessuto narrativo dell'insieme delle figurazioni proposte segue i passi dei due poeti, presenti in ciascuna tavola in quanto Carbone intende realizzare una narrazione del libro, tale da contemperare il "*nostra* vita" del primo verso con il "*mi* ritrovai" di quello che lo segue, un percorso narrato a tutti, ma di cui è lui che si dichiara testimone. Carbone agisce così per conseguire quella finalità didattica che ha inteso conferire ai suoi disegni, senza per questo ridurre il suo lavoro a una poco utile guida riassuntiva dell'*Inferno*, ma tentando, con un'esplicita dichiarazione d'amore per la poesia di Dante, la via di un accogliente adescamento operato su chi guarda.

PAOLO MONTI, FOTOGRAFIE LUCE-OMBRA

di Paolo Cartagine

L'angelo della morte
Venezia 1951

Porto Marghera nel 1946 è un immenso cantiere per la ricostruzione dopo i disastri e i danni provocati della guerra.

Alla Montecatini – industria chimica di punta che si modernizza per approdare ai mercati internazionali – c'è nel settore dirigenziale un funzionario serio, preciso e capace, laureato alla Bocconi: si chiama Paolo Monti (Novara, 1908 - Milano 1982). Originario delle montagne scure della Val d'Ossola, dal Piemonte si è trasferito con la moglie a Venezia, città che lo affascina per la luce del mare e la cultura cosmopolita.

La fotografia – eredità paterna – entra nella sua vita rimanendovi per sempre; la estende alla sperimentazione in camera oscura, alla ricerca e alla riflessione teorica guardando agli Stati Uniti e alla Germania dove la fotografia da tempo si è allontanata dal *Pittorialismo,* pratica di inizio '900 imitativa della pittura figurativa, ancora imperante in Italia.

Senza predecessori di tale livello nel nostro Paese, Monti rielabora questi concetti e ritiene che la fotografia debba riguardare soprattutto la vita di ogni giorno per coglierne complessità, multiformità e mutamenti che lo scorrere del tempo comporta.

Grazie a queste convinzioni e alla chiarezza nel divulgarle con tenacia – superando ripetuti ostacoli e insanabili contrasti di ambienti conservatori ostili alle sue fughe in avanti – Monti diventerà il cardine su cui poggia il rinnovamento della Fotografia italiana del secondo Novecento (che altri poi proseguiranno), perché «il collegamento tra sguardo, fotografia e conoscenza è una delle trasformazioni fondamentali del XX secolo».

La riprova è che le sue foto – conservate assieme a libri, saggi e appunti in più Archivi a lui intitolati – sono oggi richieste in tutto il mondo per mostre e convegni di studio, immagini bianconero che, per l'intera sua attività, stamperà personalmente in camera oscura.

Nel '47 è tra i fondatori a Venezia del "Circolo Fotografico la Gondola", di cui diventa presidente, portando una forte ventata d'aria fresca nel mondo foto-amatoriale. Incontra Peggy Guggenheim, gli studiosi Longhi, Ragghianti e Argan; frequenta in Piazza San Marco il negozio *Fotorecord* dei fratelli armeni Pambakian dove trova riviste d'arte sconosciute in Italia.

Nel 1953, a quarantacinque anni, la svolta decisiva in quattro mosse risolute: lascia la Montecatini, lascia Venezia, si trasferisce a Milano, passa al professionismo fotografico.

Un impegno che, per il resto della sua vita, lo vedrà attivo con successo in

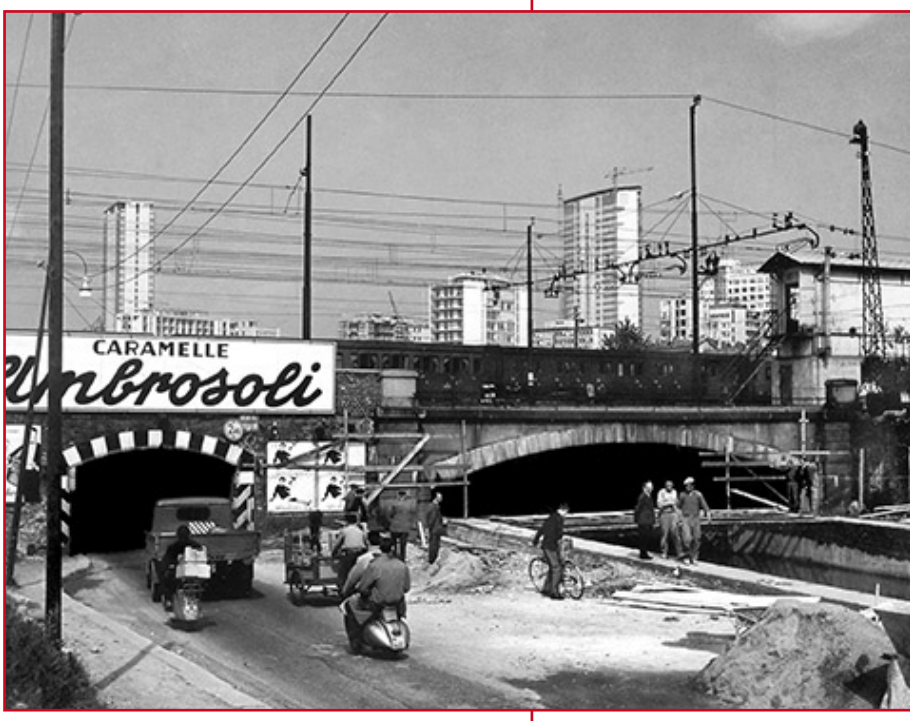
Monti diventerà il cardine su cui poggia il rinnovamento della Fotografia italiana del secondo Novecento (che altri poi proseguiranno)

diversi settori: architettura e design per *Domus* e *Casabella*, campagne di rilevamento fotografico dei beni storico-artistici dell'Appennino Emiliano e di Bologna per i rispettivi Piani Regolatori, monografie (fra cui De Chirico, Guttuso, i fratelli Pomodoro, Zigaina, ai quali fa pure indimenticabili ritratti), insegnamento al DAMS di Bologna, saggi sul ruolo della fotografia nella comunicazione per immagini, apparato iconografico della Storia della Letteratura Italiana di Garzanti del '66 e dei volumi sul nostro Paese del Touring Club Italiano nel periodo 1969-'75, partecipazione a convegni e collaborazioni con riviste specializzate.

In parallelo, documenta i cambiamenti urbanistici e sociali specie a Milano dove, alle slanciate architetture del boom economico (Torre Velasca, Grattacielo Pirelli) si contrappone il degrado

di nuove periferie dormitorio invase da anonimi edifici seriali. Nel contempo, non trascura le ricerche sulle forme incontaminate della natura.

Un talento naturale nel saper vedere, Monti era convinto che «fotografando ogni volta si compie un tragitto, dal guardare-passivo al vedere-attivo per approdare al capire», un qualcosa di dinamico che può cambiare la prospettiva da cui osservare se stessi nel mondo, «luogo di continue provocazioni visive».

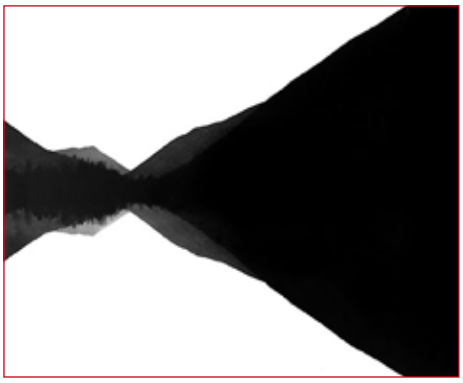


Lavori sulla Martesana
(sullo sfondo il grattacielo Pirelli in costruzione)
Milano, fine anni '50

Un viaggio che, alla fine del novembre 1982, giungerà all'ultima stazione, Milano, da cui Monti risalirà nella sua amata Val d'Ossola dove tutto era cominciato settantaquattro anni prima.

Le foto di Monti sono in realtà pagine di un diario dominate da un io narrante oltremodo egocentrico ("tolemaico" direbbe il filosofo Sergio Cotta) e bisognoso di raccontarsi. Pagine da lèggere con curiosità per conoscere chi abbiamo di fronte e scoprire ciò che un foglio di carta nasconde dietro e dentro la superficie del visibile. Non sono mai semplicistiche "copie dal vero" bensì interpretazioni personalizzate, continue variazioni e diramazioni di una strada che ci invita

Il pittore Gianni Dova
1953



Riflesso dello specchio acqueo
Lago di Ghirla (VA), anni '60

La sua opera di fotografo è il racconto indiretto e sotterraneo della sua vita, perché è la vita vissuta la materia da cui nascono le storie che le sue immagini contengono

Periferia nord
Milano, anni '50

alla solitudine della lettura per avvicinare il nostro io di lettori a quello dell'Autore. È il racconto indiretto e sotterraneo della sua vita, perché è la vita vissuta la materia da cui nascono le storie che le sue immagini contengono, brevi testi che non ci si stanca mai di ripercorrere. Allora, la fotografia non è solo un dispositivo destinato ad andare a ritroso, ma anche antidoto contro l'andare avanti del tempo per riscoprire il nostro ieri e vedere da dove siamo partiti. Il passato, nella fotografia, è incorreggibile, nella mente no.

Al fondo delle sue foto c'è comunque un mistero, la dualità del suo carattere.

Appare già nella scelta dei temi. Da un lato, l'esigenza di ritrarre città e opere dell'uomo, dall'altro rocce, sassi, alberi e foglie della Val d'Ossola. Il mondo attuale della maturità convive in lui con quello passato dell'infanzia, la frenesia del territorio antropizzato urta contro l'armonia dell'ambiente incontaminato.

Il "doppio" è ancor più evidente dal "come" sono congegnate le stampe.

Monti trascorre in camera oscura ore e ore – tra "lentezza" e "rapidità" di Kundera e Calvino – per aumentare l'impatto visivo delle stampe con inedite combinazioni fra carta sensibile alla luce, reagenti chimici e ingranditore. Una gestione del tempo cosparsa di «forse se, e se provassi così» per inoltrarsi nei labirinti della sperimentazione e uscire con risultati inusuali. Ma pure controllo metodico, specchio del suo essere alla continua ricerca della soluzione ottimale, quasi applicasse alla fotografia i principi economici del massimo rendimento studiati all'Università.

Le immagini sulla natura sono grafie astratte e irripetibili fatte di neri assoluti, bianchi abbaglianti e scarsi grigi intermedi (in cui la luce, per vivere, si serve dell'ombra): la "libertà" dell'inventare. In opposizione, gli altri lavori sono costituiti da immagini-documento con scala tonale completa dalle sfumature precise e marcate: la "responsabilità" del testimoniare.

Dunque, oscurità e limpidezza, carattere chiuso e bisogno di esprimersi, introversione e necessità di aprirsi al mondo. Meandri di un'inguaribile angoscia esistenziale annidata nei recessi dell'animo che, per Monti, si stempera solo nella costante ricerca di nuove sfide verso cui tendere: «per me è rassicurante osservare il mondo attraverso il mirino della macchina fotografica, in quanto la realtà appare già incorniciata nella memoria della fotografia».

Paolo Monti, sessant'anni di grande fotografia e un solo soggetto, la sua inquietudine.

Tronco di castagno
Val d'Ossola, anni '60

DUE PROTAGONISTI DELLA RESISTENZA

di Luca Zorzenon

Se una delle classiche interpretazioni del *tragico* lo declina come esito di un conflitto irriducibile tra due valori la cui opposizione non mediabile ha per conseguenza che l'affermazione dell'uno comporti la negazione dell'altro, allora la vicenda umana e politica di Luigi Frausin e Natale Kolarič, conclusa dalla loro morte atroce per mano nazifascista si intende propriamente sotto il segno della tragedia. Questione storica che mette in campo il problema di quanto e come, nella situazione del tutto specifica e particolare della lotta di liberazione dal nazifascismo nella Venezia Giulia, *a parte* comunista il valore dell'internazionalismo potesse coniugarsi con quello dell'identità politica nazionale.

Delle vicende umane e politiche di Luigi Frausin e Natale Kolarič si sono occupati gli storici Patrick Karlsen e Luca G. Manenti (i due autori in introduzione confidano metodologicamente nelle «capacità euristiche del genere biografico», e, in questo caso, di una doppia biografia) ricostruendone i percorsi paralleli con notevole equilibrio storiografico, certosina analisi delle fonti edite nonché con la scoperta di documenti al tutto o parzialmente inediti. Uno studio a quattro mani: *Si soffre ma si tace. Luigi Frausin, Natale Kolarič: comunisti e resistenti*, edito dall'IRSREC nel 2020.

Il primo e fondamentale valore dell'operazione di ricerca di Karlsen e Manenti sta nell'aver percorso attraverso la ricostruzione di due "vite in atto" una parabola storica complessiva della formazione dei gruppi dirigenti triestini del PCd'I all'inizio degli anni '20, la loro attività antifascista clandestina interna e internazionale durante il regime, la riorganizzazione in loco del partito dopo l'8 settembre, la drammatica situazione in cui esso opera ai confini orientali durante la Resistenza.

Muggesani entrambi – più giovane Kolarič nato nel 1909, Frausin nel 1898 – si conosceranno e intrecceranno i loro destini politici dopo l'8 settembre del 1943 al loro rientro a Trieste dal confino di Ventotene, quando come segretario della federazione comunista (Frausin) e suo responsabile militare anche nella costituzione dei GAP (Kolarič) fino all'estate del 1944 svolgeranno la loro missione politica di comunisti italiani «votati a tradurre in atto con coerenza una politica internazionalista, di unione tra gli italiani e gli sloveni, contro il fascismo e i nazionalismi. Fino all'estremo sacrificio delle loro vite» (p. 9). Karlsen e Manenti, su una stessa linea di metodo e interpretativa, si dividono i compiti lungo l'asse cronologico delle due biografie.

Manenti ricostruisce le due biografie politiche dagli esordi al confino di Ventotene. Operaio dei cantieri di Trieste e Monfalcone, Frausin fin da giovanissimo forma la sua coscienza politica e di classe nel contesto urbano-industriale. Kolarič, di lingua e cultura slovene, è attivo da subito nel mondo delle lotte contadine in Istria. I due percorsi di vita e di formazione politica, paralleli e insieme diversi, consentono a Manenti di delineare efficaci scorci storici lungo gli anni '20 e '30 che riguardano sia la costruzione del PCd'I nel contesto giuliano, nel passaggio dall'eredità del Socialismo adriatico d'anteguerra all'esito scissionista della "bolscevizzazione" e poi lungo l'organizzazione e l'attività clandestine del partito sotto il regime fascista, sia i suoi legami con la dimensione internazionale del comunismo a guida sovietica. Nella figura di Frausin fondamentale è la sua attività politica all'interno della classe operaia giuliana, anche nella direzione di affermare tra i lavoratori, spesso divisi nelle componenti etniche italiana e slava, l'ideale politico internazionalista: un radicamento prioritario nella classe operaia dei cantieri navali teso a formarne la coscienza e il movimento politico che sarà poi ripreso e sviluppato da Frausin anche durante la Resistenza. Ripercorrendo la parabola politica complessiva di Frausin fino al suo arresto nel 1932, alla condanna del Tribunale speciale a

Patrick Karlsen e
Luca G. Manenti
Si soffre ma si tace.
Luigi Frausin, Natale Kolarič:
comunisti e resistenti
IRSREC, Trieste, 2020
pp. 222 , euro 20,00

Profili e storie di Luigi Frausin e Natale Kolarič esplorati in un volume di Patrick Karlsen e Luca G. Manenti

dodici anni di carcere, commutati poi dal 1937 nel confino alle Tremiti e poi a Ventotene, Manenti ci delinea momenti importanti delle dinamiche, delle strutture, dell'attività antifascista clandestina del PCd'I, di cui Frausin diviene progressivamente un membro di rilievo, dalla metà degli anni '20 a capo della federazione regionale del partito, dal 1929 membro del Comitato centrale e del Centro estero di stanza a Parigi diretto da Pietro Secchia, tra vita clandestina ed esili che portano il muggesano da Vienna a Parigi, dal Lussemburgo a Mosca e infine in Svizzera.

Natale Kolarič, attivo nelle file giovanili del PCd'I alla fine degli anni '20, svolge la sua attività prevalentemente tra le masse contadine istriane e dell'entroterra triestino: «Kolarič, che parlava sloveno, assunse l'incarico di coprire l'entroterra ad alta concentrazione contadina, mentre Frausin si occupò delle fabbriche e dei cantieri siti nei, o in prossimità dei, centri abitati. Tale ripartizione non fu stabilita a tavolino, posto che i due avrebbero fattivamente collaborato a partire dal 1943, costituendo invece una prassi alla quale i militanti italiani e sloveni tendevano ad attenersi per forza di cose» (p. 88). Anch'egli esule in Austria e a Parigi, nella capitale francese Kolarič riceve nel 1931 dal Centro estero l'incarico di organizzare il partito nella Venezia Giulia nella sua componente slovena. Si specializza nel settore della propaganda allestendo una tipografia mobile che continuamente disloca i suoi macchinari per sfuggire alle ricerche della polizia e i cui volantini e periodici in lingua slovena raggiungono Trieste e Muggia, i borghi sperduti nel Carso, l'Istria e Fiume. Attivamente ricercato dall'OVRA, Kolarič viene arrestato nel luglio del 1932, condannato a dodici anni di carcere e nel 1939 viene trasferito al confino di Ventotene. Di particolare interesse nella ricostruzione di Manenti la divergenza politica che interviene sul territorio tra l'attività del TIGR, l'associazione antifascista slava che propugna azioni di resistenza anche in forme terroristiche, e le direttive del partito comunista che invece puntano sull'attività di propaganda e di educazione politica delle masse, anche su dirette indicazioni di Togliatti, che invita a non «contrapporre la questione nazionale alla lotta di classe» e a «non scindere la lotta contro l'imperialismo e la lotta per la liberazione nazionale» (p. 89): linea politica che trova in Kolarič un assiduo e convinto esecutore.

Fondamentale momento di intersezione delle due parti del volume è il periodo di permanenza a Ventotene di cui Manenti ricostruisce bene l'ambiente antifascista, le discussioni con Eugenio Curiel, Girolamo Li Causi, Camilla Ravera, Battista Santhià e i conterranei Leopoldo Gasparini e Giordano Pratolongo, le letture di Steinbeck, Sinclair Lewis, dei classici del marxismo, l'ambiente definito da Giaime Pintor "il governo di Ventotene", nucleo di formazione della futura classe dirigente del partito comunista entro il quale Frausin e Kolarič saldano quel loro stretto legame politico che li renderà protagonisti di primo piano della Resistenza al ritorno a Trieste dopo l'8 settembre.

La seconda parte firmata da Patrick Karlsen ricostruisce l'atto finale delle vite di "comunisti e resistenti" di Frausin e Kolarič, dal settembre del 1943 all'agosto del 1944 nel contesto della situazione storica in cui si snodano gli eventi del primo anno della Resistenza a Trieste, nel monfalconese, nel goriziano. La figura di Luigi Frausin, col quale Kolarič collabora in veste di organizzatore dell'aspetto militare delle lotta al nazifascismo, tocca qui la forma tragica di cui si diceva all'inizio. Il suo è un difficile compito di costruzione e di organizzazione del PCd'I a Trieste durante la lotta di Liberazione nel succedersi di mutamenti e svolte degli eventi particolari della Resistenza al confine orientale, quando il progressivo delinearsi della potenza militare e dell'identità politico-ideologica del movimento di liberazione

Trieste e la Venezia Giulia vissero il conflitto aperto e sanguinoso tra la dimensione internazionale della loro storia e della loro collocazione geopolitica, etnica, culturale

jugoslavo guidato dal PCJ e delle sue diramazioni slovene e croate (Pcs e Pcc) pone obbiettivamente la questione dei rapporti di forza con i fini e l'azione del parallelo movimento di liberazione nazionale italiano. E ciò nel quadro delle scelte politiche, tattiche e strategiche, di portata internazionale che riguardano le direttive sovietiche da un lato, e dall'altro la posizione del PCI entro il movimento ciellenistico di resistenza dell'antifascismo italiano.

Al confine orientale, Trieste e la Venezia Giulia rivivono la seconda volta, dopo la Prima guerra mondiale, in forma ancora storicamente diversa, il conflitto aperto e sanguinoso tra la dimensione internazionale della loro storia e della loro collocazione geopolitica, etnica, culturale e la condizione di luogo drammaticamente ideale dello sviluppo di violenti scontri di contrapposte ideologie nazionaliste. L'incarico di segretario della federazione triestina del PCI che dal settembre 1943 Frausin assume, dopo la drammatica epurazione della dirigenza precedente di Vincenzo Marcon ("Davilla"), passivamente piegata alla direzione del Partito comunista sloveno (Pcs), si può riassumere nel tentativo di mantenere la prospettiva ideologica internazionalista del comunismo e del movimento operaio, e dunque l'ideale della fraterna collaborazione nella lotta antifascista triestina e giuliana tra PCI e Pcs, e nel contempo costruire le condizioni specificamente triestine aderenti alla contemporanea svolta togliattiana dell'identità politica del PCI, il nuovo corso politico di inserimento strutturale nella prospettiva nazionale della guerra di liberazione antifascista entro la collocazione nel CLN, mossa e pre-condizione decisiva dello costruzione del "partito nuovo" a guerra conclusa.

È un tentativo di "conciliazione" che avrà esiti tragici per Frausin e Kolarič (catturati, torturati e uccisi dai nazifascisti nell'estate del 1944), presi nella morsa degli eventi che in particolare dall'inizio del 1944 di mese in mese vedono da un lato il progressivo palesarsi delle mire annessionistiche dell'esercito di liberazione nazionale di Tito nei confronti di Trieste e oltre e dall'altro lato le oscillanti indicazioni che provengono dalla direzione togliattiana del partito comunista riguardo al futuro dei confini nazionali nella Venezia Giulia.

Un dato tuttavia è certo: dalla ricerca accurata di Karlsen viene convincentemente smentita l'interpretazione della tragica fine di Frausin e Kolarič, accreditata nel dopoguerra per ragioni di opportunismo politico tanto dal CLN triestino quanto dal partito comunista a direzione Vidali, e che ancora si legge nella motivazione della medaglia d'oro al valor militare assegnata ai «comunisti e resistenti» triestini: l'esser «caduti in mano tedesca per delazione slava». Laddove quel «delazione slava» finiva per esser interpretato in chiave "titina", Karlsen dimostra che in realtà i delatori furono il cetnico Slavko Zovič, collaborazionista nazifascista, e Mariuccia Laurenti, partigiana in realtà al soldo della Gestapo, che abilmente seppero manovrare nelle crepe della compartimentazione della rete clandestina del partito comunista italiano.

Scritture scorrevoli, quelle di Karlsen e Manenti – le cui differenze stilistiche pur tuttavia non producono fratture di lettura –, l'articolazione analitica di vicende complesse e drammatiche si fa ricostruzione lucida e appassionante: passione storiografica che non contraddice affatto all' antico principio del *sine ira et studio*, a quel difficile ma fondamentale equilibrio tra soggettività inevitabile dello storico e necessario distacco dalla materia che è della storiografia più solida e sicura. È l'intento dichiarato degli autori: «liberare il campo dalle deformazioni, dai fraintendimenti, dalle opacità sedimentatesi [...], in buona parte effetto delle passioni e delle opportunità politiche che hanno dominato il secondo dopoguerra, segnato a lungo dalle polarizzazioni della Guerra fredda» (p. 9).

Dino Campana

UN POETA TRA AMORE E FOLLIA

di Nicola Coccia

La prima edizione del 1914

Un mistero mai svelato, un libro introvabile, un amore travolgente. È la storia di Dino Campana, un poeta straordinario, umiliato in vita, ma osannato subito dopo la morte. Nacque a Marradi, sull'Appennino Tosco-emiliano il 20 agosto 1885. Si iscrisse, a 19 anni, alla facoltà di Chimica a Bologna e poi a Genova. Fuggì a Milano e poi in Svizzera e Francia fino a quando il padre non lo fece rinchiudere nel manicomio di Imola. Uscì e si imbarcò per l'Argentina dove fece il bracciante, il musicista, il pompiere. Ritornò vagabondando per Belgio e Francia. Il padre lo fece rinchiudere di nuovo. Entrò nel manicomio di San Salvi, a Firenze, il 12 gennaio 1918 e da lì venne trasferito in quello di Castelpulci, a Badia a Settimo, nel comune di Scandicci. Vi rimase 14 anni. Morì il 1° marzo 1932, proprio quando stava per essere dimesso. La morte, secondo il referto dei medici, fu causata da una «setticemia acutissima». Aveva 47 anni. Quasi un terzo della sua vita l'aveva passata negli ospedali psichiatrici. Ma la cartella clinica di San Salvi non si trova. Resta il mistero della sua malattia. Forse ereditata da uno zio o forse solamente temuta dai suoi genitori.

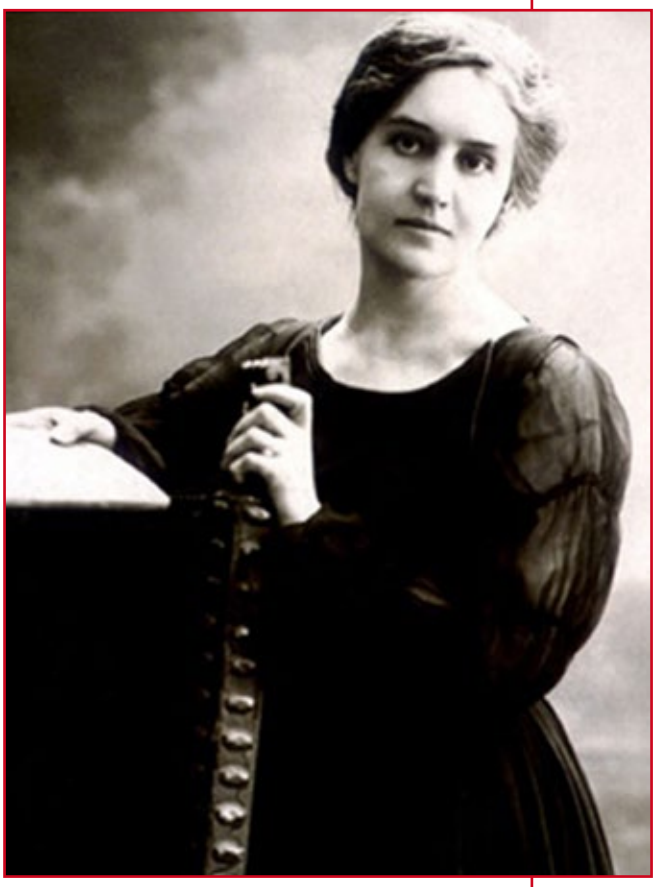
Dino Campana è il poeta di un solo libro che nessuno voleva pubblicare. Nel 1913 consegnò il manoscritto, intitolato *Il più lungo giorno*, a Papini. il quale lo lesse e lo dette a Soffici che durante un trasloco lo perse. Campana lo richiese invano. Una tragedia. Tornò a Marradi e nella soffitta della sua casa, in via Pescetti 1, con l'aiuto della sua memoria, lo riscrisse da capo, fra dicembre e gennaio. Il libro prese il nome di *Canti orfici*. Il tipografo di Marradi, Bruno Ravagli, voleva 200 lire per stamparne mille copie. L'amico Luigi Bandini organizzò una raccolta fondi. Ogni sottoscrittore doveva versare due lire e cinquanta. In cambio avrebbe avuto una copia del libro. Servivano 80 finanziatori. Ne trovarono 44. L'importo di 110 lire venne consegnato a Ravagli. Campana si impegnò a versargli le altre 90 lire man mano che avrebbe venduto il libro. I C*anti orfici* vennero stampati nel luglio 1914. Al poeta toccarono venti copie. Le vendeva per strada o nei caffè di Firenze e Bologna. Più volte riprese le copie dal tipografo, il quale una decina di anni dopo chiuse la sua attività. Nel 1930 mentre si trovava rinchiuso nel manicomio di Castelpulci, scrisse al fratello Manlio invitandolo a recuperare le copie del suo libro che erano rimaste da Bruno Ravagli. Nella tipografia c'erano ancora 210 copie. I libri vennero portati in un mezzanino di casa Campana. Al passaggio del fronte, secondo Antonio Castronuovo, vennero bruciate dalle truppe anglo-indiane, per scaldarsi.

Emilio Cecchi fu uno dei pochi a parlar bene di Campana insieme a Soffici, il quale fece scoprire i *Canti* a Sibilla Aleramo. Lei aveva quarant'anni e un passato da donna emancipata: divorziata dal marito, perso l'affidamento del figlio, amante fra l'altro di Cardarelli e Boccioni. Campana ne aveva 31, parlava cinque lingue, conosceva la letteratura italiana dal '300, quella americana e recitava a memoria le poesie di Walt Withman. Sibilla Aleramo (il suo vero nome era Rina Faccio) gli scrisse. Si incontrarono il 3 agosto del 1916 al Barco di Rifre-

La vita di Dino Campana tra manicomi, una tipografia e l'amore per Sibilla Aleramo

do, vicino a Borgo San Lorenzo. Mentre la prima guerra mondiale infuriava, fra i due scoppiò l'amore, travolgente e disperato. Scriveva Sibilla: «Sei tu che mi squassi? Che cosa m'hai messo nelle vene? E sempre ho negli occhi quella strada col sole, il primo mattino, le fonti dove m'hai fatto bere, la terra che si mescolava ai nostri baci. Prendimi, tiemmi, io non ti lascio, bruceremo». E ancora: «Corro, appena il treno mi porta via da questa stazione che è diventata la mia casa. Il viaggio è lungo, penso ai suoi capelli scompigliati, al suo maglione malandato e so che di lui potrò nutrirmi. So che lo troverò lì, tra i suoi monti, steso sull'erba con i suoi fogli, i suoi mille fogli, a lanciar parole al vento a farsi trascinare da questa pazzia a vomitare nei burroni le sue poesie per sentire l'eco recitare come un bambino reverente». Sibilla e Dino si presero, si lasciarono e si ripresero. Camminarono, viaggiarono, si amarono. Fino al 13 settembre 1917 quando Campana, alla ricerca disperata di Sibilla, venne fermato a Rubiana, a una trentina di chilometri da Torino, perché probabilmente senza documenti. Venne arrestato. Il loro ultimo incontro si svolse nel carcere di Novara.

Molti anni dopo, il colpo di scena. Alla morte di Ardengo Soffici, avvenuta il 19 agosto 1964, i familiari cominciarono a mettere ordine nelle carte del pittore. In un baule trovarono il manoscritto che Dino Campana aveva consegnato a Papini e che Papini aveva passato a Soffici. La notizia del ritrovamento venne data il 7 giugno 1971 da Mario Luzi sul *Corriere della Sera.* Sì, ci sono differenze con i *Canti orfici*, ma non tantissime. La memoria di Campana era stata prodigiosa. Il manoscritto è stato messo all'asta da Christie's a Roma e comprato dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze per 175.000 euro. L'Ente Cassa lo ha poi donato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze che dal 20 marzo 2005 lo ha reso consultabile liberamente nell'edizione digitale. Ma anche quella stampata da Ravagli a Marradi costa poco. Sul mercato antiquario si aggira fra gli 8 e 10 mila euro. In giro ce ne dovrebbero essere circa 800 copie di quella prima edizione. Ma è stata fatta anche una ristampa anastatica e molte altre edizioni.



Sibilla Aleramo

Di questo libro introvabile, di questo mistero mai svelato, di questo amore travolgente, restano i luoghi, pieni di suggestioni. La soffitta di via Pescetti, a Marradi, dove Campana riscrisse a memoria i *Canti orfici,* e poi il Barco di Rifredo, Casetta di Tiara, a Palazzuolo sul Senio, Villa La Topaia dove Sibilla passò l'estate del 1916. E l'albergo "Il Lamone", a Marradi, dove Sibilla e Dino si amarono la notte di Natale. Ancora oggi ci sono innamorati che prenotano una stanza in quell'hotel per vivere in una sola notte l'amore che Dino e Sibilla accesero e fecero durare un anno intero. E poco importa se l'albergo non è più quello, ma si è trasferito poco lontano. È rimasta l'insegna, ma anche l'incanto, la suggestione, la magia, la pazzia.

ERA NOTTE AD HAARLEM

di Maria Grazia Ciani

Harry Mulisch nel 1999

Harry Mulisch è un nome poco noto in Italia. Tuttavia è tra i maggiori scrittori olandesi del secolo. È morto da dieci anni e oggi Neri Pozza ripubblica un suo libro già uscito nel 1986 per i tipi di Feltrinelli nella collana "L'avventura".

Si potrebbe dire che è un libro ormai "vecchio" se non fosse per la scrittura secca, concreta, quasi cronachistica, per la trama leggermente tinta di giallo, ma soprattutto perché riprende il tema della memoria e dell'oblio, oggi così attuale e così discusso.

Siano dunque ad Haarlem, sobborgo di Amsterdam, nel gennaio del 1945. La guerra sta per finire, quasi tutta l'Europa è stata liberata, ma l'Olanda è ancora sotto il dominio nazista e la condizione del popolo è quella di molti altri paesi, divisi tra l'adesione al nemico e la muta sorda e ostinata resistenza partigiana. Il dramma, in tutta la sua crudezza, si svolge nel primo episodio: gli altri quattro, collocati in tempi diversi, costituiscono una specie di lenta, inconscia e intimamente rifiutata rivisitazione di quell'episodio che riaffiora a tratti nella memoria del protagonista, come un sogno, come un incubo, come una risonanza attutita dal tempo ma dalla quale non riesce a liberarsi.

L'azione, come ho detto, è tutta nel primo episodio. Ad Haarlem, nel raggio ristretto di quattro casette dai nomi romantici – residuo di un progetto più elegante, mai portato a termine – è buio pesto. Fa freddo, il riscaldamento è stato tolto, una cappa di fame, freddo e paura incombe sulle case. La famiglia Steenwijk – padre, madre e due figli, Peter di 17 e Anton di 12 anni – è riunita nell'unica stanza riscaldata e abitabile nel retro della casa. Il silenzio, totale, opprimente, è rotto da sei spari a intervalli. Sbirciando attraverso le tende del salotto sul davanti della casa, Peter e Anton riescono a vedere il corpo di un uomo che giace sulla neve davanti alla casa dei loro vicini: Peter esce e accorre. È Fake Ploeg, ispettore capo di polizia ed efferato assassino del suo popolo. I partigiani l'hanno giustiziato. Non senza conseguenze, com'era naturale a quei tempi. Ma avviene un fatto inatteso: dalla casa vicina escono gli abitanti, un padre e una figlia, e trasportano il corpo di Ploeg davanti alla casa degli Steenwijk. Mentre i genitori sono paralizzati dal terrore, il giovane Peter si ribella al sopruso e di nuovo corre fuori per ritrasportare il corpo dov'era. Troppo tardi. Stanno arrivando i tedeschi. Fuori di sé, Peter afferra la pistola di Ploeg e si precipita nella casa dei vicini: vuole punirli, fare giustizia, non si sa. Né si saprà più nulla di lui fino a guerra finita. Il seguito è il convulso succedersi della più cruda rappresaglia: un gruppo di ostaggi presi a caso, i genitori di Anton sono fucilati sul posto, di Peter ancora non si sa nulla, Anton viene allontanato , rinchiuso in un'auto tedesca e di lì assiste all'incendio della sua casa , ma per fortuna non alla morte dei suoi, portati altrove per essere uccisi. Ora incomincia il suo personale calvario, i tedeschi non sanno cosa fare di lui, finisce rinchiuso in una cella dove trova una donna ferita, una partigiana che cerca di confortarlo, poi viene tolto di lì, passa da un luogo all'altro, intontito, affamato, ancora incerto sulla sorte dei suoi, viene messo su un camion diretto ad Amsterdam ma subisce un attacco aereo, infine,

L'attentato, *romanzo dell'olandese Harry Mulisch, ora ripubblicato da Neri Pozza*

Harry Mulisch
L'attentato
Neri Pozza 2021
traduzione di Gianfranco Groppo
pp. 240, euro 18,00

giunto ad Amsterdam, lo raccoglie lo zio, fratello di sua madre, che lo porta via con sé («Vieni, Anton, via di qua»). È finita.

Siamo a pagina 54 e questo è il prologo. «Il resto è solo epilogo», scrive l'autore. Si può dire che, nella sventura, Anton ha fortuna: è molto giovane, gli zii, che non hanno figli, lo accolgono come un figlio, cresce nell'agio. Lo ritroviamo studente nel secondo episodio. Naturalmente ha saputo della morte dei suoi e più tardi anche della morte di Peter, ucciso quella sera stessa nella casa dei vicini, i Korteweg. Ma le notizie gli giungono come da un'epoca lontanissima, brandelli di memoria da cui egli rifugge e che invece continuano a ripresentarsi in una serie di incontri fortuiti, che lo riportano a quel passato sepolto, e per quanto egli faccia per ignorarli e per rimuoverli, si ripresentano subdolamente come reazioni fisiche inaspettate e lo costringono a ricordare.

Nell'unico suo ritorno ad Haarlem per la festa di un amico, non può evitare l'incontro con gli antichi vicini di un'altra delle villette, e le pur brevi reminiscenze della signora Beumer («Quel tesoro di Peter… I tuoi cari genitori… quello che non hanno dovuto patire… Quando tua madre si avventò contro quel tipaccio… fatti fuori così, come bestie») lo colpiscono come una scarica elettrica e lo inducono a prendere subito congedo giurando a se stesso di non rimettere mai più piede ad Haarlem.

Il confronto con il figlio di Fake Ploeg (che era stato suo compagno di scuola) è una discussione tesa e unidirezionale in cui ciascuno rivendica la "sua" giustizia («I miei genitori erano innocenti»; «Anche mio padre lo era»). È chiaro che per Fake figlio il padre era dalla parte giusta, nonostante fosse responsabile di atroci torture. E Anton non riesce a capire perché non si possa amare comunque un padre ammettendo i suo errori. Per il giovane Fake non esistono errori: solo uno sbaglio del destino ha coinvolto la famiglia di Anton. Dal confronto Anton esce confuso, apparentemente sconfitto (il sasso scagliato da Fake che manda in frantumi lo specchio della stanza di Anton è un segno che la violenza non finisce mai).

Anton si lascia vivere. «Anche riguardo all'amore, lasciò che le cose seguissero il loro corso». Si sposa, ha una figlia e un giorno, ai funerali di un amico del suocero, in cui si ritrovano quasi tutti gli ex partigiani con il loro nome di battaglia, sente una frase pronunciata nettamente in una pausa di silenzio «Gli sparai prima alla schiena, poi alla spalla e al ventre, mentre gli stavo passando accanto in bicicletta». Ed ecco che «nel tunnel del passato» Anton sente rintronare di nuovo quegli spari e non può fare a meno di rivelarsi all'uomo che ha parlato, colui che ha "giustiziato" Ploeg, il responsabile della morte dei suoi. Ma quello che emerge dal concitato, lungo dialogo con Cor Takes, tale è il nome dell'ex partigiano, è un ricordo che unisce anziché separare i due uomini, un ricordo sfocato, immerso nel buio di una cella, una dolce voce di donna, il tocco di una mano sul viso che lascia tracce di sangue: è questo che Anton rievoca a un tratto e comprende che *questo* episodio, quasi una pausa

Torneranno a fiorire i prati, ha detto Ermanno Olmi. Ma le anime ferite non rifioriscono, la memoria offesa non dimentica

nell'orrore, è rimasto sepolto per riemergere come il più importante nella terribile tragedia che ha vissuto. La donna di cui non ha visto nemmeno il volto, nel buio assoluto della cella, la sua voce, le sue parole, il suono della sua voce lo hanno inconsciamente condizionato per tutta la vita. E quella donna era l'amante di Cor Takes, colei che insieme a lui ha sparato a Ploeg e ne è stata colpita. Ed è la sua tomba che egli andrà a cercare, di lei che fu fucilata tre settimane prima della Liberazione.

Un poco alla volta sono i ricordi a prendere forma, come quando in età avanzata il passato a un tratto si fa più limpido mentre il futuro si sgretola un po' alla volta. La crisi che stravolge Anton in un pomeriggio di riposo e di quiete («si levò una montagna grigiastra, come un'ondata di marea e si abbatté su di lui») è la massa sepolta del non detto, della volontà di dimenticare che lo soffoca all'improvviso e lo muta per sempre, anche se in superficie la vita continua come prima, il tempo passa, i fatti accaduti si trasformano, si banalizzano addirittura, si può tornare ad Haarlem, si può rivedere il luogo dov'era una volta la casa… Anton dice basta alle commemorazioni («Basta con tutte queste scemenze… Non voglio più sentirne parlare»).

Ma la memoria negata ritorna nell'ultimo incontro che non narrerò e che lascia Anton interdetto e ancora una volta senza parole.

Tuttavia la conclusione di Mulisch è anch'essa una negazione della memoria e per questo appare provocatoria: «Ma cosa importa? È tutto dimenticato. Le grida si smorzano, le onde si placano, le strade si svuotano, e ritorna il silenzio». Queste parole che chiudono il libro stranamente si riallacciano all'inizio, quando, nel silenzio ancora intatto della casa degli Steenwijk, il padre legge un brano di Omero tradotto da Peter: «Al pari dei fiumi che, enfiatisi a causa della pioggia e della neve ormai sciolta, scendono fragorosamente dalle catene montuose e riuniscono nel comune bacino giù a valle le loro imponenti masse d'acqua… - e molto lontano fra i monti il pastore ode il loro assordante frastuono: così risuonarono il clamore dei soldati arrivati a lottare a corpo a corpo e il fragore delle armi». Il padre , entusiasta, commenta: «Non ti sei accorto di come l'autore evoca la natura, indirettamente, con la similitudine? A restarti in mente non sono i soldati che lottano, bensì il quadro della natura – e questa vive tuttora. La battaglia è scomparsa, ma i fiumi sono restati, li puoi sentire tuttora, e tu sei il pastore». L'interpretazione è perfetta, Omero apre lo spiraglio su un mondo che, dopo ogni sconvolgimento, riprende ad esistere, ad ogni stagione rinasce, la vita della natura, benché offesa, si rigenera, continua. Torneranno a fiorire i prati, ha detto Ermanno Olmi.

Ma le anime ferite non rifioriscono, la memoria offesa non dimentica. Il corpo stesso di Anton si ribella alla sua volontà di oblio.

Per molto tempo la memoria è stata soffocata, distorta, deturpata. Oggi è il tempo del ricordo, tutto il non detto si rivela, nessuna negazione è permessa, si parla a costo della vita. Le pietre d'inciampo sono ad ogni passo, impossibile evitarle. E se leggiamo il libro di Mulisch in controluce, arriviamo alla stessa conclusione: il ricordo ha segnato Anton come un fiume carsico, cogliendolo quasi alle spalle e costringendolo, suo malgrado, a riannodare i fili della sua esistenza intorno a quell'infanzia che lo ha segnato per sempre.

Harry Kurt Victor Mulisch (Haarlem, 29 luglio 1927 - Amsterdam, 30 ottobre 2010) è stato uno scrittore, poeta, drammaturgo e saggista olandese. Insieme a Willem Frederik Hermans e Gerard Reve, è considerato uno dei «Tre Grandi» della letteratura olandese del dopoguerra. Ha scritto opere teatrali, saggi, poesie e romanzi, tra i quali un posto di rilievo spetta certamente a *La scoperta del cielo* (1992).

USELLINI, O DELLO STUPORE

di Roberto Curci

Un'immensa biblioteca popolata da bizzarri capannelli e dominata da un gigantesco cavallo di Troia. Un paracadutista che scende nel bel mezzo del cortile d'un convento, mettendo in fuga uno sciame di suorine. Una casa di ringhiera sui cui ballatoi si accalcano gli abitanti in maschera. La stessa casa con i ballatoi deserti e fitte cascate di serpentine carnevalesche. Un raduno di Pulcinelli dai candidi cappelli a cono, in sintonia con le bianche vele che sfilano sul mare, alle loro spalle.

Magico, onirico, metafisico. Eppure classico, nel suo riferirsi a un quattrocentesco universo pittorico "minore", non dunque quello di Leonardo, Raffaello, Michelangelo, bensì quello di Paolo Uccello, del Beato Angelico, del Carpaccio. Con un occhio ai Primitivi, al Doganiere Rousseau, al mondo naif degli *ex voto*. È questo il mondo, librato tra realtà e sogno, tra descrittivismo e finzione, di un pittore novecentesco che meriterebbe di essere più conosciuto e ammirato di quanto sia, nonostante i larghi riconoscimenti della critica ottenuti in vita.

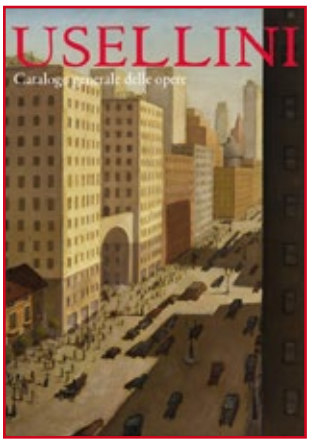
Parliamo di Gianfilippo Usellini, e lo facciamo per due buone ragioni: il cinquantenario della morte e l'uscita da Allemandi del monumentale Catalogo Generale delle opere (528 pagine, mille illustrazioni, 150 Euro; a cura di Luigi Sansone e Fanny Usellini). Nato a Milano nel 1903, Usellini è stato fra i protagonisti di un "ritorno alla classicità" venato di stupore metafisico e di sentimento fiabesco. Vicino negli anni Venti alla corrente di Novecento, senza mai davvero farne parte, ha evocato nelle sue opere (spesso a tempera grassa su tavola, per un consapevole rimando al Rinascimento) una dimensione in cui «fantasia intuitiva e quotidianità si intrecciano» in «un classicismo stupefatto, pervaso di sogni e di meraviglia», come fu scritto in occasione di una sua

Gianfilippo Usellini
Il carnevale dei poveri
tempera su tavola, 1941

Gianfilippo Usellini
La biblioteca magica
tempera grassa su tela, 1960

A 50 anni dalla scomparsa del pittore
il Catalogo Generale delle opere

Gianfilippo Usellini
Il gelataio
tempera grassa su tela, 1957
coll. privata



Luigi Sansone e Fanny Usellini
(a cura di)
Usellini. Catalogo generale delle opere con 1000 illustrazioni
Alemandi, Torino 2020
pp. 528, euro 150,00

vasta monografica a Sondrio nell'ormai lontano 1994 (a cura di Elena Pontiggia, catalogo di Leonardo Arte).

Nell'agosto del 1971 Usellini venne a mancare ad Arona, nella casa che la sua famiglia possedeva da generazioni e che egli ritrasse ripetutamente, e a buona ragione, dato che – come scrisse – «la mia pittura nasce dalla mia infanzia e più precisamente dalla mia casa di Arona, una vecchia casa del Settecento. Tutto quello che vive nella mia memoria e che ho di più caro è il mondo incantato della mia infanzia». Gli si sarebbe ben attagliato, su un altro versante di creatività artistica, il motto ispiratore dell'opera letteraria di Bruno Schulz: «Maturare verso l'infanzia».

Spesso popolato di pretini e suorine spaventati, di diavoletti e diavoloni tentatori, e perfino di un satanasso e un angelo duellanti, il mondo di Usellini cela, dietro l'apparente ingenuità e il finto candore, la consapevolezza di una battaglia perenne del Bene contro il Male, frutto indubbio di una formazione cattolica che è alla radice delle sue tarde opere devozionali dedicate in specie alla Madonna e al tema della Deposizione, originalmente rivissuto.

Tuttavia, negli anni devoluti ai temi sacri (anche con le antiche e predilette tecniche dell'affresco e dell'encausto), e precisamente nel 1948, Usellini fu gratificato da una grande mostra allestita alla Julien Levy Gallery di New York. Vi andò e vi tornò per mare, a bordo della "Vulcania", e per lui fu un'esperienza magica quasi quanto i suoi quadri, tanto che negli Usa rimase per quattro mesi, *coast to coast* (a Los Angeles Alida Valli acquistò un suo quadro). «Ho imparato più qui – scrisse – che in 45 anni di vita. Ho avuto un'infinità di emozioni». Ed emozionante fu anche la vernice newyorkese, poiché tra la folla accorsa c'erano Duchamp, Dalì e Gorky, Cagli, Prezzolini e due familiari di Toscanini, da lui incontrato qualche giorno prima al Rockefeller Center («ha 81 anni ma dirige come un uomo di trenta»).

Usellini ne fu stupito. E forse è proprio lo stupore la cifra identificativa della sua opera: stupore insito e stupore indotto nell'osservatore. Che, se vi si affezionerà, non potrà non continuare a rimirare i personaggini (sempre minuscoli) evocati da Usellini nei suoi quadri emblematici: *La casa degli amorini* (ognuno occhieggiante da una finestrella ovale), *Ricordo della Prima Comunione* (con i frati a loro volta occhieggianti dalle finestre del primo piano), *Il gelataio* (con la fila delle educande reduci da un peccato di gola), *Il carnevale dei poveri* e *Fine del carnevale dei poveri* (di cui si è detto).

L'ultima sua opera, datata proprio 1971, poco prima della morte, s'intitola *La paura della paura* e mostra delle fanciulline in fuga, terrorizzate dall'apparizione di un improbabile coniglio gigante: «Uno spavento di bambine che non sanno che l'oggetto del loro terrore è un coniglio metafisico, il quale ha più paura di loro… L'ultimo atto della vasta commedia umana che Usellini per tutta la vita aveva dipinto» (Pontiggia).

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA
N. 68 - aprile 2021

SEI PERSONAGGI CENT'ANNI DOPO

di Paolo Quazzolo

Ha cent'anni ma non li dimostra: forse mai frase fatta è stata più adeguata per indicare l'incredibile modernità uno dei più celebri drammi del Novecento teatrale italiano, che il 9 maggio compie il secolo di vita: i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Il testo, che rappresenta uno dei lavori più interessanti prodotti dalla drammaturgia occidentale degli ultimi cent'anni, va in scena a Roma, al Teatro Valle a opera della compagnia diretta da Dario Niccodemi. Ne sono interpreti principali Luigi Almirante nel ruolo del Padre, Vera Vergani in quello della Figliastra e Alfonso Magheri in quello del Direttore.

La vicenda, ampiamente nota, è quella di una compagnia di prosa che, durante le prove di uno spettacolo, viene interrotta dall'arrivo di sei misteriosi individui, i quali dicono di essere personaggi il cui autore si è rifiutato di creare sino in fondo la loro vicenda. Per questo motivo essi si rivolgono al regista della compagnia chiedendo di poter vivere sul palcoscenico la loro storia e, così, dare forma alla loro esistenza.

La curiosa vicenda costituisce la prima parte della Trilogia del *Teatro nel teatro,* un progetto che sarebbe poi continuato con il meno fortunato ma, in verità, estremamente interessante *Ciascuno a suo modo* (1924) e concluso con il celebre *Questa sera si recita a soggetto,* presentato per la prima volta in Germania, in lingua tedesca, nel 1930.

"Teatro nel teatro": un'espressione usata da Pirandello ed entrata nel linguaggio comune per indicare quello che oggi, con un termine apparso agli inizi degli anni Sessanta, si definisce "metateatro", ossia quella situazione che avviene quando il teatro, attraverso la rappresentazione scenica, parla di se stesso. In verità tale tecnica non è stata inventata da Pirandello, ma esiste da quando si fa spettacolo. La ritroviamo, per esempio, nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, nella parte centrale dell'*Amleto,* nell'*Improvvisazione a Versailles* di Molière, o ancora nel *Teatro comico* di Carlo Goldoni, solo per citare alcuni celebri esempi. Nel caso di Pirandello, tuttavia, il "gioco" del metateatro si arricchisce di tutta una serie di implicazioni teoriche, che propongono delle riflessioni attorno ad alcuni importanti problemi allora vivacemente di battuti. L'avvento della regia teatrale sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, l'intensificarsi dell'attività interpretativa sul testo drammatico, il problema del rapporto tra il pubblico e l'opera d'arte, sono solo alcuni degli argomenti posti al centro della riflessione teorica nella trilogia del *Teatro nel teatro*. Le considerazioni proposte da Pirandello dimostrano che, in un teatro soggetto a un profondo rinnovamento, i vari elementi che lo costituiscono sono destinati inesorabilmente ad entrare in contrasto tra di loro. I tre drammi della *Trilogia*, infatti, vogliono dimostrare lo scontro che si viene a creare tra il testo drammatico e l'interpretazione registica, tra i personaggi e i loro interpreti, tra la platea e il palcoscenico e, soprattutto, tra la vita che è in costante trasformazione e l'opera d'arte che rimane eternamente uguale a se stessa. Tali contrasti provocano l'irruzione della realtà esterna sul palcoscenico: nei *Sei personaggi* as-

Luigi Pirandello

Il 9 maggio compie il secolo di vita il dramma
Sei personaggi in cerca d'autore
di Luigi Pirandello

Sei personaggi in cerca d'autore
Compagnia dei Giovani
regia di Giorgio de Lullo

sistiamo all'improvvisa morte dei due bambini; in *Ciascuno a suo modo* il personaggio della realtà, non sopportando di vedersi riprodotta sul palcoscenico, va a schiaffeggiare la prima attrice; in *Questa sera si recita a soggetto* vediamo l'improvviso malore che colpisce l'attrice principale. Tutti eventi che dimostrano come la finzione del palcoscenico non può convivere con la realtà della vita quotidiana: quando tale realtà entra violentemente nella finzione, ne provoca una inevitabile interruzione. In altre parole, Pirandello, con mezzi artistici raffinati, ci sta dimostrando quanto può accadere durante una qualsiasi rappresentazione teatrale e in modo molto più banale: un black out, un improvviso incidente di scena, non sono altro che l'imprevisto ingresso della realtà esterna nella finzione teatrale, con conseguente inevitabile interruzione dello spettacolo.

I *Sei personaggi in cerca d'autore* propongono una serie di interessanti riflessioni attorno al problema dell'interpretazione del testo drammatico. In un'epoca in cui la regia teatrale stava muovendo i primi passi e, soprattutto, in un paese quale l'Italia dove l'ingresso di questa nuova attività artistica fu a lungo osteggiato dai mattatori teatrali restii a perdere quel ruolo di centralità acquisito nel corso del tempo, le riflessioni di Pirandello assumono valore di grande modernità. Dietro l'affascinante storia dei sei personaggi, si cela infatti una fondamentale analisi che riguarda il rapporto tra il testo drammatico e i suoi interpreti. Mettendo a fuoco un tema che in verità ha sempre toccato il teatro e che sarebbe divenuto centrale soprattutto nel corso del Novecento con il progressivo affermarsi della regia, Pirandello dimostra come non sia possibile conciliare in modo completo la visione dell'autore drammatico con quella del suo interprete. Per fare ciò, l'autore siciliano pone al centro dei *Sei personaggi* la famosa scena dell'atelier di Madama Pace, nel retrobottega del quale avvengono incontri equivoci: qui il Padre, senza saperlo, ha un appuntamento con quella che si rivelerà essere la sua Figliastra. La scena, proposta in un primo momento dei due personaggi, viene replicata dalla prima attrice e dal primo attore della compagnia: di fronte a tale replica, che inevitabilmente avviene con modalità diverse, in quanto gli attori stanno, appunto, interpretando, reagiscono quasi scandalizzati i personaggi, i quali non riescono a riconoscersi in quanto stanno facendo gli attori. I personaggi rappresentano dunque l'opera d'arte immutabile, gli attori la vita scomposta e mutevole.

Ma all'interno del testo vengono affrontati numerosi altri problemi, come ad esempio la creazione di un personaggio, che viene esplicitata attraverso l'evocazione di Madama Pace, che giunge sulla scena in quanto è l'unica che possa dirimere un contrasto sorto tra il Padre e la Figliastra, consentendo quindi il prosieguo della rappresentazione. Oppure ancora, nella parte finale del dramma, l'ambiguità che il teatro ha sempre portato con sé nel momento in cui la finzione scenica diviene così

Dietro l'affascinante storia dei sei personaggi, si cela una fondamentale analisi che riguarda il rapporto tra il testo drammatico e i suoi interpreti

realistica da confondersi con la verità. Non a caso, nella scena finale, quando assistiamo al suicidio del bambino, gli attori della compagnia, accorsi dietro al fondale dove si è consumato il misfatto, non riescono a capire se si tratti, appunto, di una finzione scenica oppure di una drammatica realtà.

Un testo, i *Sei personaggi*, ricchissimo di riflessioni teoriche, certamente non facile da comprendere in ogni sua sfumatura ma, come tutte le grandi opere, capace di esercitare un profondo fascino anche sulla platea meno preparata. Ed effettivamente, al suo primo apparire di fronte al pubblico romano, conservatore e meno disposto alle novità rispetto, per esempio, la più emancipata platea milanese, il testo ebbe accoglienze molto contrastate. La prima rappresentazione del 1921 è rimasta famosa nella storia del teatro proprio per i suoi esiti burrascosi di fronte a un pubblico che, come raccontano le cronache, al termine salutò la rappresentazione al grido di "Manicomio! Manicomio!". In verità, rileggendo le cronache di quella serata, se ne deduce che la prima parte dello spettacolo, forse quella di più immediata comprensione, fu salutata in modo positivo. Solo verso la fine, dove l'aspetto teorico diviene più complesso, parte della platea reagì in modo negativo, a fronte di un altro gruppo di spettatori che, viceversa, applaudiva lo spettacolo. Al termine della rappresentazione Pirandello venne fatto uscire da una porta secondaria, mentre le due opposte fazioni di spettatori continuavano a rimanere in sala insultandosi vicendevolmente. Fatto defluire a fatica il pubblico, i più vivacemente coinvolti nella disputa continuarono a scontrarsi fuori dal teatro fino a giungere, come si racconta, alle mani. Solamente l'intervento delle forze dell'ordine riuscì a ristabilire la calma: altri tempi, in cui il teatro era capace di infiammare, oltre ogni limite, gli animi degli spettatori!

Le non troppo favorevoli accoglienze della prima romana suggerirono a Pirandello di rivedere il testo che, nonostante tutto, conobbe nel giro di poco tempo una notevole popolarità. Subito tradotto in numerose lingue, venne rappresentato con immediatezza nelle principali città europee e nord americane: nel 1922 è messo in scena a Londra e a New York, nel 1923 a Parigi, nel 1924 a Vienna e a Berlino: in quest'ultima città fu diretto da uno dei maggiori registi del tempo, Max Reinhardt. Particolarmente famosa è rimasta la messa in scena parigina del regista George Pitoëff, in cui i sei personaggi, vestiti di nero, entravano in scena attraverso il montacarichi del palcoscenico, avvolti da un'inquietante luce verdastra.

Considerato autore di grande successo, Pirandello in verità non sempre era in grado di riempire continuativamente le sale teatrali. Se è infatti noto l'esito burrascoso della prima dei *Sei personaggi*, di fronte un teatro esaurito in ogni ordine di posto, è molto meno noto il fatto che il capocomico Niccodemi, dopo la quarta rappresentazione, ritirò lo spettacolo dal cartellone perché non era in grado di riempire la platea.

Ed è altrettanto poco noto che la versione dei *Sei personaggi* messa oggi in scena, non è quella contestata a Roma nel 1921, ma si tratta della versione definitiva consegnata alle scene nel 1925 che, rispetto a quella originale, presenta numerosi cambiamenti, tagli, aggiunte, passaggi di battute da un personaggio all'altro, facendo così dei *Sei personaggi* un testo perfetto e immortale.

Quasi tutti i grandi registi e i grandi attori si sono voluti cimentare con la messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: famosa è rimasta la versione firmata da Giorgio de Lullo per la Compagnia dei Giovani, con Romolo Valli e Rossella Falk, di cui resta una preziosa documentazione video. Ma va anche ricordata la titanica impresa realizzata dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, unico nella storia ad aver realizzato una messinscena integrale della *Trilogia*, tra il 1988 e il 1989, affidandone la regia a Giuseppe Patroni Griffi.

LA POESIA NEL PALLONE

di Fulvio Senardi

Alberto Brambilla
Saba, Trieste, il calcio
Capricci e divagazioni
sulle cinque poesie per
il gioco del calcio
introduzione di Massimo Raffaeli
Biblohaus, Macerata 2019
pp. 100, euro 15,00

Tolgo dalla base della piramide di libri che i mesi di covid (e di pigrizia) hanno accumulato sulla mia scrivania un volumetto di Alberto Brambilla di cui, colpevolmente, *Il Ponte rosso* non si è ancora occupato (responsabilità invero mia, il direttor non porta pena). Colpevolmente, dico, perché vi si tratta del nostro maggior poeta e su un versante di scrittura per lui alquanto inusuale. Mi riferisco alle *Cinque poesie per il gioco del calcio* (Alberto Brambilla, *Saba, Trieste, il calcio - Capricci e divagazioni sulle cinque poesie per il gioco del calcio*). Poesie che tutti conosciamo, considerandole magari – qualcuno di noi – una caduta nel percorso del Poeta ("populistica" per dire secondo la moda) e che pure, osserva Brambilla, hanno contributo a rendere più ampia e diffusa la sua fama: «è difficile trovare oggi», scrive, «un'antologia scolastica in cui non sia presente almeno un testo calcistico di Saba. Per di più ben due sillogi (di poesia "sportiva", NdA) oltre a contenere le *Cinque poesie* hanno mutuato il loro titolo da alcuni versi calcistici del triestino». Insomma, curiosamente, proprio il Saba più "occasionale" è quello che appare meglio fruibile, considerando che sotto la veste di grazia disarmata e un po' démodé della sua poesia non è sempre facile cogliere il nucleo intellettuale e morale, il rovente epicentro psichico.

Duplice il merito del libro di Brambilla: innanzitutto rivendicare il valore del Saba "calcistico", anche appoggiandosi a un giudizio di Sereni che seguirà il triestino nella nuova tematica componendo nel 1935 *Domenica sportiva* (una lirica che riporta verso l'area ermetica - di ermetismo, spiegava Mengaldo, moderato - la poesia sullo sport: «la passione fiorisce fazzoletti / di colore sui petti delle donne»). Sarà infatti Sereni a scrivere, negli anni Cinquanta, qualche bella osservazione sulle poesie dell'amico, di cui era incondizionato ammiratore (si veda il bel carteggio, curato per Archinto da Cecilia Gibellini): «né sportivo né appassionato di sport, gli accadde un giorno di accostarsi a questo come a tanti altri spettacoli del mondo e di sentirsene subito mosso al canto».

Certo, chi ha frequentato i giornali italiani di metà anni Trenta sa benissimo quanta poesia e prosa di tema sportivo vi fiorisse allora, sotto l'occhio benevolo del regime che proprio allo sport affidava il compito di tenere alto il prestigio dell'Italia. Due vittorie ai campionati del mondo nel 1934 e nel 1938 elevavano il calcio a testimone del valore degli italiani di Mussolini. Una vicenda di passione collettiva (e di intelligente uso propagandistico degli eventi sportivi) iniziata nel 1928 quando, per la prima volta nella storia nazionale, gli italiani potettero seguire in diretta la radiocronaca della partita Italia-Ungheria, giocata nello stadio Flaminio di Roma, conclusasi con la vittoria degli azzurri per 4 a 3.

Scrivere di sport poteva dunque rappresentare la giusta credenziale per vedersi stampati sulla stampa quotidiana; e infatti, le cinque poesie calcistiche uscirono, tra il 1933 e il 1934, niente di meno che sulla torinese *Gazzetta del popolo* (diretta dal fascistissimo Ermanno Amicucci). Facilmente immaginabile la gioia di Saba, inguaribilmente narcisista e perciò affamato di plausi e consensi, sempre in credito, a sentire lui, con la fama letteraria. Ricorda giustamente Brambilla che quando Saba scrisse al Duce nel dicembre del 1938 indirizzandogli una supplica per essere "discriminato" (ovvero che fosse esentato dai rigori delle leggi razziali, promulgate due mesi prima) tra le benemerenze che elenca per conquistarsi il desiderato "salvataggio" vi è proprio il fatto che «in *Parole* si leggono le poesie sportive sul gioco del calcio, riprodotte nell'*Antologia degli scrittori* sportivi e un po' dappertutto». Un ansioso ipocondriaco come il poeta triestino sapeva come cavalcare l'onda di entusiasmi condivisi, senza che ciò significasse (a differenza di altri, anche grandissimi, e penso ad Ungaretti) prosternarsi al Duce e ai suoi scherani; ché anzi il nostro poeta stava affilando proprio in quegli anni

In un saggio di Alberto Brambilla esaminate le cinque poesie per il gioco del calcio di Umberto Saba

lo strumento con il quale colpirà Hitler, Mussolini e il fascismo sulle pagine della *Nuova Europa* (le "scorciatoie" ovviamente, il cui palinsesto risale al 1934-5). Sarà opportuno aggiungere, per dissipare ogni residuo sospetto di opportunismo, che Saba scelse *Goal* per l'ultima delle sue letture alla radio, nel 1956, come a far capire quanto gli stessero a cuore le poesie sul calcio che gli avevano permesso di «immettere la mia dentro la calda / vita di tutti» (*Il borgo*).

Ma ritorniamo al libro di cui ci occupiamo: in esso l'analisi di Brambilla si fa, in pagine tra le più interessanti, anche sottilmente storico-filologica, portando a un'inattesa scoperta: che Saba imbroglia le carte, fornendo in *Storia e cronistoria del 'Canzoniere'* delle informazioni non rispondenti al vero quanto al dove e al quando delle partite cui avrebbe assistito (e cantato). Il discorso verte su *Tredicesima partita* (ma non solo), che risulterebbe un caso emblematico di rielaborazione fantastica di un fatto vero, ma il cui referente viene in qualche modo mistificato.

Non dirò di più, perché il discorso è complesso e il filo di ragionamento di Brambilla, sempre assolutamente limpido, merita di venire seguito con partecipe lettura. Ma, obietterà qualcuno, se Saba trucca le carte e "inventa" a posteriori, in *Storia e cronistoria*, una realtà che si rivela implausibile, dove va a finire la "poesia onesta" che era il compito, secondo il triestino, del vero poeta? Qui bisogna distinguere: Saba non ha mai pensato che la poesia dovesse fotografare la realtà, come una lastra fotosensibile. Egli intende invece l'"onestà" nel senso della perfetta rispondenza tra ispirazione e strumenti espressivi, tra l'intimo bisogno di dire, il sentimento, e le forme che quel dire assume. Ed è per questa ragione che, nel saggio che *La Voce* non volle pubblicare, egli indicò in Manzoni il vero poeta, colui che dà la veste opportuna alle emozioni e, in D'Annunzio un "falsario" (di «falsità sorprendente», scrive nel 1934), che artificia ogni schietta movenza dell'animo; nell'uno, Manzoni, un fraseggio senza sbavature rispetto all'idea, nell'altro un sofisticato accumulo di effetti.

Ma c'è ancora qualcosa, e già basterebbe, a rendere consigliabile la lettura di *Saba, Trieste, il calcio*: in un ben circoscritto *case study* Brambilla ci mostra come lavora la critica letteraria. Parte dai testi e da un'ipotesi, la sottopone a verifica, non esita a ricominciare da capo, quando l'analisi conduce in un vicolo cieco, mentre non cessa mai di porsi, empaticamente, all'ascolto mentre soppesa la pluralità dei riscontri. Certo, tutto ciò non ci dà il segreto della poesia, che resta, in qualche modo, impredicabile, ma il contesto, l'occasione, la maniera in cui la fantasia, accendendosi, ha trovato le più giuste parole. Ed è, consentitemelo, già molto. A chi volesse imboccare la strada della critica letteraria (ai molti recensori della domenica e ai tanti saggisti improvvisati) non saprei quale il libro indicare se non questo. E non soltanto per ragioni di metodo, ma anche di lingua. Che è fluida, piana, affabile. Senza nulla di quell'«eteroclito e bisbetico», per dire con Manzoni, con il quale molti sapientoni fanno mostra del loro "specialismo".

Alberto Brambilla, già docente nella Scuole e all'Università, è titolare di un dottorato italiano e uno francese in letteratura italiana. Collaboratore dell'Équipe di ricerca della Sorbonne e membro del Comitato scientifico per l'Edizione nazionale delle opere di Carducci, vanta, tra i numerosi volumi, *Parole come bandiere - Prime ricerche su letteratura e irredentismo* (Del Bianco, 2003) e *Confini, incroci, scritture - Studi sulla cultura giuliana* (EUT, 2017) particolarmente importanti per la storia della letteratura triestina e giuliana, le sue ramificazioni, i suoi rapporti con Carducci e con il grande Ottocento.

LA STRADA DI CASA

di Anna Calonico

«La piccola Emma sbadiglia nel letto/e abbraccia Gattino, peluche prediletto/ Con occhi furbetti, stringendolo un poco/ la bimba gli chiede "Vuoi fare un bel gioco?"». Un simile incipit, così vivace e simpatico, vi farà capire che questo mese voglio segnalarvi un gioiellino per bambini, abbassando l'età del mio solito target di lettori in erba: ancora fresco di stampa, *Le avventure di Emma e Gattino. La strada di casa* è un lavoro tutto nostrano, dall'autore alla casa editrice, dall'illustratrice alla protagonista!

Si tratta, appunto, di una «storia vera di un viaggio di fantasia, arricchita da un po' di gioco e un pizzico di magia e ogni riferimento a bimbe, pupetti e fatine non è affatto casuale sia all'inizio che alla fine»; è stata scritta da Matteo Martelli, della casa editrice Hammerle, per la figlia Emma, protagonista di una fiaba in versi che ha come ulteriori personaggi gli amici più stretti della bambina: i suoi pupazzi.

Parliamo di una grande avventura, in cerca di personaggi strani e luoghi sconosciuti, in volo su un unicorno seguendo l'arcobaleno, in compagnia di nuovi grandi amici.

La piccola Emma parte dalla sua cameretta insieme a Gattino e Uni, un bel puledrino dal corno dorato. La ragazzina prepara lo zaino con la merenda, «ed ecco accade la grande magia: / bimba gatto e cavallo volano via, / dalla finestra verso l'azzurro cielo / dove il sole scalda la pelle ed il pelo. / Sbattendo le ali Uni sale più in su / e i due passeggeri guardano in giù: / paesi e colline, boschi e ruscelli / prati colmi di fiori, tutti assai belli. / Scorre la terra sotto al loro volare / fino alla spiaggia, fino al mare».

Sono solo pochi versi, ma lasciano facilmente capire che i lettori adoreranno questa storia e si divertiranno a sentirne la musicalità, oltre che il racconto. Inoltre, il lieto fine è assicurato, ma prima di arrivare all'ultima pagina conosciamo una sirena, una strega, un drago e un leone, mangiamo torte e ripariamo conchiglie malandate perché tornino a fare da bussola.

Stiamo parlando del classico viaggio dell'eroe, dove il protagonista si fa aiutare dai suoi alleati per compiere una missione: trovare la strega Teresa in modo da riparare la conchiglia della sirena Giulietta così che quest'ultima possa ritrovare la rotta di casa. Naturalmente, prima di arrivare alla conclusione ci sono le solite mille peripezie che i nostri devono affrontare: nulla di spaventevole se non una grotta oscura abitata da un drago sputa fuoco. Ma niente paura: il grosso bestione di cui si parla altro non è se non l'amico, aiutante-cuoco del caro leone che si è unito alle nobili intenzioni di Emma e Gattino! E così, vengono risolti anche i problemi di Leone, che senza il fuoco del drago bruciacchiava le torte, e di Drago, che viveva nella caverna depresso per la solitudine. In questo modo si accresce la compagnia, e capiamo facilmente che la morale è la vecchia "L'unione fa la forza", o, se preferite, "Uno per tutti, tutti per uno!". Per capirci: "Più siamo, meglio è!" e infatti man mano che giriamo pagina, e man mano che si aggiungono amici, il racconto aumenta l'allegria, tanto che arrivati dalla fatina sembra proprio di fare festa.

Come tutte le belle favole, purtroppo, si arriva alla fine, ed è davvero come svegliarsi al mattino con il pericolo di fare tardi: «Poi sgrana gli occhi e all'improvviso / un dubbio la assale e le spunta un sorriso. / Esce dalle coperte e scende dal letto / stringendo il suo amico e peluche prediletto / "Sarà stato un bel sogno?" chiede a Gattino / ma lui resta zitto... e le fa l'occhiolino». Insomma, giusto quel pizzico di mistero e magia che non guastano mai.

È un librino gioioso, pieno di sorrisi e

La storia vera di un viaggio di fantasia

La strada di casa
Le avventure di Emma e Gattino
testo di Matteo Martelli
illustrazioni di Ilenia Bossi
Hammerle, Trieste 2021
pp. 40 ill., euro 12,50

buoni sentimenti, illustrato dalla giovane illustratrice Ilenia Bossi, già autrice di fumetti come *Amerith* e *Chibi Tales*. I disegni sono colorati e dolcissimi e rimangono impressi per gli occhioni grandi che caratterizzano la piccola Emma e i suoi compagni di peripezie. Certo la storia sarebbe sembrata un poco incompleta senza la vitalità di queste immagini, e bisogna proprio ammettere che, tra l'autore dei testi e quella delle immagini, si tratta di un'accoppiata perfetta.

Se dovessi trovarci un difetto, potrei dire che c'è una rima che si ripete spesso: ed ecco accade la grande magia / bimba, gatto e cavallo volano via; Il corno si illumina e per magia / quei quattro compagni volano via; La porta si apre e non per magia / stavolta a piedi i cinque van via; Poi le ali dispiega e per magia / sull'arcobaleno il gruppetto va via. Ma se ci penso bene, direi che non si tratta affatto di una imperfezione perché mi sembra di vederli, i bambini che ascoltano ad occhi sgrananti la lettura della storia, mentre ridacchiano e gridano in coro con mamma "magia / via!"

Conosco una "lettrice" più o meno coetanea di Emma: si chiama Teresa come la piccola strega e *La strada di casa* è diventato subito uno dei suoi libri preferiti. Vorrebbe farselo leggere mille volte al giorno, e soprattutto le piacciono le pagine finali. Una lodevole caratteristica di questo volumetto, infatti, sono gli ultimi fogli, dove ci sono i ritratti dei protagonisti lasciati in bianco per poter essere colorati dai lettori. "Di solito non si può disegnare o scrivere sui libri", ha detto Teresa, ma ancora non conosceva l'inventiva di Matteo Martelli, che, da bravo papà, sa bene come rendere (ancora più) felici le principesse come Emma e Teresa.

Che dire, non ci resta che sperare che *Le avventure di Emma e Gattino* non si fermino a questo primo viaggio magico, ma, per il momento, concludo svelandovi una chicca: la volpina in prima pagina è di una futura grande artista: proprio l'amica di Gattino: Emma Martelli!

Ilenia Bossi, in arte *Aineli*, nasce a Trieste nel 1991. Si diploma all'Istituto d'Arte Nordio e frequenta i corsi dell'Accademia di Fumetto di Trieste, diventando docente del corso di Manga nel 2012. Per affinare la tecnica del fumetto giapponese segue i corsi della Mangaschool di Mestre. Nel 2017 inaugura la sua prima personale *Fiabe e favole a Trieste* nel palazzo della Regione Friuli Venezia Giulia. Collabora alle pubblicazioni di varie case editricie: Hammerle Editori (serie *Trieste Rosso Sangue*), Astromica (serie *Hunter's Diary*), Shui Entertainment (rivista *Vitamin Sea*). Attualmente tiene corsi di Manga presso l'Accademia di fumetto di Trieste e l'Associazione Culturale Kitsune di Udine.

L'IMPOSSIBILE *VITA NOVA*

di Francesco Carbone

Dante. Gabriele Rossetti
Salutatio Beatricis
National Gallery of Canada
Ottawa

«la intollerabile beatitudine…»
(Dante, *Vita nova*, XI)

Che cos'è l'amore? «È dare qualcosa che non si ha a qualcuno che non la chiede». È una frase dello psicanalista Jacques Lacan che si adattar bene alla *Vita nova* di Dante. Tanto più che, da qualunque parte si provi a entrarci, è ben uno strano caso questo del suo primo «libello» (*Proemio*).

Prodigiosa è la storia: Dante a nove anni s'innamora di una coetanea, «angiola giovanissima»; la rivede nove anni dopo. Il numero nove torna ossessivo come il segno di un destino che deve solo compiersi. In questo secondo incontro Beatrice lo saluta, emozionandolo tanto che gli «parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine». Da questo momento, la gioia per Dante consiste in quel saluto di Beatrice. Tutto accade senza l'ombra di desiderio sessuale. Tra sogni premonitori, svenimenti di Dante, lutti ed equivoci, il giovane poeta perde irrevocabilmente il diritto a quel momento estatico che gli detta versi sublimi. Alcune donne gentili chiedono a Dante in cosa allora possa consistere la gioia di un amore senza alcuna corresponsione: il giovane risponde che gioia sarà trovare le parole poetiche per lodare Beatrice anche nella sua irrevocabile mancanza. Poesia e amore ormai coincidono. Beatrice muore. La natura santa, miracolosa e unicissima di Beatrice è per Dante sempre stata evidente; ma sente che non ha la lingua degna per dirla: il racconto si sospende a questo punto, con la speranza di poter dire un giorno «di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». È questo finale, scrive Stefano Carrai nel suo recente e utilissimo *Dante elegiaco*, «uno dei passi più enigmatici e insieme – non foss'altro per la posizione – più importanti» del libello.

Per questo racconto Dante, autore sperimentale come nessun altro, ha scelto una forma in cui si alternano prose e poesie: è dunque un *prosimetro*. Il precedente più illustre è il *De consolatione philosophiae* di Boezio, testo tra i più essenziali per leggere tutto Dante. *De consolatione* ha in comune con la *Vita nova* anche l'essere un testo scritto per «il fine di sfogare e confortare l'infelicità». Ma con la *Vita nova* il prosimetro prende una forma, analizza con finezza passo per passo Carrai, «che non aveva precedenti». Nuovissima la storia, nuovissima la forma.

Uno dei non pochi aiuti che ci offre questo saggio tanto breve quanto ricco è di riassumerci i dubbiosi ragionamenti dei migliori lettori della *Vita nova*: per Robert Hollander, è «a difficult and puzzling work»; per Marco Santagata «un libro subdolo, che non si lascia afferrare per intero». La storia apparentemente esile e semplicissima di un giovane poeta che ama una ragazza che presto morirà ci direbbe infatti cosa? Tutti paiono d'accordo su cosa la *Vita nova* non è: soprattutto non è un'autobiografia: «gli av-

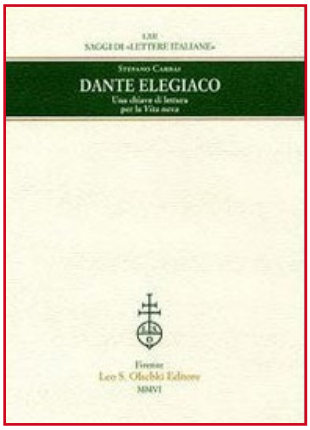
Dante elegiaco: *un saggio di Stefano Carrai del 2006 ristampato nel 2020 da Olschki editore*

venimenti che si succedono, gli incontri, i viaggi, i discorsi possono non aver avuto luogo nel modo che vi si dice» (Erich Auerbach); «il *libello* non è trascritto da un'autentica memoria esistenziale, ma da una memoria che si innesta sull'immaginazione e sulla poetica dell'autore» (Maria Corti); ovvero: la *Vita nova* è un testo nel quale il «personaggio medievale che dice "io"» si muove in realtà «in un quadro premeditato» (Gianfranco Contini). Guglielmo Gorni, che della *Vita nova* ha curato un'edizione fondamentale (Einaudi 1996), ha fatto a sua volta ben presente il «carattere pretestuoso» della storia, e cioè accuratamente costruito a posteriori per la manifestazione di una serie di significati simbolici ed esemplari, persino elusivi e subliminali.

Se rinunciamo al complesso di reverenza che, come un riflesso di Pavlov, ci fa restare adoranti e acritici di fronte a qualunque espressione del Sommo Poeta, molte domande potrebbero sorprenderci di fronte alla stranissima e forse inclassificabile farfalla che s'intitola *Vita nova*. La domanda essenziale di Stefano Carrai pare semplice: che cos'è la *Vita nova* di Dante? - Carrai è uno studioso importante della nostra letteratura medievale e non solo (ha scritto anche di Saba e Svevo); ha, tra l'altro, portato a termine il commento del *Purgatorio* dell'edizione Einaudi (2019) rimasto incompiuto per la scomparsa di Saverio Bellomo, e con Giorgio Inglese – che per Carocci ci ha offerto un'edizione della *Commedia* bellissima – ha scritto *La letteratura italiana del Medioevo* (Carocci 2009).

Proporre, come fa Carrai, un percorso per una possibile classificazione della sfuggente farfalla *Vita nova* è importante? Sì, se classificare vuol dire individuare nell'oggetto che vogliamo conoscere le caratteristiche che ci permettono di collocarlo nello spazio, accanto ad altri che gli corrispondono, e nel tempo: nel punto dello sviluppo del *genere* che gli è proprio. Proprio questo porre l'opera nel punto giusto del quadro, ne farà emergere la singolarità, che nel caso della *Vita nova* è straordinaria. In modo del tutto persuasivo, Carrai lega il libello alla «particolare interpretazione medievale dello stile elegiaco» come «espressione dell'infelicità e del dolore». Oltre Boezio, vanno tenuti presenti almeno Agostino, la Bibbia, l'*Ars poetica* di Orazio, i *Remedia amoris* di Ovidio, il tanto vietato quanto letto *De amore* di Andrea Cappellano, e naturalmente il maestro e amico, a cui la *Vita nova* è dedicata, Guido Cavalcanti, «poeta dell'amore doloroso per eccellenza e dell'autocommiserazione». Proprio la *Vita nova*, tra le tante possibili cose, è il resoconto del progressivo distacco di Dante da Cavalcanti, poeta dell'amore come «accidente che sovente è fero», che «poco soggiorna» e «di sua potenza segue spesso morte» (*Donna me prega*): quanto di più lontano dall'esperienza mistica e salvatrice che invece vuole essere per il cattolico Dante il provvidenziale incontro con Beatrice. Definita elegiaca la farfalla *Vita nova* in quanto «storia di un amante frustrato e dolente», si potrebbe obiettare che avremmo appena riconosciuto ciò che accomuna il libello straordinario a tantissimi altri.

Mettiamo che capiti di leggere il romanzetto esile di un esordiente, il quale – come spesso gli esordienti – abbia scelto di raccontarci il suo primo amore; mettiamo – quale originalità – che la ragazza muoia nel fiore degli anni: diremmo che finora accade tutto proprio come nel famigerato *Love story* di Erich Segal, che fu fatto uscire il giorno di san Valentino del 1970, venne tradotto in 33 lingue, vendette dieci milioni di copie, divenne un film che fece piangere tanto, e chissà se c'è ancora qualcuno che lo legge. Questa ennesima *elegia*, come nel caso del libello di Dante, è dunque una storia di morte e di consolazione grazie alla scrittura; persino la morale potrebbe apparire la stessa, perché è forse proprio vero che «amare vuol dire non dire mai mi dispiace». Senza dover ricorrere per forza all'idea dell'Inconscio collettivo di Jung, potremmo veder confermata l'idea



Stefano Carrai
Dante elegiaco
Una chiave di lettura
per la «Vita nova»
Olschki, Firenze, 2006
pp. 122, euro 11,00

La stranissima e forse inclassificabile farfalla che s'intitola Vita nova

Henry Holiday
Dante e Beatrice
olio su tela, 1882-1883
Walker Art Gallery, Liverpool

– quanto cristiana – che le storie d'amore ci piacciono soprattutto se muore almeno uno dei due: benissimo se, come Romeo e Giulietta o Paolo e Francesca, muoiono entrambi. Non ha dimostrato questa peculiare passione della nostra cultura, sia alta che popolare, già Denis de Rougemont nel fortunato *L'amore e l'Occidente* (Rizzoli 1998)? Siamo la civiltà che ha inventato Tristano e Isotta, la Laura di Petrarca, il Werther, Manon Lescaut, *Cime tempestose*, l'amore impossibile sul *Titanic* di James Cameron, e chissà quante ne inventeremo ancora. Proprio l'amico-maestro di Dante, Guido Cavalcanti, tra amore e morte aveva messo un drastico segno di uguale. E la singolarità, l'eccezionalità di Dante in cosa consisterebbe? Intanto che l'equazione diventa tra amore e resurrezione, dove la morte non è che un passaggio, nel suo *Itinerarium mentis in Deum*, come intitolò il suo capolavoro san Bonaventura (che ritroveremo nel *Paradiso* di Dante). Quanto mai *inattuale* è il modo di Dante di amare Beatrice.

Geniale è la consapevolezza del giovane Dante che al racconto della novità (*Vita nova*) dei fatti di cui ci dà conto deve corrispondere una rivoluzione espressiva e filosofica rispetto agli stessi poeti contemporanei. Scrive Carrai che Dante «non intendeva proporre soltanto il resoconto esemplare di una svolta ascetica e spirituale, ma anche quello di una maturazione stilistica». C'è uno scarto essenziale tra *Al cor gentil reimpara sempre Amore* di Guinizelli, dove la donna provoca l'innamoramento per avere «d'angel sembianza», ma non come in Dante sostanza, per cui l'amore resta un'esperienza mondana ed estetica; c'è uno scarto essenziale dal poeta filosofo Cavalcanti che racconta il privilegio tragico di avere un cuore gentile come la condizione che fa più subire l'esistenza come «un campo di forze in atto e in perenne conflitto» (Domenico De Robertis): senza nessuna purificata ricomposizione nel seno di Dio, senza nessun ruolo della donna come tramite di questa, per Dante, irrinunciabile possibilità di salvezza.

Per questo *itinerarium*, è evidente, scrive anche Carrai, l'«artificiosità e tendenziosa esemplarità della storia», «premessa indispensabile ad una poesia diversa da quella praticata fin lì». La morte di Beatrice è una stazione necessaria, «l'innesco di una palingenesi»: lo snodo per «un percorso di redenzione sulla strada della contemplazione dell'eterno e della poesia teologica».

UNA TRIESTINA NELL'ALTA MODA

di Gabriella Ziani

Ogni vita è un romanzo, così diceva una signora triestina che era lei stessa un romanzo di avventure e sventure proprie e della sua vasta rete di parentele di sangue e acquisite, fra le quali la storia aveva fatto strage, ma seminato anche fortune e ricchezze. Ma è sempre vero il contrario? E cioè che si possa "romanzare" una vita? Cambiando l'ordine dei fattori il risultato non è garantito, e lo dimostra l'assai discusso docu-film di Raiuno su Leonardo da Vinci, con episodi biografici, e non da poco, inventati e aggiunti dagli sceneggiatori per condire di pepe i fatti reali a disposizione: se non "sembra" un romanzo a tinte forti, un *thriller* di moda, che vita è? O meglio: che film è? L'*audience* val bene un po' di fattacci aggiunti (dicono loro, e ci scandalizzano a sufficienza). Viceversa dalle biografie romanzate in letteratura ci si può attendere un soddisfacente risultato a due condizioni, almeno: che lo spunto (primo caso) venga da un importante dettaglio, per illuminare il quale è lecito costruire una storia solida e coerente capace di restituirgli senso e importanza (*Casa Tyneford* di Natasha Solomons, Neri Pozza 2020, per fare un esempio); oppure (secondo caso) quando si parta da un soggetto arcinoto – *Miss Austen* secondo Jill Hornby, Beat 2020, o *Le ospiti segrete* di John Banville, Guanda 2020, per fare anche qui solo qualche esempio – e si metta in campo una notevole abilità narrativa per ri-raccontare secondo altri punti vista, ma senza nulla alterare dei dati storici. Più incerto è l'esito scegliendo di presentare un personaggio ancora praticamente ignoto nella forma di romanzo: è possibile che ci sia, alla fine, un di più, in tutti i dialoghi e le ambientazioni frutto di fantasia, e un di meno, nell'approfondimento documentato dei fatti, quello che è proprio di una biografia propriamente detta. E un lettore che legga per informarsi come può distinguere con certezza il vero dal falso? Il rischio di confondersi c'è, quando si veleggia nel verosimile.

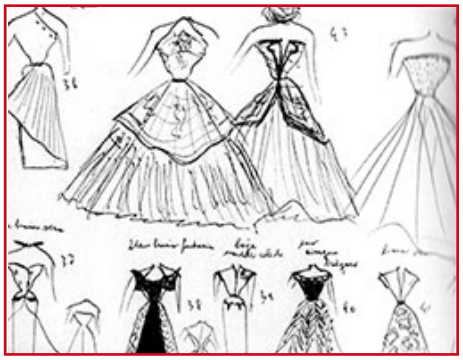
Son pensieri che vengono a proposito della "biografia romanzata" che Gaetano Castellini Curiel ha dedicato alla sua celebre e affascinante nonna Gigliola Curiel, stilista triestina dei *vip* milanesi negli anni Sessanta e Settanta. La scelta di "romanzare" ci regala dettagli, dialoghi, descrizioni e scene d'ambiente e familiari per forza di cose immaginate, magari anche con gusto e sapienza, ma ci pare che lasci per strada capitoli di storia. A partire dal fatto che il sottotitolo, *Una vita nella moda*, dispiega il proprio racconto appena negli ultimi succinti capitoli (il successo professionale e mondano), e per tre quarti la narrazione riavvolge gli anni triestini della famiglia e soprattutto il drammatico periodo della guerra e delle persecuzioni razziali, quando Gigliola dovrà trovare rifugi e pericolosi nascondigli per scampare ai tedeschi, mentre suo fratello Eugenio, due volte ricercato (come ebreo e come attivista nella Resistenza) dopo gli anni di con-

Gigliola Curiel con la figlia Raffaella nel periodo romano tra il 1943 e il 1945

Gaetano Castellini Curiel ha dedicato una biografia romanzata alla sua celebre e affascinante nonna Gigliola Curiel, stilista triestina dei vip milanesi negli anni Sessanta e Settanta

Schizzi di Gigliola Curiel per modelli di abiti

Gaetano Castellini Curiel
Gigliola Curiel.
Una vita nella moda
Le Lettere, Firenze, 2020
pp. 213, euro 16,50



finamento all'isola di Ventotene perderà la vita a Milano nel febbraio del 1945, intercettato per strada e colpito a morte dalle Brigate nere (è medaglia d'oro al valor militare).

È dunque una storia importante, quella dei Curiel, che comincia a Trieste, con la famosa sartoria di Ortensia situata in via San Nicolò, sopra la libreria di Umberto Saba. La travolgente passione di Gigliola ancora bambina per stoffe e modelli nascerà nelle stanze di quella zia. Il declino economico della famiglia causato dalle conseguenze del crack mondiale del '29, e soprattutto la promulgazione delle leggi razziali nel 1938, sfrangeranno tutto il nucleo e disperderanno i figli di Giulio Curiel (che di Ortensia è fratello, e che muore nel 1939) e di sua moglie Lucia: Eugenio va a studiare a Firenze, Sergio all'estero con l'intento di far fortuna nell'import-export, Grazia si sposa e si trasferisce a Milano, e pure Gigliola sposa un commerciante di pellami ma sarà un matrimonio destinato a finire ancor prima che nasca la figlia Raffaella, a sua volta diventata poi regina della *haute couture* – testimone che ha passato alla figlia, che di nome fa proprio Gigliola, la quale ha una figlia, che di nome fa Ortensia…

È con coraggio, determinazione, astuzia e fra mille rischi che Gigliola – che già prima delle fughe andava in giro per sartorie a offrire i propri figurini – trova gli aiuti necessari a scampare al pericolo. Prima Milano, dalla sorella, poi Gardone Riviera, dove nasce Raffaella. Ma il luogo diventa sede della Repubblica di Salò, e bisogna abbandonarlo. Coi i buoni uffici di una disinvolta nobildonna in confidenza con alti gradi fascisti entrerà con falsi documenti all'Hotel Plaza a Roma, sede dei nazisti: nella bocca del lupo. Grazie al cognato, forte di legami con la nobiltà romana, anche la madre e Grazia sono al riparo. Ma le buone maniglie non mancano: Gigliola otterrà prestiti in denaro dal Vaticano, ci racconta il nipote, sfruttando il fatto che il medico del Papa è cugino di suo marito. L'ultimo periodo, dal '43 al '45, è tutto una tragedia: il fratello Sergio torna di nascosto dall'Albania, scopre che la famiglia è segnalata e presto verrà presa dai tedeschi, organizza una fuga in Umbria dove sta l'amico con cui egli stesso è fortunosamente rientrato in Italia, quel Nino di cui Gigliola s'innamora, dal quale avrà una seconda figlia, Gabriella, nata quando l'uomo, nel 1949, si è già dileguato all'estero. Entrambi formalmente ancora sposati, aleggiava sulla coppia il discredito sociale, e con questa scusa il compagno prende il volo.

Aveva «la consapevolezza di potersi salvare da sola» scrive Gaetano Castellini Curiel. Da sola (con l'aiuto di una fidatissima tata) aveva portato in salvo Raffaella, da sola si preparò a crescere Gabriella, e così da sola nella primavera del 1945 aprì il suo primo atelier nella lussuosa via Durini a Milano, a pochi metri dalle case di Biki, di Wally Toscanini e altri bei nomi dell'alta società. Si sposterà poi in via Borgogna. Il suo salotto è frequentato da Buzzati, Montanelli, Tronchetti Provera, e una giovane Marta Marzotto è fra le sue modelle. È una donna affascinante e carismatica. Nel 1951 governa centoventi sarte, tra le sue clienti le Bulgari e le Visconti di Modrone, mentre l'evento mondano *clou* di Milano, la prima della Scala, è tutto punteggiato dei suoi abiti sontuosi indossati dalla danarosa borghesia milanese.

Non si ferma: prende contatti con Dior a Parigi, compra cartamodelli, già in precedenza si era ispirata alle rivoluzionarie linee-tubino di Coco Chanel

Nel 1951 governa centoventi sarte, tra le sue clienti le Bulgari e le Visconti di Modrone, mentre la prima della Scala è tutta punteggiata dei suoi abiti sontuosi

(e prima dei tragici eventi di guerra era riuscita con astuzia a presentarsi a Micol Fontana), organizza la prima sfilata, sigla accordi negli Usa con Bergdorf Goodman per vendere abiti ai grandi magazzini, una prima volta assoluta. È in vetta all'alta moda. La figlia Raffaella (mamma dell'autore), che all'inizio ha stentato a ottener fiducia da una madre così "totale", ha poi esaltato il marchio con pari capacità, eleganza ed energia (da qualche anno, però, la ditta è quasi interamente di proprietà cinese…).

Una bella storia, che l'autore scandisce per brevi capitoli dal 1925 al 1966. Una storia di cui a Trieste nessuno si è mai occupato seriamente. Onore dunque al nipote Gaetano Castellini Curiel, che non ha mai conosciuto la nonna, morta nel 1969 a soli 50 anni. Però il "romanzato", pur gradevole, mostra alcuni suoi limiti. Suggestive le descrizioni della Trieste d'anteguerra, ma del papà dei giovani Curiel, Giulio, si ricostruisce il ramo di provenienza (ebrei scappati dalla Spagna al tempo della cacciata di Isabella la Cattolica), si dice che morì nel '39 per le conseguenze del diabete, ma si omette la professione: era ingegnere navale ai Cantieri San Marco. Di Eugenio vengono ripercorse le fughe in Svizzera e le attività clandestine antifasciste, ma poco si dice della sua importante attività di studioso (Ingegneria a Firenze, poi al Politecnico di Milano, quindi a Fisica a Firenze, laureato in Fisica teorica a Padova) e quasi nulla della sua attività di teorico della sinistra per cui ancora oggi è tenuto in alta considerazione. Della mamma di Gigliola e dei suoi fratelli veniamo a sapere solo il nome di battesimo, Lucia, non che era sorella del filosofo Ludovico Limentani, docente all'Università di Firenze, lo zio che ospiterà Eugenio durante il suo periodo di studio. Al contrario è in dettaglio ricostruita la avventurosa vicenda biografica della tata Maria che accudì Raffaella.

E nell'immediato dopoguerra con quali soldi Gigliola approda in via Durini? Come trova lavoro e lavoranti?

La Curiel alla prima della Scala nel 1960

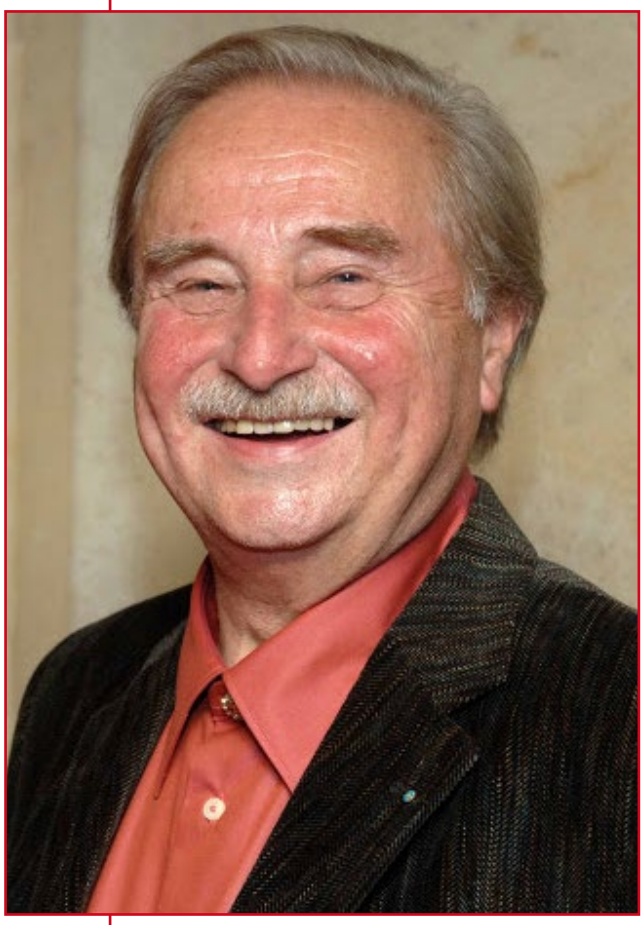
Com'è il mondo economico in piena crescita nella Milano del dopoguerra, quali sono i passi per arrivare alla prima vera sfilata? Chi aiuta Gigliola, al di là del fatto che Castellini in un'intervista si è lanciato a dire che fu «grazie alla lobby ebraica» che prese contatto con i grandi magazzini statunitensi? Lobby ebraica è un termine a favore o contro? E che cosa è stato della madre, di questa Lucia che rimane tanto in ombra?

Le biografie "romanzate" corrono il rischio di scivolare verso una consistenza *soft*, anche se per la Curiel è stata fatta una notevole operazione di dissodamento, e il libro è corredato da una ricca galleria fotografica. Resterà importante, e magari un giorno darà i suoi frutti maturi, con un saggio sodo, documentato, che ci dica tutto, e di tutti, e soprattutto ci spalanchi il dritto e il rovescio della "vita nella moda".

I CHAZARI TRA LESSICO E STORIA

di Diego Zandel

Milorad Pavić



Milorad Pavić
Dizionario dei Chazari
Voland, Roma 2020
pp. 368, euro 20,00

Considerato un maestro del postmodernismo serbo, Milorad Pavić è diventato famoso in tutto il mondo con il suo *Dizionario dei Chazari*, uscito a Belgrado originariamente nel 1984, e in Italia nel 1988, per i tipi di Garzanti nella traduzione di Branka Ničija, che per lo stesso editore avrebbe tradotto anche *Paesaggio dipinto con il te*, romanzo che confermava il gusto per il fantastico dell'autore, immedesimandosi in storie che s'intrecciavano tra loro in una dimensione essenzialmente linguistica, tant'è che quest'ultimo era definito un romanzo cruciverba per l'escamotage di poter essere letto in orizzontale e verticale, seguendo personaggi e intrecci di varie storie. L'anno dopo, nel 1992, uscì, sempre da Garzanti e sempre nella traduzione di Branka Ničija *Il lato interno del vento*, dopo di che di Pavić abbiamo saputo sempre meno, anche se, nel 1994, produsse un nuovo romanzo *Poslednja ljubav u Carigradu, priručnik za gatanje* (*L'ultimo amore a Costantinopoli, manuale per gli incantesimi*), che non mi risulta essere stato ancora tradotto in Italia.

È stato però di nuovo tradotto il *Dizionario dei Chazari*, questa volta da Alice Parmeggiani per i tipi di Voland, offrendo così una grande nuova occasione per i lettori italiani di conoscere quest'opera straordinaria, visto che il libro nell'edizione Garzanti è ormai finita fuori catalogo e rintracciabile pertanto solo nelle librerie antiquarie o nei siti specializzati.

Innanzitutto, chi erano i Chazari? Nelle note preliminari alla "seconda edizione ricostruita e aggiornata", Pavić racconta che si trattava di «una stirpe forte e indipendente, un popolo nomade e guerriero» insediatosi dal VII al X secolo tra il Mar Caspio e il mar Nero, che poi è scomparsa assieme al loro stato «in seguito all'avvenimento che è l'argomento principale di questo libro, ossia dopo la loro conversione dalla fede originaria, a noi tuttora ignota, a una (altrettanto sconosciuta) delle tre grandi religioni del passato e del presente: quella ebraica, quella islamica o quella cristiana. Subito dopo quella conversione, infatti, seguì il collasso dell'impero chazaro»

Si può dire che da qui comincia la ricostruzione di questo popolo, tradizioni, titoli, cultura, da parte di Milorad Pavić. Lo fa dando vita a tre libri, tre dizionari, seguendo le diverse fonti delle tre religioni monotoiste, quella cristiana (Libro rosso), quella islamica (Libro verde), quella ebraica (Libro giallo) a cui seguono, in appendice, altre fonti, dalle quali Pavić, ha tratto il materiale che ha portato alla formazione del *Dizionario dei Chatari* nel suo complesso, che consta di 47 lemmi in ordine alfabetico, alcuni ripetuti in ciascuno dei tre libri, in quanto la conversione, a contatto con le tre diverse religioni, ha dato una diversa interpretazione dello stesso lemma.

Va detto che il lavoro di Milorad Pavić è stato gigantesco, paragonabile,

Milorad Pavić ha voluto dare vita a un popolo scomparso, privo di quelle testimonianze di ogni tipo, anche monumentali, che altri popoli scomparsi hanno lasciato

anche per qualità di scrittura, al lavoro meticoloso di un amanuense, di un monaco che pazientemente e nel corso di molti anni ha raccolto presso tutte le fonti disponibili le notizie di questo popolo, notizie poi elaborate dall'autore in chiave di opera letteraria vera e propria, offrendo al lettore un testo originale, diverso da quelli già esistenti usciti nel corso degli anni: a riguardo esiste una bibliografia sui Chazari, pubblicata a New York (*The Khazar, a bibliography)* così come un paio di monografie, una del russo M.I. Artamonov, del 1936, ripubblicata nel 1962, e una storia dei Chazari ebrei di D.M. Dunlop, pubblicata a Princeton nel 1954. Sarebbe interessante sapere, a riguardo, se, ad esempio, da essi traggono origine gli "Ebrei della montagna" e, quindi, anche quelli convertiti all'Islam, presenti nelle regioni del Caucaso.

Al di là di questo, tornando all'opera di Milorad Pavić, il suo fascino sta nel fatto di aver voluto dare vita a un popolo scomparso, privo di quelle testimonianze di ogni tipo, anche monumentali, che altri popoli scomparsi hanno lasciato. Pavić non tralascia nessuna traccia, fino ai nostri giorni, al punto di appigliarsi a un caso giudiziario accaduto a Istanbul nel 1982 riguardante un omicidio avvenuto all'hotel Kingston, di un certo dottor Muawia, per il quale ci fu ovviamente un processo in cui a testimoniare era venuta una cameriera di nome Ateh, lo stesso della leggendaria principessa chazara, assimilabile a una semidea, che accusava un bambino belga di essere l'omicida, in maniera per altri versi improbabile (verrà per questo condannata per falsa testimonianza). Richiestole da parte del Pubblico ministero di che nazionalità fosse, la donna rispose di essere chazara, sorprendendo il magistrato che non aveva mai sentito nominare questa nazionalità, dando così vita a un siparietto che aprirà al mistero, nel corso di una perquisizione, nella camera della vittima di «un'isolita chiave con l'impugnatura d'oro, che stranamente corrispondeva alla serratura di una delle camere per la servitù dell'hotel Kingston. La stanza della cameriera Virginia Ateh».

Monumento a Milorad Pavić

Per dire che il mistero di questo popolo arriva fino a noi. Forse molti discendenti sono tra noi. Non solo Virginia Ateh, come vedrà chi si avventurerà tra le centomila parole di questo "romanzo-lexicon" come lo ha sottotitolato il suo autore.

Milorad Pavić
(Belgrado, 1929-2009), narratore, poeta, saggista serbo, è considerato il massimo esperto di storia della letteratura serba dei secoli XVII-XIX, nonché il miglior traduttore di Puškin e Byron. Noto come scrittore di narrativa interattiva, è uno degli autori balcanici maggiormente letti nel mondo. Tradotto in 41 lingue e in oltre trecento edizioni, inclusi i romanzi pubblicati in Italia da Garzanti: *Paesaggio dipinto con il tè* (1991) e *Il lato interno del vento* (1992).

HORST: BELLEZZA VUOL DIRE ELEGANZA

di Michele De Luca

Carmen Face Massage
New York, 1946
© Horst Estate - Condé Nast

«Spero che nelle mie foto si noti più la presenza della bellezza che del denaro. I quattrini non hanno nulla a che vedere con lo stile». Lo diceva in una lontana intervista il grande fotografo tedesco Horst P. Horst (Weißenfels 1906 - Palm Beach 1999) come a sottolineare un impegno professionale e artistico rispettato nel corso della sua pluridecennale attività. Nato in una piccola città al centro della Germania vicino a Weimar da una famiglia della buona borghesia, frequenta negli anni '20 gli ambienti del Bauhaus e poi, a Parigi, lavora alcuni mesi con Le Corbusier; ma fondamentale è il suo incontro con George Hoyningen-Heune, il più famoso dei fotografi di *Vogue*, che gli diede modo di avvicinarsi alla fotografia di moda nel periodo in cui il mondo della moda scopriva il potere espressivo e accattivante della fotografia, che incominciò così ad "invadere" le riviste specializzate.

A metà degli anni '30 era già un fotografo di grande successo. Allo scoppio della seconda guerra mondiale Horst venne infine convocato a prestare servizio nell'esercito americano e come molti altri fotografi si ritrovò ad abbandonare il suo lavoro per dedicarsi alla testimonianza dell'evolversi del conflitto. Dopo la guerra, cui aveva partecipato arruolandosi nell'esercito americano (in quell'occasione cambiò il suo vero cognome, Bohrmann, in Horst) era di nuovo a Parigi per fotografare le nuove collezioni e ritrarre personaggi famosi come Gertrude Stein e Roland Petit, oltre a realizzare *reportage* di viaggi.

La bella mostra a CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia di Torino è una bella antologica, curata da Giangavino Pazzola realizzata grazie alla collaborazione con l'Horst P.Horst Estate e Paci Contemporary Gallery di Brescia, si sviluppa in maniera cronologica e, con una selezione di oltre 120 opere di vario formato, prende in considerazione i principali periodi creativi di Horst, ripercorrendone la storia negli snodi fondamentali della sua evoluzione, dagli esordi alle ultime realizzazioni. Era da trentacinque anni, forse, che da una memorabile mostra al Museo Fortuny di Venezia, curata da Bill William A, Ewing, Sandro Mescola Silvio Fuso e Filippo Passigli (catalogo di Idea Books), non si riproponeva in un importante evento espositivo un fotografo che ha fatto dell'eleganza formale la sua inconfondibile "cifra" stilistica, accompagnata da un eccezionale gusto teatrale e scenografico, da un uso sapiente e ammaliante della luce: «Non mi piace – ha detto – la luce che rivela tutti i dettagli, è il tipo di luce più innaturale per quanto mi riguarda. Conservare il mistero. Questo è l'elemento più importante».

La prima sezione funge da introduzione ai suoi interessi di ricerca: il rapporto natura-cultura, il ritratto ambientato e la grande cura del dettaglio, elementi riscontrabili sia nelle fotografie nelle quali immortala il *milieu* intellettuale della Parigi degli anni Trenta che negli autoritratti e nelle nature morte. Nella seconda sezione, trovano spazio le opere realizzate durante la fase parigina e quella newyorchese, periodi molto prolifici, influenzati dal romanticismo e dal surrealismo, durante i quali realizza immagini iconiche quali *Mainbocher Cor-*

set, Paris, 1939, *Lisa with Harp, 1939* e *Hand, Hands, New York, 1941*. L'uso del colore nella fotografia di moda è il soggetto che apre la sezione nella quale vengono ospitate le più celebri copertine di Vogue. A fare da *trait d'union* troviamo le sorprendenti immagini d'interni realizzate a partire dagli anni Quaranta e divenute presto una delle occupazioni principali del fotografo, anche grazie all'interesse di Diana Vreeland (direttrice di *Vogue* dal 1962), che commissiona ad Horst una serie di servizi su case e giardini degli artisti e delle celebrità. Tra tanti realizzati dall'autore, un focus viene dedicato all'Italia, con l'appartamento romano dell'artista Cy Twombly, adornato di sue opere e sculture classiche, e con il fascino senza tempo della tenuta di Villar Perosa, all'interno della quale posa un'elegantissima Marella Agnelli. A completare la mostra, che si muove sempre a cavallo tra le opere più note dell'autore e una serie di sorprendenti inediti, le immagini tratte dalla rinomata serie *Round the clock, New York, 1987*, ultima sintesi di radicalità, talento e visione di una delle figure di spicco della fotografia del XX secolo.

Horst ha saputo, più di ogni altro, dare una voce autorevole e artistica al curioso, stravagante e frivolo mondo della moda. Affinché la moda acquisisse la sua "voce" egli comprese che era necessario andare oltre la banale apparenza fino a ritrovare e riportare alla luce le ragioni che dettano, ieri come oggi, l'influenza di questo universo sulla cultura, sui processi di trasformazione e innovazione della società. Per lui, cioè, non si trattava dunque di scattare per reclamizzare abiti e la creazione degli stilisti, ma di ritrarre i canoni stessi della bellezza, il suo potere, tra il pudico e l'erotico; e con grande sensibilità visiva e gusto raffinato mettere in risalto questo duplice volto. Sono sue parole: «La moda è un'espressione dei tempi. L'eleganza è un'altra cosa». Prendiamo quello che forse è il suo più celebre scatto,

Mainbocher Corset, 1939: apparentemente il fotografo coglie la modella in un attimo di *desabillé*, con una notevole carica erotica; ma le conferisce anche l'eleganza e la plasticità di una statua di Prassitele. Nei primi anni '40 il corsetto non era considerato particolarmente alla moda: Horst e la sua fotografia riportarono alla ribalta il capo d'intimo in maniera travolgente. Tipico esempio di quello che si intende quando si parla di "potenza di uno scatto". Una curiosità: nel video della canzone *Vogue* di Madonna c'è una sensuale esplicita "citazione" proprio di questa foto.

Hat and coat-dress by Bergdorf Goodman modelled by Estrella Boissevain, 1938.
© Condé Nast_Horst Estate

Va infine detto che la "cifra" espressiva del suo stile fotografico consisterà in particolare nel sapiente e originale uso della luce, bianca e forte, al fine di ottenere, senza l'ausilio di altri mezzi o sofisticazioni, immagini più nitide ed effetti particolarmente sorprendenti e affascinanti. «Non credo – sono ancora sue parole - che la fotografia abbia anche remotamente a che fare con il cervello. Ha a che fare con l'apparire agli occhi».

LE FATE NON BALLANO PIÙ COME SORELLE

dl Francesco Carbone

Edda Fonda
Le fate non ballano più come sorelle
Storia di Caterina Percoto
L'orto della cultura
Pasian di Prato (UD) 2020
pp. 172, euro 15,00

«Chel ucellut, con lis alis a pendolon, al clame la gnott cun un chiant cussì melanconic e misteriôs che lis fantatis che lu sintin vignint a chiase di passon, senze sav parcè, ur ven voe di vaî.»

(Caterina Percoto, *L'ucelut di Mont Cianine*)

(Quell'uccello, con le ali abbassate, chiama la notte con un canto così malinconico e misterioso, che alle ragazze che lo sentono, dal ritorno dal pascolo, viene voglia di piangere, senza sapere perché).

Chi è Caterina Percoto? Una scrittrice minore? Esistono? E sono riconoscibili? La risposta più bella potrebbe essere quella che troviamo nell'autobiografia *Il corsivo è mio* di Nina Berberova (Adelphi 1989), quando racconta del momento in cui legge Vladimir Nabokov: «da quel momento la nostra esistenza ebbe un senso. Tutta la mia generazione fu assolta». Dunque, esisterebbe una folla di scrittori minori e minimi, la cui opera sarebbe qualcosa da *assolvere,* perché non scrivere capolavori non sarebbe errato considerarlo una colpa. Questo popolo, che non è detto sia più infelice del circolo ristretto degli "scrittori grandi", fa però da humus perché i grandi scrittori si nutrano e diventino sé stessi. Non è poco. Montale diceva che non poteva nascere un grande poeta in Bulgaria, intendendo – immaginiamo – per *Bulgaria* un ambiente artisticamente sterile: un deserto che non fa fiorire ginestre. Minori e maggiori condividono un mondo, lo abitano e lo plasmano. Tutti assieme scrivono le pagine di quell'unico libro sconfinato – direbbe Eliot – che chiamiamo letteratura.

La categoria degli scrittori minori resta comunque non poco problematica: persino con suoi non trascurabili privilegi. Goethe confidava al fido Eckermann che i capolavori sono opere diventate ormai ingiudicabili: sarebbe questo un destino invidiabile? Il povero Dante inumato nel cimitero dei *padri della patria* è un esempio recente. I capolavori sarebbero quei libri di cui tutto è già stato detto: dunque, che bisogno avrebbero di noi? E infatti leggiamo nel *Dizionario dei luoghi comuni* di Flaubert alla voce 'classici' che «si suppone che tutti li conoscano». Che riposino in pace. Giorgio Manganelli per antidoto suggeriva di leggere i cosiddetti maggiori appunto come minori, riportandoli a una lettura intima, umorale e senza regole. Pensate che libidine leggere *I promessi sposi* come se fosse un romanzo imprevisto, bizzarro: come il romanzo di chissà chi... Quanti meravigliosi difetti ci troveremmo.

A credere nella distinzione tra maggiori e minori, resterebbe poi aperta la questione inquietante che, anche se violentemente trasformato in un classico, uno scrittore non si troverebbe al riparo dai capricci del tempo, tanto più da un tempo isterico e accelerato come il nostro. E poi chi decide? Carducci è ancora un classico? Stendhal, che sappiamo amava scherzare, diceva che il successo artistico non è che un biglietto della lotteria. Magari lo è anche aver raggiunto un posto nell'Olimpo della letteratura. Come tutte le soluzioni, affidarsi a un Canone lascia aperta una selva di problemi. Su questo andrebbe tenuto sempre presente *Il Parini, ovvero della gloria* di quel guastafeste sistematico che resta sempre, per nostra fortuna, Leopardi.

Tutto questo per dire che il valore letterario dell'opera di Caterina Percoto è qualcosa che si terrà sullo sfondo, anche se la capacità della sua opera di attrarre attorno al suo centro la cultura del suo tempo e del nostro appare quella di un piccolo pianeta che fa le sue piccole orbite alla periferia di una grande costellazione. La costellazione è quella della letteratura italiana tra il 1837 e il 1887. In quel mezzo secolo escono l'edizione finale dei *Promessi sposi* (1840) le *Confessioni di un italiano* di Nievo (1867), buona parte delle raccolte di Carducci, Giovanni Verga fino ai *Malavoglia* (1881) e *Il marito di Elena* (1882), e naturalmente *Le avventure di Pinocchio* (1883) che però nessuno prende sul serio.

Le fate non ballano più come sorelle è il saggio in cui Edda Fonda ci racconta, sempre nel quadro della storia culturale e

politica dell'Italia di quel tempo, la storia di Caterina Percoto: dall'esordio, appunto nel 1837 con una lettera alla *Favilla* di Trieste per protestare contro una cattiva traduzione della *Messiade* dell'amato Klopstock, alla morte mezzo secolo dopo. Riassumiamo: dalla *Favilla* chiesero alla «gentile signorina del vicino Friuli» di non mandare «scrupolosi documentati saggi su autori classici», che pure pubblicavano, ma di aprire romanticamente al pubblico «i segreti dell'animo»: sarebbero andati benissimo già quei racconti che scriveva per leggerli solo alla madre.

Ci dice Edda Fonda che così «finalmente la giovane libera il suo cuore». Cuore è una parola che merita i peggiori sospetti. Esclusi *Cuore di tenebra* e *Cuore di cane*, esistono romanzi non indigeribili che abbiano la parola cuore nel titolo? - La parola cuore torna più volte nel saggio; e sempre la Fonda ci avverte che questa ispirazione così sentimentale portava la Percoto a «piegare la realtà ai suoi desideri», che sono pii, umanitari e quindi condivisibilissimi. Proprio grazie a questi ottiene i primi successi: per la sua capacità, scrive la Fonda, «di descrivere il "vero" nobilitato dalle esigenze del "bene"». Il pubblico questo amava, e non sarebbe la prima volta che un autore ha successo per i suoi difetti molto più che per i suoi pregi.

Sentimentale e cattolica, nella prosa della Percoto s'incontrano i sospirosi puntini di sospensione («volano le falangi dell'Austria a difendere la preda...»), gli *Oh* esclamativi («Oh l'annunzio di codesta pace crudele, che divise quelli che si amavano!... Addio Milano! Addio fratello!»), le *O* melodrammatiche («O re dei fiumi! O Po maestoso...»); perfino la lacrimevole elegia che della luna le fa dire, facendo eco a un modello che sarà facile riconoscere, «Pur tu, solinga, eterna peregrina, che sì pensosa sei, tu forse intendi, questo viver terreno, il patir nostro, il sospirar».

Si sente qui il problema ineludibile della lingua, di cui la Percoto pure si mostra cosciente: «io che non son nata nella felice Toscana, al voler dire quello che sentivo con una parola che fosse viva, non avevo altro precettore che il mio nativo dialetto». E infatti le cose che scrive in friulano appaiono ben diverse: «Quasi tal niez del canâl di S. Pieri, parsore la vile di Cercivint, si viôt une montagne verde che 'i disìn la Tencie» («Quasi nel mezzo del canale di S. Pietro, sopra il villaggio di Cercivint, si erge una montagna verde chiamata la Tenca», *Lis strìis de Germanie*). Il friulano si rivela vergine come un'Africa tutta da esplorare, senza la colonizzazione di frasi fatte e di manierismi. È l'inizio di un'avventura squisitamente letteraria, di una situazione faticosa e stupenda. Scrive Caterina Percoto: «devo inventare la grafia, trovare il modo di rendere efficaci i suoni, scrivere frasi brevi, il periodare lungo il dialetto non l'accetta».

Quanti lettori avrà avuto, a metà dell'Ottocento, la Percoto quando scrive nella lingua di San Lorenzo di Soneschiano? Sono dunque le novelle in italiano che le danno la fama. La lingua è quella di una scrittrice che, come tutti gli altri, conosce l'italiano dai libri, che ama Manzoni, che raccoglie in un suo quaderno espressioni toscane che trova nel Giusti, e che prega gli amici che la leggono di farle presenti tutti i suoi «spropositi». Interessante che, in un tempo in cui «l'Italia una lingua ancora non l'ha», la Percoto non si sia lasciata paralizzare dal mito manzoniano di una lingua ideale che coincidesse con la «pretta favella di Firenze» (G. I. Ascoli, *Proemio all'Archivio Glottologico Italiano*, 1872).

Grazie alla mediazione di Niccolò Tommaseo, che l'aveva fatta conoscere al Gabinetto Vieusseux di Firenze, nel 1858 uscirono per Le Monnier – il miglior editore - i *Racconti*. Vennero stampate duemila copie. Nel 1865 Giovanni Verga inviò una copia di *Storia di una capinera* alla sua «maestra». Un secolo dopo, direttore editoriale Cesare Pavese, l'Einaudi ripropose alcune novelle: *Lis cidulis, Un episodio dell'anno della fame*, *La coltrice nuziale*.

IMMONDI LIBRAI ANTIQUARI

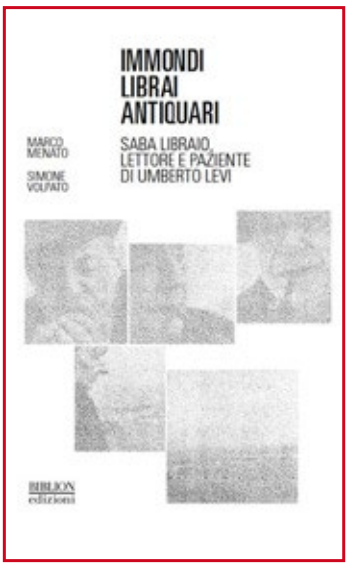
di Walter Chiereghin

Marco Menato
Simone Volpato
Immondi librai antiquari
Saba libraio, lettore e paziente di Umberto Levi
Biblion, Milano 2020
pp. 370, euro 25,00

Chiara Mattioni
L'impiegato triestino maestro di storie
E.U.T., Trieste 2016
pp. 240, euro 14,00

Stelio Mattioni
Storia di Umberto Saba
Vydia, Montecassiano (MC), 2021
pp. 220, euro 15,00

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA
N. 68 - aprile 2021



Il libro si presenta bene, come è quasi ovvio che sia, vista la competenza e l'ormai collaudata attitudine a lavorare in coppia dei due autori, Marco Menato e Simone Volpato, «un sodalizio fra pubblico e privato» (p. 33), essendo il primo direttore – ahinoi, ancora per poco – della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, nonché docente di Bibliografia e Biblioteconomia in varie sedi universitarie del Nord-Est, l'altro commerciante in libri d'antiquariato, studioso ed editore. Un titolo di grande effetto, una copertina sobria ed elegante, legatura così così, ma carte di discreta qualità, adeguatamente corposo – 368 pagine – soprattutto arricchito da una prefazione di sicuro prestigio, affidata cioè a Stefano Carrai, ordinario di Letteratura italiana alla Normale di Pisa, ma anche autore di un'importante monografia su Saba, pubblicata da Salerno nel 2017: questo *Immondi librai antiquari* ha molti requisiti per fare qualche rumore nel mondo ovattato degli studiosi e nell'altro, purtroppo non vastissimo, di quanti si interessano a poesia e letteratura.

L'opera è articolata in tre parti, la prima, curata – con qualche cedimento autobiografico e promozionale – da Volpato, tratta del rapporto tra Saba e il medico Umberto Levi (1902-1962), è integrata da una nota di Antonio Della Rocca che traccia un profilo biografico del destinatario delle lettere del poeta e infine contiene la raccolta delle lettere indirizzate al dottore (o a sua moglie e alla figlia), che come vedremo costituisce il nocciolo duro dell'intero volume, quantomeno dal punto di vista biografico. Nell'ambito di tale prima parte è riportato per intero il carteggio di Saba indirizzato a Levi, composto da tredici lettere, due delle quali pubblicate per la prima volta, le altre undici invece già edite da altri in precedenti occasioni.

Nella seconda parte del volume – intitolata *Il Novecento di Saba* – ancora Volpato si occupa in particolare di alcune ricostruzioni della vicenda commerciale del suo più illustre collega, intrecciando poi argomentazioni, schede ed elenchi ispirati alla ricostruzione delle letture del poeta e in particolare della sua biblioteca privata, incapsulata entro gli scaffali della sua "Libreria antica e moderna Umberto Saba" (dal 1924 "Libreria antiquaria Umberto Saba"), tuttora esistente nell'antica sede di Via San Nicolò 30, grazie alla meritoria tenace opera di tutela di Mario Cerne, erede di Carletto, commesso, poi socio e infine proprietario del negozio.

Chiude il volume *Per una storia di Saba libraio*, oltre 150 pagine in cui Marco Menato ricostruisce con minuta precisione la storia della Libreria, delle quote cedute e riacquistate, degli aspetti amministrativi e soprattutto del mestiere di libraio antiquario, che Saba sembra fin dall'inizio svolgere con competenza e avvedutezza. Il merito di questa ricostruzione di un ambito così importante nella vita del poeta, il lavoro che avrebbe dovuto assicurargli il necessario che certo la poesia non poteva offrirgli, sul piano economico, risiede nel discernere il grano della realtà dei fatti dal loglio delle narrazioni idealizzanti fornite dal diretto interessato, «perché una cosa va subito demitizzata, ed è l'immagine romantica (abilmente tramandata da Saba stesso) di un Saba poeta, quasi disperato per la mancanza di lavoro, che per caso s'imbatte in una libreria in vendita, l'acquista per rivenderla del tutto svuotata ma poi, vedendo tutti quei libri, s'innamora e la rigenera non avendo mai professato quell'attività, del tutto a digiuno di nozioni di bibliografia e di bibliofilia» (pp. 191-192). Menato dimostra che questa pretesa ricostruzione è del tutto fuorviante rispetto alla realtà dei fatti, che vede invece il commerciante neofita già in partenza discreta-

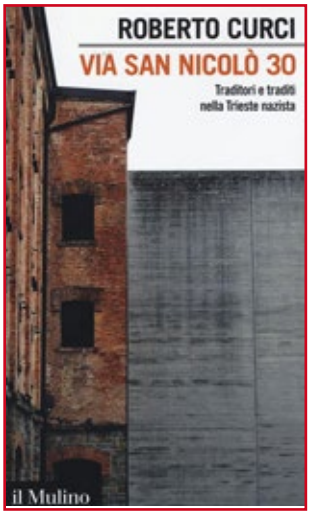
Saba libraio, la sua storia di mercante e il suo rapporto epistolare col medico che lo ebbe in cura nell'ultima stagione della sua vita

mente preparato, per un'assidua frequentazione delle librerie, all'epoca numerose a Trieste, con ogni probabilità cliente o almeno curioso anche di quella del socialista Giuseppe Maylander che avrebbe finito per acquistare assieme a Giorgio Fano, il quale gli avrebbe poi ceduto a malincuore la sua quota pochi mesi dopo l'acquisto. La sezione affidata a Menato include inoltre un lungo catalogo composto di 834 schede relative a monografie di soggetto bibliografico, che risulteranno di sicuro interesse per mercanti, bibliofili, collezionisti e bibliotecari, ma difficilmente potranno risultare stimolanti per la generalità degli altri lettori.

Così non è, come avevamo anticipato più sopra, per il carteggio con Umberto Levi, il medico di cui Saba fu paziente negli ultimi anni, dapprima a Trieste, in seguito, nell'estremo periodo della sua vita, alla clinica goriziana "Villa San Giusto" dei Fatebenefratelli, dove morì il 25 agosto del 1957, «dissero d'infarto», come scrive Nora Baldi. Di tale corrispondenza, posta in risalto fin dal sottotitolo del volume, due sono le lettere finora inedite, attualmente nelle collezioni della Biblioteca Statale Isontina, e di queste la numero 13, datata [Trieste] 5 marzo 1955, contiene elementi che si qualificano come "confessioni", tali da gettare, forse, nuova luce sulla biografia di Saba, ma di ciò siamo veramente poco convinti.

Riportiamo comunque i due passi. Nel primo di essi il poeta riferisce di avere un figlio segreto, nato fuori del matrimonio e mai riconosciuto: «Sono tremendamente solo anche perché ho preteso questa condizione. Non ho mai voluto che qualcuno potesse prendersi cura di me perché mi sarei sentito offeso e in colpa. Dapprima verso mia figlia che non ha la tempra mentale per curarmi e sollevarmi; è una donna di una debolezza estrema [...] Avrei voluto che a prendersi cura di me ci fosse un figlio più forte; lo avrei avuto se non l'avessi respinto. Ma come potevo, stretto dall'odiato-amato amore di due donne, presentare un figlio? Per giunta sano e di un'altra donna? Lina ne sarebbe morta» (p. 62). Questa prima "rivelazione" non ha riscontri esterni al contenuto della lettera, se non in uno strano incontro di Stelio Mattioni con una donna – narrato da Chiara, figlia del biografo di Saba nel volume *L'impiegato triestino maestro di storie* (EUT 2016). L'incontro fu preceduto da una telefonata nella quale la sconosciuta annunciò allo scrittore, di essere in possesso di informazioni su un tale Sergio, che asseriva essere figlio naturale del poeta. Alla telefonata seguì poi un incontro, al quale si presentò, sul posto di lavoro di Mattioni, una donna di mezza età che intendeva barattare una ventina di lettere autografe di Saba con l'assunzione del figlio alla raffineria Aquila, dove appunto lavorava lo scrittore. Nel dichiararsi impossibilitato ad accedere a tale richiesta, Mattioni si vide consegnare, in regalo, una delle lettere, che risultò in effetti autentica, datata 2 luglio 1929 e indirizzata a Erna Poleselli, già commessa nella libreria di Via San Nicolò. Un successivo tentativo di Mattioni di riprendere contatto con la donna, fu senza successo, perché di lei si erano perdute le tracce. Come si vede, dunque, ulteriori attestazioni circa l'esistenza e l'identità di questo figlio naturale del poeta sono legate soltanto all'esile dichiarazione telefonica resa al suo biografo.

L'altro punto scabroso della lettera del 5 marzo 1955 riguarda una duplice tragedia del 1922: due suicidi, a poche settimane di distanza, di due giovani sorelle, entrambe già commesse nella Libreria antiquaria. Leggiamo Saba: «in quella libreria ho sempre convissuto con il senso di colpa di aver spinto a morire due giovani ragazze di cui amai con fervore la loro giovane carne; due sorelle che, per la vergogna di tale sentimento e per aver sottratto dei libri decisero di uccidersi. E per me che ebbi tanta parte in questa loro decisione, giocando sulla loro giovinezza, fu una continua fonte di ansia e di dolore convivere con la loro morte. La libreria fu il luogo della mia morte e ciò è la pena» (pp. 62-63). Alcuni aspetti di questa tardiva "confessione" sono ben noti e riassunti da Roberto Curci nel suo *Via San Nicolò*



Roberto Curci
Via San Nicolò 30
Traditori e traditi
nella Trieste nazista
Il Mulino, Bologna 2015
pp. 170, euro 15,00

Riccardo Cepach
(a cura di)
Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna!
Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna (1912-1944)
MGS Press, Trieste
pp. 190, euro 17,00

Marco Menato e Simone Volpato frugano nella storia e nei cataloghi della "Libreria antica e moderna Umberto Saba"

Cristina Benussi et al.
Umberto Saba
Sei donne per un poeta
Ibiskos editrice, Empoli 2003
pp. 234, euro 15,00

Elena Bizjak Vinci, Stelio Vinci
La libreria del poeta
Umberto Saba
1919-2019 centenario
dell'inizio dell'attività libraria
di Umberto Saba
Hammerle, Trieste 2019
pp. 100, euro 18,00

30 (Il Mulino, 2015): Margherita, detta Rita, Frankel, di 22 anni, viene trovata suicida per avvelenamento da acido fenico in un bosco vicino al Castello di Miramare il 19 aprile 1922, mentre la sorella Malvina, di un anno più giovane, percorrerà la medesima via senza ritorno il 20 giugno di quello stesso '22 in Via G. Murat, presso il Passeggio S. Andrea. Entrambe le ragazze sono state, per un breve periodo, commesse nella libreria antiquaria, ma nulla, al di fuori di questa sorta di confessione intervenuta a trentatre anni di distanza dai luttuosi eventi, autorizza a confermare l'autoaccusa del poeta. Anzi.

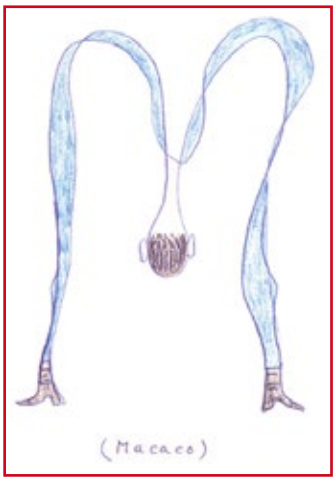
Nell'immediatezza dei fatti, in una lettera ad Aldo Fortuna datata 2 giugno 1922, nemmeno due settimane dopo il primo suicidio, Saba scrive, dopo altre notazioni relative a questioni commerciali: «Ti scrivo poco e male, perché sono ammalato. La mia signorina si è uccisa, due giorni dopo il mio ritorno a Trieste. Era una ragazza ben singolare, ch'io ebbi il torto di nemmeno vedere fin ch'era viva, ma il modo come s'è uccisa m'ha fatto accorto d'aver avuto accanto per sei mesi una creatura che avrei dovuto ammirare e curare. Era cugina di mia moglie: ti parlerò di lei quando ritornerò a Firenze» (da *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna*, p. 162). Appena un lieve rammarico, dunque, per non aver nemmeno veduta la ragazza, nei sei mesi in cui l'aveva con sé nel negozio; tanto esile il senso di colpa, riferito per di più a una superficialità di rapporto che implicitamente nega la narrazione, resa a Levi più di tre decenni dopo, in cui parla di «due giovani ragazze di cui amai con fervore la loro giovane carne». Oltre a ciò, nient'altro sembra turbare il poeta nei mesi successivi alla duplice tragedia delle due Frankel, che lo vedono al contrario impegnato a consolidare la sua fama letteraria: scrive in versi e prosa, pubblica, pochi giorni dopo il suicidio di Rina, *Preludio e canzonette* su *Primo Tempo*, e poi i sonetti di *Autobiografia*, e ancora *I Prigioni*, esce il primo saggio sulla sua poesia di Giacomo Debenedetti. Tutto ciò appare incompatibile con il tormento di atroci sensi di colpa dai quali dichiara tardivamente di essere stato attanagliato, tre decenni e passa dopo i fatti luttuosi. Col che non s'intende negare in termini assoluti – sarebbe d'altronde impossibile – il facile cedimento a richiami della sensualità propri di quei suoi anni, e segnatamente con le giovani commesse che si avvicendavano nei locali della sua libreria, ma ciò non basta a confermare un diretto rapporto di causa-effetto tra una presunta relazione carnale con le due ragazze e il loro gesto disperato. Cristina Benussi, nel suo breve illuminante saggio su *Figure femminili nell'opera di Saba* (*Umberto Saba. Sei donne per un poeta*, Ibiskos 2003) esprime con sintetica nettezza un giudizio in questi termini: «L'uomo Saba, vecchio, si cimenta con giovani donne. Satiro» (p. 215). Si può convenirne, ma almeno ricordando che negli anni '20 del secolo scorso la sensibilità generale in materia era affatto diversa da quella che utilizziamo oggi: termini quali "sessista", "maschilista", "abuso", "violenza di genere" e "stalking" non godevano della valenza psicologica e sociale che, fortunatamente, rivestono oggi. E comunque Saba nel 1922 non era un vecchio, non avendo ancora compiuto i 40 anni, né le presunte "vittime" delle sue attenzioni erano minori.

Come mai, allora, questa tardiva duplice confessione di Saba al suo medico? Non esiste una risposta certa, come di frequente avviene per molti aspetti della storia personale di Saba: forse la necessità di stabilire un rapporto di intimità col dottore al quale continuamente sollecitava ricette che lo confortassero dalla sua dipendenza dalla morfina, forse semplicemente una di quelle sue ingegnose ricostruzioni della propria biografia. Non abbiamo elementi per saperlo con sicurezza, a differenza di due peraltro assai benevoli recensori del libro che, sulle colonne del *Foglio* e del *Piccolo* sembrano ridurre alla lettera n. 13 e alle sue confessioni *ex post* l'importanza del volume, quasi che il resto delle pagine fosse una paccottiglia riempitiva. Una visione scandalistica e riduttiva, che la serietà dell'impegno dei due curatori probabilmente non merita.

L'ABBECEDARIO DI GILLO

di Roberto Curci

«Ho sempre desiderato di essere (o di fare?) il pittore. Più di qualsiasi altra cosa e non pensando certo a successi, onori e guadagni che l'arte può decretare. è l'atto di disegnare e dipingere che è stato per me – sin dall'infanzia – qualcosa di quasi coercitivo e mi ha obbligato a riempire di sgorbi (o erano mirabili invenzioni?) le pagine dei miei libri scolastici, il legno dei duri banchi delle scuole, la sabbia delle spiagge estive…». Così scriveva Gillo Dorfles in un'Autogiustificazione inserita nel catalogo della mostra "Metamorfosi" (Aosta, aprile-luglio 1988, a cura di Luciano Caramel): una mostra che lo proponeva per l'appunto come pittore, già animatore di quel Movimento Arte Concreta (MAC) da lui fondato quarant'anni prima.



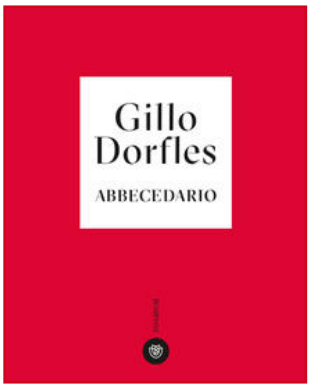
Quei "capricci" scanzonati, quei ghirigori dagli smaglianti colori, quei "mostri", quei disarticolati "personaggi", riveduti oggi, aiutano meglio a capire il gusto infantilmente ludico con cui, a un certo punto della sua luminosa carriera di dottissimo critico ed estetologo, Dorfles seppe tramutarsi, semplicemente, in un amabile zio disposto a "insegnare" ai suoi due nipoti Piero e Giorgetta le lettere dell'alfabeto, dalla A alla Z, e i numeri, da 0 a 10. Non che i due fanciulli non li conoscessero già, ma stettero al gioco, così come il famoso zio si divertì con loro a dare a lettere e cifre una sorta di umana/disumana fisionomia collegata a fantasiose definizioni: B come Buongustaio o come Babau, C come Camaleonte, D come dente o come doccia, F come freddo…

Nati da un tratto di penna di Gillo e dai colori a pastello aggiunti dai nipoti, quei disegni, improvvisati in reciproco divertimento, dopo aver sonnecchiato per settant'anni in una «consunta cartellina» sono ora proposti in un elegante volumetto edito da Bompiani, *Abbecedario* (con prefazione dei due ex bambini), che ha il sapore di una fragrante e inattesa "madeleine".

Chi volesse semplicemente gustare questa doppia parata di stravaganti protagonisti antropomorfizzati, avrà a sua volta occasione di divertirsi. Chi invece volesse vederci più a fondo, scoprirà certe sorprendenti affinità tra questi disegnini buttati giù alla svelta e le opere (certo, più complesse ma ugualmente bizzarre) che Dorfles realizzò ed espose negli anni Ottanta, usando tempere e pennarelli, inchiostri ed acrilici, con un'esplosione di fantasia che davvero rimandava al suo immaginario infantile, di assoluta libertà inventiva.

E sarà allora curioso trovare qualche assonanza tra un grottesco Personaggio con lingua dipinto ad acrilico nel 1987 e la lettera A dell'*Abbecedario*, dove lo spunto è dato per l'appunto da una A linguacciuta ("Aaa"). Così come l'iniziale E ("Eleganza") assume sembianze che rimandano ad altre opere di quella fase ispirativa, in particolare a un altro acrilico, pure dell'87, intitolato *Barocco giallo*. A significare che il mondo ideale di Dorfles era e rimaneva uguale a sé stesso, sia pure nei disegnini realizzati per i nipoti. E che nella loro infanzia egli rispecchiava la sua propria infanzia, con i medesimi incantamenti e i medesimi sogni, ancorché travestiti da "sgorbi": goffi, deformi, mostruosi. Infallibilmente deliziosi.

Gillo Dorfles
Lettere dell'alfabeto
penna su carta



Gillo Dorfles
Abbecedario

Gillo Dorfles
Personaggio con lingua
acrilico su cartone, 1987
collezione privata

DANTE RAGAZZINO

di Anna Calonico

Siamo a 700 anni giusti dalla morte del Sommo Poeta: quale migliore occasione per iniziare una carrellata di libri per ragazzi che abbiano come argomento, magari semplicemente in senso lato, Dante Alighieri e la sua vita o la sua immensa opera?

Mi sembra giusto iniziare con la giovinezza del grande autore fiorentino, quindi oggi vi presento con gioia *Dante e il circolo segreto dei poeti*, un libello scritto da Silvia Zecchini e illustrato da Luigi Dragonetti, e pubblicato da Lapis nella collana *Sì, io sono*, dedicata ai grandi della storia, dell'arte, della letteratura quando ancora grandi non erano. È una collana divertente e molto interessante, che presenta personaggi del calibro di Raffaello (vedi *Il Ponte rosso* n. 55), Cleopatra, Martin Luther King…e il nostro Dante, appunto.

Silvia Vecchini, autrice già affermata nel mondo dei romanzi per ragazzi, è conosciuta per testi come *Fiato sospeso*, *La zona rossa*, *Prima che sia notte*, *Le parole giuste*, *21 giorni alla fine del mondo*, e davvero tanti altri, molti dei quali, di argomento religioso, sono illustrati dal marito Sualzo, fumettista, con cui ha fondato il progetto editoriale *Il Sicomoro*. In questa occasione, però, le pagine scritte dall'autrice perugina hanno la copertina di Alfredo Belli e sono abbellite dai disegni di Luigi Dragonetti, che si è diplomato presso l'Accademia dell'Illustrazione di Roma e attualmente collabora come scenografo con alcuni sceneggiatori italiani. Per questa serie, ha illustrato anche le storie di Michelangelo e di Leonardo.

La trama vede il protagonista all'età di dodici anni, già amico di Lapo Gianni, e già innamorato di Beatrice Portinari. Oltre a ciò, ha un grande sogno: dedicarsi completamente alla poesia, anche se il padre lo vuole cambiavalute, proprio come lui.

Le prime pagine ci presentano un normale ragazzino di dodici anni, entusiasta per il carnevale, mentre si fa largo tra la folla e osserva ad occhi sgranati ogni cosa che vede. È alla ricerca del suo amico Lapo, ma il cuore che batte è per la speranza di vedere anche la bionda, dolcissima Beatrice: «Beatrice Portinari aveva la mia stessa età e abitava nel mio stesso rione. Quel giorno era bella come il sole. Rideva, scherzava e agitava il tamburello accennando passi di danza. Aveva un lungo abito di lana rossa abbottonato sul davanti e sopra portava una veste chiara senza maniche. I capelli biondi erano sciolti e trattenuti solo da un fermaglio dorato. Io me ne ero innamorato subito, la prima volta che l'avevo vista tre anni prima, durante il Calendimaggio. Da quel momento avevo preso l'abitudine di passare sotto le sue finestre sperando di incontrarla. La cercavo tra la gente ogni volta che c'era una festa, o nei giorni di mercato, alle processioni, nel Battistero… Ci scambiavamo qualche rapida occhiata e ogni volta io mi ripromettevo che un giorno, presto, prestissimo, avrei trovato il coraggio di parlarle davvero.

Lo feci anche in quel momento» (pp. 13-14).

Non poteva mancare un incontro con Beatrice, amore della vita, e soprattutto musa ispiratrice della *Vita Nova* e guida fidata nel viaggio ultraterreno verso l'Empireo, ma presto il giovanissimo Dante ha un colpo al cuore: presto gli

Dante e il circolo segreto dei poeti, *un libello ad alta intensità di divertimento e informazione*

verrà presentata Gemma Donati, la sua futura moglie.

Assistiamo quindi ai turbamenti atroci del piccolo cuore inesperto, e voi penserete che tanto gli resta la poesia, giusto?

Giusto, perché Dante e Lapo, dopo l'ennesimo scontro con il perfido Corso Donati, incontrano Guido Cavalcanti, un po' più anziano di loro e già poeta, fondatore, anzi, di un circolo segreto di poeti a cui i due vengono invitati. Al ragazzino sembra un sogno: potrebbe essere finalmente l'inizio della sua carriera, il passo decisivo verso il coronamento del suo progetto di vita!

Mica facile, però, arrivarci: gli incontri si svolgono di sera e Dante deve uscire di casa di nascosto, e poi c'è il coprifuoco e bisogna usare l'ingegno per seminare la guardia che lo ha avvistato. Quando arriva a destinazione, gli sforzi vengono premiati e lì conosce, tra gli altri, Forese Donati e il musico Casella.

Naturalmente la storia non si basa su un resoconto veritiero della giovinezza del poeta e la fantasia non bada a qualche piccolo anacronismo, ma l'importante è avvincere il lettore e allo stesso tempo rendergli familiari l'ambientazione della Firenze medievale e alcuni personaggi che verranno sicuramente incontrati studiando il grande poeta. Anzi, se qualcuno non si è ancora affezionato alla storia, deve sapere che al momento delle presentazioni Dante e Lapo non sono stati ammessi automaticamente all'ambito cenacolo: non bastano la presenza e il coraggio di un'uscita notturna, i nuovi arrivati devono anche dimostrare agli altri iscritti che sono degni di fare parte della loro cerchia. Dovranno quindi affrontare tre prove…

Meglio non proseguire con il racconto, anche se tutti sappiamo che nella realtà Dante il suo sogno di poeta lo ha coronato, eccome! Non preoccupatevi, comunque, per quante libertà si sia presa l'autrice nel narrare la storia di un personaggio realmente esistito, non si è certo discostata dall'elemento fondamentale, ed è emozionante leggere i primi tentativi dell'Alighieri nell'abile gioco dei versi: «Senza scrivere nemmeno una parola, per la prima volta composi un sonetto per lei. Lo tenni a mente, lo ripetei a memoria, ancora e ancora finché Guido non mi chiamò.

Era il mio turno.

Ormai era buio e il cielo era pieno di stelle. Andai verso la corte e mi fermai davanti alla gente, sotto lo sguardo di Beatrice.

Ora che ero lì capii che avrei continuato a scrivere nonostante mio padre e sarei entrato a tutti i costi nel cenacolo. Avrei impiegato tutte le mie forze per realizzare il mio sogno: diventare un grande poeta.

E la poesia sarebbe stata il mio anello per lei.

Un anello di cristallo purissimo, trasparente, un anello segreto che nelle parole ci avrebbe unito per sempre.

Beatrice mi sorrise.

Presi fiato, e cominciai a recitare i miei primi versi» (p. 162).

Nel complesso, è un librino molto piacevole e di facile lettura per tutti, non soltanto per i secchioni! È scritto in maniera semplice ma avvincente, c'è un pochino di romanticismo e un po' più di avventura, cosa che lo rende adatto a tutti i gusti, ed è pieno di curiosità sulla vita medievale che i lettori più attenti potranno magari approfondire; è perfetto per essere letto e commentato con l'insegnante, in queste interminabili lezioni in DAD, oppure con un genitore rinchiuso in casa dallo smartworking. E che altro?

Ancora una cosa: come tutti i libri della collana, ha un paio di paginette che presentano i personaggi, così come sono nel racconto, e il ruolo che invece hanno avuto veramente nella storia. Poca cosa, forse, ma lo trovo un ottimo spunto per invogliare i ragazzi ad informarsi da soli, una volta completata la lettura. Insomma: "imparare divertendosi" sembra il motto di questa collana e, per quanto mi riguarda, credo che con questa pubblicazione siano ben riusciti nell'intento.

Silvia Vecchini
Dante e il circolo segreto dei poeti
Lapis, Roma, 2010
pp. 162, euro 8,50
dai 10 anni

SULL'ONDA DELLA METAFORA

di Enzo Santese

Marino Maurel
Nuotando in questo mare
Esercizi di poesia
Il Mandracchio, Isola 2020
pp. 148

La raccolta di Marino Maurel *Nuotando in questo mare. Esercizi di poesia*, pubblicata nelle edizioni "Il Mandracchio" per conto della Comunità degli Italiani di Isola, consente all'autore di affidare ai ritmi della poesia il senso della sua appartenenza al suo luogo di nascita, Pirano.

L'esistenza è spesso un mare percorso da correnti discontinue e talora sorprendentemente nuove, che con forza rapinosa catturano l'essenza dei nostri sogni e alimentano i motivi delle nostre paure. La scrittura è un modo per "comporre" una sorta di diario di bordo in cui le note si susseguono in un saliscendi di umori che toccano stati d'animo diversi.

Nello spazio della poesia, negli interstizi del pensare Marino Maurel innesta il suo rapporto con le porzioni più minuscole del vissuto, là dove covano sentimenti forti e tensioni semplici, quelle che danno vita al suo brulicante mondo interiore. Anche se il sottotitolo può lasciar credere a un progetto di scrittura teso anche a sperimentazioni linguistiche, l'opera di questo autore si colloca senza dubbio su quel crinale espressivo che da una parte guarda alla propria volontà di liberare la foga del sentimento disseminato nei versi con differenti temperature secondo il momento e la fonte generatrice, dall'altra sceglie alcuni punti fermi del suo itinerario esistenziale per un colloquio che viaggia dalla dimensione lirica a quella più propriamente descrittiva. Nel percorso di scrittura appaiono eventi del passato che tornano a precisare i loro contorni fisionomici, situazioni che hanno inciso la carne viva della personalità, in una libertà del dire che è sostanzialmente immediatezza tra il sentimento e la parola. La riflessione di Maurel si struttura in complesse stratificazioni di immagini, simboli adatti a rendere nella dinamica del comporre la mole di entusiasmi e sofferenze, illusioni e sconfitte, speranze e delusioni insite nel tragitto del vissuto.

Talora il verso si modula e si conforma all'esigenza di rappresentare il concetto di perdita, origine e causa di un dolore sottile affidato alla vibrazione di una sola parola. E la sofferenza è innesco per una solitudine capace di far risuonare nel silenzio le pulsazioni di affetti che rimangono come una sorta di colonna sonora per una quotidianità fatta anche di ipocrisie, compensate peraltro dalla verità e autenticità della poesia. Questa ha nella semplicità del tratto espressivo la sua peculiarità primaria, senza indugio sul compiacimento retorico, anche se in numerosi testi la metafora sgorga spontanea nella riflessione affidata ai ritmi della composizione solitamente breve. Una visione inquieta sui tempi odierni dà forza all'ansia del vivere, in un'indole che, pur sensibile alla bellezza e alla felicità del reale, privilegia spesso il tono elegiaco, che nasce da una malinconia apparentemente irrisolvibile. La sua vena naturalistica declina atmosfere le più varie, la primavera, giorno di pioggia, giornata ventosa, autunno, ma è il rilievo malinconico che dà corpo a un'ispirazione protesa a cogliere e ingigantire nella realtà del chiaroscuro quotidiano le ombre.

L'autore mostra peraltro di saper apprezzare i momenti di intensa gioia vitalistica, come in *Raccoglierai*: «Cerchiamoci un posto sicuro / e cantiamo allegre canzoni / tra l'erba ondeggiante, cantiamo la felicità, tra gemme scoppianti di vita». E il movimento continuo verso approdi di felicità è per Maurel efficace antidoto contro gli assalti dell'inquietudine.

Nelle tre sezioni della raccolta, *Immagini, Sensazioni, Sentimenti,* l'autore registra l'esito della sua ricognizione sulla realtà circostante, ma soprattutto si produce in un'interrogazione intima e profonda sul senso di contraddittorietà dell'esistenza. Il suo è per certi aspetti un viaggio interiore lungo itinerari punteggiati da un universo naturalistico che la lente d'ingrandimento dell'affetto trasforma in combustibile per uno sforzo di rinascita personale.

LUCI E OMBRE DI UNA DOMENICA IN CAMPAGNA

di Stefano Crisafulli

Entrare in un quadro di Renoir: è questa la sensazione immediata che offre allo spettatore il film di Bertrand Tavernier *Una domenica in campagna* (titolo originale: 'Une dimanche à la campagne') del 1984, nonostante il regista francese (morto il 25 marzo di quest'anno) abbia detto esplicitamente di aver voluto evitare riferimenti diretti all'impressionismo per privilegiare i pittori di Lione, la città in cui è nato. In particolare l'ambientazione del film, una casa di campagna a Yveline, amena località vicino a Parigi, nell'estate del 1912 e, soprattutto, le luci del direttore della fotografia Bruno De Keyzer, sono i due elementi che riportano alla pittura en plein air dei maestri impressionisti. Il tutto è reso, però, molto più chiaroscurale, per usare un termine pittorico, dal protagonista della storia, monsieur Ladmiral, un anziano pittore (interpretato da Louis Ducreux), coevo di Renoir e Monet, che ha preferito non tradire la propria idea artistica originaria, la quale, tra l'altro, gli ha fruttato un discreto successo, mettendosi sulle tracce dei colleghi emergenti: «E d'altra parte imitando l'originalità degli altri – dirà a sua figlia Irène (Sabine Azéma) nella parte conclusiva del film -, sarei stato ancor meno originale, non solo: avrei perduto la mia piccola musica». Eppure, alla fine della sua vita, qualche rimpianto c'è nel non aver osato di più, nell'essersi limitato a cavalcare l'onda del primo successo per poi ritirarsi, forse troppo presto, nella sua casa di campagna.

Quello di Tavernier è un piccolo grande film, fatto di sguardi e di sensazioni, di dialoghi quotidiani apparentemente superficiali, che però nascondono un turbillon di sottotesti e di non detti, soprattutto quando i due figli di Ladmiral vengono a trovarlo per una visita domenicale: il primo, Gonzague, è sposato, con tre bambini, e ha rifiutato una possibile carriera artistica per evitare il confronto col padre, rifugiandosi in un grigio torpore impiegatizio, mentre la seconda, Irène, è l'eccentrica della famiglia, non si è sposata (ma ha un amante che non sembra tenere molto a lei), ha un negozio di abbigliamento a Parigi ed è un vero uragano quando irrompe con la sua automobile e il suo cane di nome Caviale nella placida atmosfera famigliare. Ladmiral è più affezionato a lei che al figlio, perché ne ammira la vitalità, che però nasconde un'inquietudine mal sopita, e lei lo ricambia, portandolo con l'auto, in una delle scene più belle del film, ad una 'guinguette' in riva al fiume (locale da ballo tradizionale dell'epoca, immortalato anche da Renoir in un suo celebre quadro, *La colazione dei canottieri*) e danzando assieme a lui. Ma ciò che rende il film di Tavernier, che ha vinto il premio per la miglior regia al festival di Cannes, un piccolo capolavoro è, anche, il suo modo di scolpire il tempo. La macchina da presa, infatti, indugia sullo scorrere delle ore durante il pranzo domenicale con la giusta lentezza, né troppo poca, né troppa, per far capire a chi guarda che in realtà la sabbia nella clessidra sta correndo velocemente per Ladmiral e i suoi figli e che le possibilità di una svolta si assottigliano sempre più. Eppure, allo stesso tempo, Tavernier sembra volerci dire che no, non è mai tardi per ripulire la tela dai detriti della vita e avere un sussulto d'orgoglio, nemmeno quando l'estate è quasi finita e la luce del sole lascia il posto alle prime ombre della sera.

Pierre-Auguste Renoir
La colazione dei canottieri
olio su tela, 1880-1882
Phillips Collection, Washington

IL LEONE E LA CITTÀ

di Gianfranco Carbone

Ezio Martone (a cura di)
Il lungo viaggio
del Leone di Trieste
ed- privata, Trieste, 2021
pp. 210, euro 28,00

Ezio Martone ha raccolto nel libro *Il lungo viaggio del Leone di Trieste* dei contributi molto interessanti che aiutano a comprendere meglio il rapporto fra la Compagnia di Assicurazioni e la città.

C'è una parte storica curata da Anna Millo che esamina gli anni che vanno dalla fondazione delle Generali al secondo dopo guerra con la perdita dei mercati assicurativi dei paesi dell'Europa orientale, da Aurelio Slataper che ricorda le fase di ricostruzione negli anni successivi alla seconda guerra mondiale e da Aldo Minucci che richiama l'evoluzione del modello gestionale e una "postfazione" di Tatjana Rojc che traccia il profilo di alcuni dei protagonisti, meno noti, della crescita della Società: Umberto Della Casa e Umberto Rocco che, precorrendo i tempi, ne realizzarono il sistema informatico.

La parte più allusiva e intrigante è, però, la ricostruzione (del tutto attendibile) di Aurelio Slataper, per lunghi anni a capo del servizio immobiliare di Generali, sul perché non venne realizzata la nuova sede della Compagnia in Porto Vecchio a Trieste.

Il mainstream (pensiero dominante) locale attribuisce la responsabilità della mancata realizzazione della nuova sede alla classe politica di Trieste della fine degli anni '80 che, per i suoi ritardi, le sue ambiguità o peggio, avrebbe quasi costretto le Assicurazioni Generali ad investire a Mogliano Veneto non avendo ottenuto il "disco verde" per realizzarla in porto vecchio.

Piccola divagazione prima di arrivare al punto: ricordo ancora Livio Pesante e i suoi incontri della domenica mattina al caffè Tommaseo dove si ritrovava con Lucio Ghersi, Gioacchino Tringale, Claudio Boniciolli e ai quali partecipavo, saltuariamente, anch'io, giovane socialista. (oltreché Edoardo D'Amore che secondo me era più interessato a monitorare le dinamiche interne del PSI che ad ascoltare le riflessioni di carattere politico). Una volta, durante una discussione, venne fuori il tema dei luoghi comuni di Trieste e Pesante ricordò che durante la Seconda guerra mondiale tutta la città si convinse che non sarebbe stata bombardata perché «la moglie di Fiorello La Guardia, sindaco di New York, era triestina». Questa diceria era un sussurro nel 1941, si rafforzò nel 1942, divenne una certezza nel 1943 e nei primi mesi del 1944. Tutte le città portuali d'Europa venivano bombardate e Trieste no. Quindi doveva essere vero che la moglie di un sindaco americano era intervenuta per salvare la città. La convinzione svanì il 10 giugno 1944 quando, nell'incredulità generale, decine di bombardieri alleati oscurarono il cielo in una splendida giornata di sole lasciando una scia di centinaia e centinaia di vittime e feriti e macerie non solo nelle zone portuali e industriali ma in tutta la città.

Cosa racconta Aurelio Slataper per smentire il pensiero dominante. Cito: «la nascita di Polis è pertanto successiva alle decisioni di Generali di realizzare l'insediamento di Mogliano Veneto e il richiamo delle date è più che sufficiente a smentire recenti ricostruzioni tendenti ad accreditare la versione che Generali avrebbero trasferito alcune delle attività a Mogliano Veneto perché non le sarebbe stato consentito di ampliarsi in Porto Vecchio» (chi avesse voglia di leggere il libro può trovare atti e documenti). Dopo aver ricordato lo scon-

Come maturarono le scelte delle Generali in ordine alla sede della propria direzione

tro fra Generali e Fiat Impresit (avvenuto a Torino alla fine di una riunione e dopo che Fiat Impresit buttò sul tavolo una bozza di contratto) Slataper scrive «Polis non è decollata per il semplice fatto che si voleva riversare gli oneri della riconversione del Porto Vecchio su Generali cosa che nessun avveduto amministratore del Gruppo avrebbe mai potuto consentire».

Da quanto scrive l'investimento in Porto Vecchio non era più strategico e l'orizzonte si stava già spostando sul centro direzionale di Napoli e su quello che sarebbe diventato Citylife a Milano. (e questa valutazione mi riporta a Minucci e alle sue riflessioni sulla formazione dei gruppi dirigenti: da un cursus tutto interno alla Società e quindi legati alla città a manager interessati agli utili di bilancio in una dimensione globale).

Ulteriori corollari (che sono desumibili dal libro): ad "infastidire" Generali ha, probabilmente contribuito la Società Tripcovich che, ad un certo punto, pretese di essere lei a realizzare la propria sede fronte mare relegando la Compagnia di Assicurazioni in seconda fila. Con quali risorse è un mistero perché la Tripcovich, un paio d'anni dopo, venne dichiarata fallita. E poi se proprio si vuole continuare a considerare responsabile la classe politica locale perché prendersela solo con coloro che governavano la città alla fine degli anni '80? Nel maggio del 1992 era stata approvata la variante al Piano Regolatore che avrebbe consentito di realizzare la nuova sede delle Generali in Porto Vecchio. Probabilmente qualcuno, negli anni successivi, se l'era dimenticata nei cassetti.

Le avventure
di Emma e Gattino

LA STRADA DI CASA

Nelle librerie e su www.hammerle.it