Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 69 - maggio 2021

Pictura Dantis
Visioni dell'Inferno

Immagini di
Francesco Carbone

dal 21 maggio all'11 giugno
presso
Biblioteca statale Stelio Crise
sale espositive del II piano
Largo Papa Giovanni XXIII, 6
Trieste

la visita alla mostra (su prenotazione)
avviene dal lunedì al venerdì
con orario 10-12 e 16-18

prenotazioni al n. 040 300725
oppure via mail all'indirizzo:
bs-scts.info@beniculturali.it

catalogo:

Sommario

Uscirne, ma verso dove? 3
Al via "Pictura Dantis" 4
Beethoven, genio difficile 8
di Charles Klopp
Nicola Grassi a Pordenone 12
di Nadia Danelon
Vissuto da lui, sofferto da lei 15
di Gabriella Ziani
Timmel è ritornato 18
di Walter Chiereghin
Il protomartire della Grecia 20
di Roberto Curci
Ugo Nespolo tra rabbia e dolore 22
di Alberto Brambilla
Hölderlin per la nostra vita 25
di Francesco Carbone
La Trieste celeste di Marani 28
di Fulvio Senardi
Il "terzo occhio" di Mario De Biasi 30
di Michele De Luca
Padri e figli secondo Gioele Dix 33
di Stefano Crisafulli
Voghera in fuga 34
di Gabriella Ziani
Il pugilato secondo Carnera 37
di Francesco Carbone
Aforismi, o forse altro 38
di Fulvio Senardi
Da raccontare sottovoce 40
di Anna Calonico
Ricomincio da *Nomadland* 41
di Stefano Crisafulli
La cavalcata di Napoleone 42
di Luisa Crismani
Giocare con l'Alighieri 44
di Anna Calonico
Riscrittura di Brassens 45
di Giovanni Tesio
Laura Stor tra immagini e parole 46
di Walter Chiereghin

USCIRNE, MA VERSO DOVE?

Per anni, almeno successivamente all'implosione del sistema sovietico del 1989, ci è stata narrata una vulgata secondo la quale non esisterebbero più né destra né sinistra. Vi sono molti elementi che inducono a ritenere erronea questa credenza, peraltro alimentata da molti politici e da altrettanti commentatori, ma un elemento di chiarezza potrebbe essere offerto, ancora di questi tempi, da una riflessione di Norberto Bobbio che, ancora nel 1994 (*Destra e sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica*, Donzelli, Roma 2004, prima ed. 1994) aveva individuato nell'atteggiamento rispetto alle diseguaglianze il discrimine tra le due polarità verso cui si orienta l'uno o l'altro agire politico. Secondo il filosofo torinese, mentre la sinistra si batte contro ogni forma di diseguaglianza, la destra al contrario ritiene «che le diseguaglianze tra gli uomini non solo non siano eliminabili o siano eliminabili soltanto soffocando la libertà, ma siano anche utili, in quanto promuovono la incessante lotta per il miglioramento della società».

In una pluralità di occasioni, in questo spazio che dedichiamo di norma alla riflessione politica, abbiamo denunciato nella divaricazione della forbice dei redditi, dell'arresto dell'ascensore sociale, della compressione dei diritti della persona e in particolare dei lavoratori i principali elementi di criticità – oltre che di intollerabile ingiustizia – del sistema nel quale viviamo. Le fasi del dibattito politico e del confronto sociale che stiamo attraversando proprio in queste settimane, quando si inizia a intravvedere la luce in fondo al tunnel della pandemia, ruotano attorno ad alcune questioni che rivelano sussistere pensieri assai differenziati in merito alle modalità di uscita dall'emergenza economica che si è pesantemente aggravata in concomitanza col manifestarsi di quella sanitaria.

Gli scontri che quotidianamente si susseguono nel dibattito politico, in Parlamento e nelle dichiarazioni alla stampa di esponenti politici, istituzionali, sindacali e confindustriali la dicono lunga circa le contrapposizioni esistenti tra chi si è dato l'obiettivo di ridurre le diseguaglianze e chi, al contrario, non annette alcuna priorità alla ricerca di formule meno sperequative nei provvedimenti di cui si discute. È storia di questi giorni lo scontro asperrimo tra Confindustria e sindacati sul rinnovo del blocco dei licenziamenti, aborrito dalle imprese che pure hanno percepito il 74 % delle risorse stanziate nell'ultimo anno, ma che non intendono rinunciare nemmeno in via temporanea al loro diritto di mandare a casa i lavoratori che ritengono in esubero.

C'è stata poi la proposta, subito contestata, di reintrodurre un'imposta di successione per i capitali superiori ai cinque milioni di euro, allo scopo di ridistribuire ai giovani il denaro così acquisito. Già, perché è evidente che le forze politiche che hanno come obiettivo un'aliquota unica uguale per tutti, a totale giovamento dei contribuenti più ricchi, siano contrarie all'idea di intervenire con una leva fiscale sui grandi capitali con un prelievo che colpirebbe non già chi lo ha accumulato, ma chi si limita ad ereditarlo.

Ancora: abbiamo i liberisti scatenati a rivendicare le cosiddette "semplificazioni", che consisterebbero in definitiva in un sostanziale superamento del codice appalti, tendente a non porre limiti ai subappalti, meccanismi di autorizzazione più sbrigativi e tempi ridotti per la regola del silenzio assenso. Quasi che fossero inesistenti problemi quali la corruzione diffusa, le organizzazioni mafiose, la sicurezza sul lavoro.

È chiaro allora che una volta usciti dal tunnel non procederemo affatto su un rettilineo, ma ci troveremo, come sempre, a dover scegliere tra continue biforcazioni del percorso, che conducono a due modelli di società radicalmente diversi. Potremmo allora indicare con nomi di fantasia i due divergenti percorsi, ma in definitiva si tratterà sempre di scegliere una strada. Quella di destra o quella di sinistra.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 69
maggio 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:
Laura Stor
Vele
acquatinta , 2005
tiratura: 15 + V p.d'a.

AL VIA "PICTURA DANTIS"

di Walter Chiereghin

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

Alla Biblioteca statale Stelio Crise di Trieste, in Largo Papa Giovanni XXIII 6, si è inaugurata lo scorso 21 maggio la mostra di Francesco Carbone "Pictura Dantis. Visioni dell'*Inferno*". Sono esposte 78 opere che illustrano integralmente *l'Inferno* di Dante. La mostra, curata da Walter Chiereghin, è parte di un più complessivo progetto elaborato dall'Associazione culturale Il Ponte rosso assieme al Comitato di Gorizia della Società Dante Alighieri per ricordare, nel 700° anniversario della scomparsa, la figura e soprattutto l'opera del grande Poeta.

Il percorso dell'esposizione segue fedelmente l'itinerario di Dante e Virgilio attraverso l'inferno, attenendosi con precisione alla narrazione dantesca, dalla *selva oscura* al «E quindi uscimmo a riveder le stelle» dell'ultimo verso del XXXIV canto, presentando quindi un compendio dell'intera cantica che, pur attirando l'interesse anche dei conoscitori del capolavoro letterario, consenta anche a chi ha avuto modo di compiere una lettura parziale ed episodica dell'*Inferno* – e in particolare ai giovani – di farsi un'idea precisa dell'insieme, rimanendo rigorosamente aderenti al dettato del testo.

Citando la prefazione del catalogo, che prevede la riproduzione di tutte le immagini esposte: «Gli strumenti formali sui quali si appoggia il lavoro di Carbone si presentano del tutto adeguati ad offrire una lettura meticolosamente puntuale e informata, senza rinunciare ad accoccolarsi dentro le suggestioni offerte dagli endecasillabi 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'intento didascalico dell'intero progetto trova poi riscontro nel tentativo

Nella sua prima tappa triestina, presso la Biblioteca statale Stelio Crise, la rassegna di 78 tavole, opera di Francesco Carbone, ispirate all'Inferno di Dante

– riuscito – di illustrare compiutamente i singoli passi cui si fa riferimento, anche in aderenza all'esigenza di spiegare situazioni, ubicazioni, topografie quasi mai di immediata comprensione e a ciò vale ovviamente l'assiduità e le profondità della lettura operata dall'artista, che si traduce tuttavia nella ricerca formale finalizzata a mettere su carta ritmi compositivi che rendano dinamica e interessante l'immagine, come è opportuno che sia sempre, ma a maggior ragione 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».

Oltre alle illustrazioni dell'*Inferno* prodotte da Carbone, la mostra presenta, in dieci teche, ulteriori documenti di grande interesse, tra cui i disegni preparatori dell'autore stesso, e i testi a stampa sui quali si è esercitato il suo studio del poema dantesco. Grazie alla disponibilità della Biblioteca, inoltre, sono presentati anche alcuni volumi di notevole pregio artistico, riportanti alcune delle più pregevoli illustrazioni che, a partire dal XIV secolo, hanno glossato con miniature o opere autonome anche di grande rilievo artistico il poema dantesco. Due teche, alla fine del percorso espositivo sono dedicate a questa rivista, che presenta le stampe di alcuni numeri, a partire dal numero zero dell'aprile 2015 e tutti gli articoli e recensioni dedicati alla più recente bibliografia concernente la figura e l'opera dell'Alighieri.

La mostra è stata realizzata in collaborazione con la Biblioteca e grazie al Comitato di Gorizia della Società Dante

Alighieri insieme all'Associazione culturale "Il Ponte rosso". Ha il patrocinio dell'Università degli Studi di Trieste e dell'Università di Pola. È l'unica iniziativa a Trieste riconosciuta dalla Società Dante Alighieri nazionale per il settecentesimo anniversario della morte di Dante e rientra nel calendario delle iniziative per il «Dante700» promosse dal Ministero della cultura. La mostra è itinerante e

*Oltre alle illustrazioni dell'*Inferno *prodotte da Carbone, la mostra presenta, in dieci teche, ulteriori documenti di grande interesse*

Francesco Carbone
Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita
Inferno, I, v. 1-3
Tecnica mista su carta, 2020

sarà poi allestita in altre località della Regione Friuli-Venezia Giulia e in Croazia.

"Pictura Dantis" sarà visitabile gratuitamente fino all'11 giugno e accessibile, nel rispetto delle norme anti-Covid, ogni giorno da lunedì a venerdì dalle ore 10.00 alle 12.00 e dalle 16.00 alle 18.00. Si potrà accedere su prenotazione telefonando allo 040-300725 o scrivendo a: bs-scts.info@beniculturali.it.

Durante l'orario di apertura sarà proiettato un video realizzato dagli studenti del corso audiovisivi dell'Istituto Nautico "T. di Savoia –L. Galvani" di Trieste in cui l'autore racconta, presentando le sue figure, tutto il percorso di Dante nella prima cantica della *Commedia*.

La mostra, come si è già accennato, è arricchita dall'esposizione di alcuni manoscritti del poema, in edizione facsimile e di pubblicazioni di pregio conservate nella Biblioteca statale Stelio Crise. Tra esse spicca la raffinata edizione del 1921 contenente le riproduzioni delle 92 tavole che Sandro Botticelli dedicò al poema, su commissione di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. E poi la riproduzione del manoscritto Fontaniniano 200 della Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli, databile tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, e ancora, l'edizione integrale in fac-simile nel formato originale del volume manoscritto conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, una delle più maestose rappresentazioni figurative della *Divina Commedia* con le 88 tavole disegnate in Spagna dall'artista marchigiano Federico Zuccari tra il 1586 e il 1588, di cui 28 dedicate all'*Inferno* con disegni a matita nera e rossa e in seguito appartenute agli Orsini e quindi ai Medici.

Edito da "La libreria del Ponte rosso" il catalogo della mostra, curato da Antonia Blasina Miseri, con prefazione di Walter Chiereghin e didascalie di Francesco Carbone (ISBN 978-88-942901-3-4), presenta, con settantotto immagini a colori, l'intero percorso dell'esposizione, qualificandosi come documentazione completa ed esauriente dell'intero progetto e verrà proposto oltre che in questa prima manifestazione in tutte le ulteriori occasioni espositive che sono previste in Italia e all'estero.

In collaborazione con l'Istituto Giuliano di storia cultura e documentazione di Trieste e Gorizia, sono previste, in

In collaborazione con l'Istituto Giuliano di storia cultura e documentazione, sono previste, in margine alla mostra quattro conversazioni di tema dantesco

Francesco Carbone
Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fissi.
Di fuor dorate son, si ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
che Federigo le mettea di paglia.
Inferno, XXIII, v. 61-66
Tecnica mista su carta, 2020

margine alla mostra e nella sala conferenze del secondo piano della Biblioteca statale Stelio Crise quattro conversazioni di tema dantesco, secondo il seguente programma:

Lunedì 24 maggio - ore 17.00
Fulvio Salimbeni
docente all'Università di Udine
parlerà del libro di Arsenio Frugoni (Marietti, Bologna 2021);
«Lo storico e il poeta. Quattro saggi su Dante e la Divina Commedia»

Giovedì 27 maggio - ore 17.00
Massimo Favento
coordinatore dell'Associazione Lumen Harmonicum
(nel quadro del progetto Sonora - Profili Musicali 2021) parlerà di:
«Il Padre Nostro di Dante» di Giuseppe Sinico, «per la Festa del Centenario 14 maggio 1865»

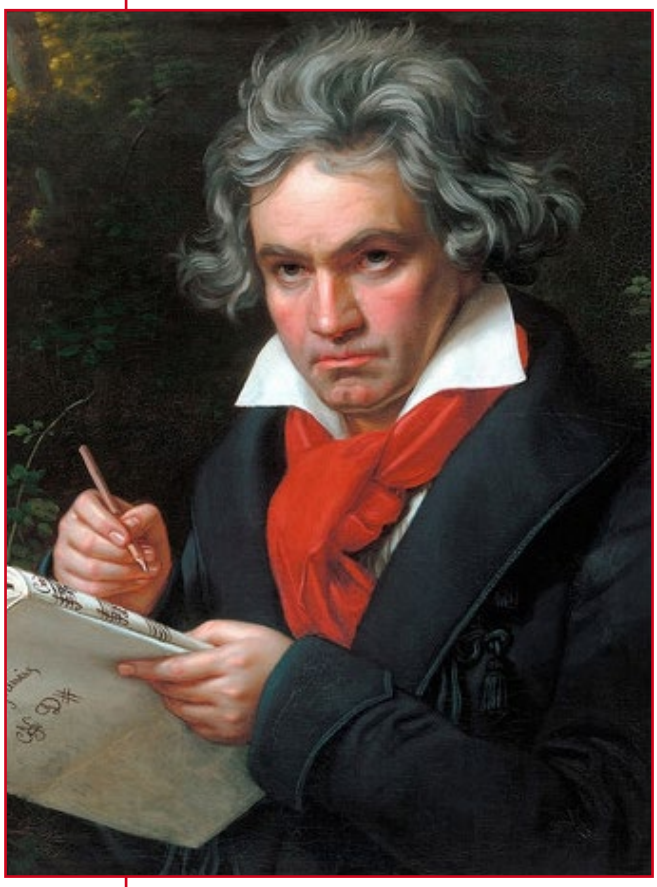
Venerdì 4 giugno - ore 17.00
Fabio Romanini
docente dell'Università di Ferrara
parlerà di:
«Nel mezo del camin». Come si leggeva Dante nel Trecento a Nord di Firenze

Mercoledì 9 giugno - ore 17.00
Fulvio Senardi
presidente dell'Istituto Giuliano
parlerà di:
Dante e l'irredentismo

Gli eventi in programma prevedono una partecipazione massima di 30 persone. Per questa ragione è necessaria la prenotazione all'indirizzo: bs-scts.info@beniculturali.it oppure telefonando al numero 040 300725.

BEETHOVEN, GENIO DIFFICILE

di Charles Klopp



Joseph Karl Stieler
Ritratto di Ludwig van Beethoven durante la composizione della Messa Solenne
olio su tela, 1820
Beethoven-Haus, Bonn

Nel 2020 si è celebrato il 250º anniversario della nascita di Beethoven con esecuzioni della sua musica (alla radio e alla televisione più che in pubblico, data la pandemia) e con pubblicazioni in molte lingue che esaminavano la sua musica e i fatti e le leggende della sua vita. Fra le più apprezzabili di queste è la biografia e studio critico steso con grande brio e intelligenza dal dotto musicologo ed esperto musicista belga, Jan Caeyers. Il suo *Beethoven: een biografie* era stato pubblicato originariamente nel 2009, ad Amsterdam e in olandese. Poi, nell'anno anniversario, la Mondadori l'ha riproposto in una traduzione di Stefano Musilli con il titolo: *Beethoven. Ritratto di un genio*. L'edizione italiana è stata riveduta e assai aumentata per l'occasione; il nuovo libro consta di più di 600 pagine mentre l'edizione in olandese ne aveva solo 400. Nello stesso anno della pubblicazione in italiano, il libro è apparso in inglese (*Beethoven: A Life*, University of California Press, 2020) anch'essa riveduta e aumentata e con l'aggiunta di 47 illustrazioni che non fanno parte dell'edizione italiana.

Il libro di Caeyers contiene 59 capitoletti ciascuno con un titolo descrittivo. I capitoli sono organizzati cronologicamente in cinque sezioni. Un attento studio musicologico e allo stesso tempo una biografia alquanto esauriente, il libro esamina tutta (o quasi tutta) la musica di Beethoven e tratta tutti gli eventi importanti della sua vita in una disamina sostenuta sempre dal contesto storico, politico, e culturale degli eventi personali e musicali in questione. Il volume, quindi, può essere considerato un contributo significativo alla storia culturale del periodo che va dai tempi dell'ascesa di Napoleone fino al Congresso di Vienna e agli anni immediatamente successivi—lo stesso periodo che nella storia della cultura italiana è contrassegnato dalle attività letterarie di Giacomo Leopardi, un altro genio dalla vita tormentata che poi raggiunse cospicua fama mondiale. In aggiunta alle informazioni storiche, nel libro di Caeyers le discussioni culturali e musicali sono corredate in molti casi da esempi precisi di brani musicali stampati direttamente nel testo.

Ludwig van Beethoven fu pronipote di Michael van Beethoven, un fornaio fiammingo. Proveniva quindi da una famiglia non povera ma modestamente benestante; i Beethoven non erano ricchi e certamente non erano nobili ma onesti e talvolta geniali lavoratori. Fin dalla sua adolescenza, Ludwig guadagnava la vita come musicista professionale. Nei contesti sociali che frequentava conobbe già da giovane i conflitti di classe e ne soffriva, e ne avrebbe sofferto di più da uomo maturo. Ma nel suo caso si trattava di scontri sociali insoliti dato che Beethoven frequentava e fu ammirato e lusingato da imperatori, nobili, e altri potenti, nonché dai musicisti del suo periodo. Fra questi c'erano anche degli aristocratici dilettanti di musica, caso frequente in quell'epoca, specialmente a Vienna. Ai tempi di Beethoven, nota Caeyers, c'erano ben sei

Mondadori ha pubblicato la traduzione italiana del saggio di Jan Caeyers sul grande compositore. Un attento studio musicologico e allo stesso tempo una biografia esauriente

mila pianisti dilettanti e 300 insegnanti di pianoforte attivi nella città danubiana. La presenza a Vienna di altri pilastri della storia della musica come Mozart e poi, dopo la sua morte prematura, di Haydn, Salieri, e, negli ultimi anni, successori di Beethoven come Schubert e Rossini (che Beethoven non apprezzava, a differenza del pubblico viennese), ed altri. In questo ambiente popolato di giganti della storia della musica Beethoven era conscio delle sue competenze musicali e creative e si considerava superiore agli altri musicisti dei suoi tempi e anche ai suoi benefattori nobili, non solo come musicista ma anche come uomo. Si racconta, secondo Caeyers, che una volta al Principe Lichnowsky un Beethoven stizzito per qualcosa che il principe gli aveva detto, avrebbe risposto: «Di principi ce ne sono e ce ne saranno ancora a migliaia, ma di Beethoven, ce n'è uno solo» (p. 107).

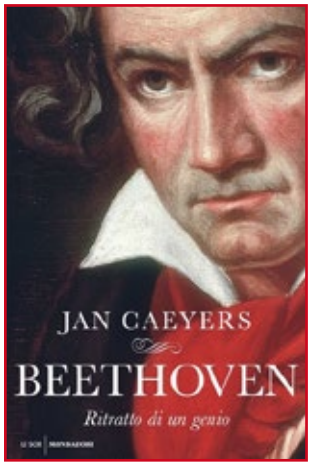
Anche con i musicisti suoi contemporanei Beethoven era capace di comportarsi alquanto bruscamente. Nell'ultima parte della sua vita quando non componeva quasi più per il pianoforte ma si dedicava invece alla musica sinfonica e da camera, avrebbe detto a un violinista che si lamentava delle difficoltà della sua parte in uno dei quartetti: «Credi davvero che pensi al tuo miserevole violino quando sono attraversato da un sentimento?» (p. 297).

Durante tutta la sua vita ma specialmente negli ultimi anni Beethoven dovette affrontare la diffidenza di critici e di certi settori del pubblico per componimenti considerati difficili da eseguire e in definitiva incomprensibili: una reazione, però che può provare il carattere di novità assoluta e anche il valore della musica in questione. Nel 1803, ad esempio, gli ascoltatori presenti alla sua prima rappresentazione della sinfonia numero 3, "L'eroica," non la gradirono,mentre oggi quel componimento è considerato una pietra miliare nella storia della musica e non solo della musica beethoveniana (p. 246).

Beethoven aveva anche delle difficoltà con le case editrici, fonte importante di guadagni, specialmente quando non si esibiva più come pianista. Loro trovavano il maestro un cliente irritabile e spesso infedele, e probabilmente lo era, dato che nel corso della sua carriera si servì di una quarantina di case editrici diverse (p. 215).

Quella di Beethoven fu una vita trionfale, ma anche estremamente melanconica: trionfale perché gli consentì di transitare dalle classi meno abbienti per inserirsi nei più alti ranghi delle società europee fino a diventare uno degli uomini più famosi del suo tempo. Ma anche melancolica perché colma di dolori fisici e psicologici. Il grande musicista, per esempio, non stabilì mai una relazione sentimentale duratura né con una donna né con gli altri componenti della sua famiglia, compreso, negli ultimi anni, un nipotino egoista e poco riconoscente degli aiuti e sentimenti affettuosi del suo zio famoso. Fra i dolori più angosciosi di Beethoven c'era soprattutto la sordità che divenne totale negli ultimi anni della sua vita. A proposito di questa sordità, Caeyers suggerisce che ciò che potrebbe essere considerata come la tragedia più grande della vita di Beethoven potrebbe anche essere considerata una svolta benefica per la sua carriera da compositore. Parlando della lettera nota come il *Testamento di Heiligestadt,* in cui Beethoven si lamentava tristemente della sua incapacità a sentire, Caeyers osserva che l'inabilità di suonare il piano in pubblico e perfino di sentire ciò che scriveva (azione che negli ultimi anni il maestro compiva non più alla tastiera ma direttamente sulla carta stesa sulla sua scrivania) gli sarebbe potuta benissimo servire come stimolo a comporre di più e a creare musica come nessun altro prima di lui. «Proprio come i grandi eroi che ammirava - conclude Caeyers - anche Beethoven dovette dunque soffrire per poter superare sé stesso e regalare all'umanità opere grandiose» (p. 198).

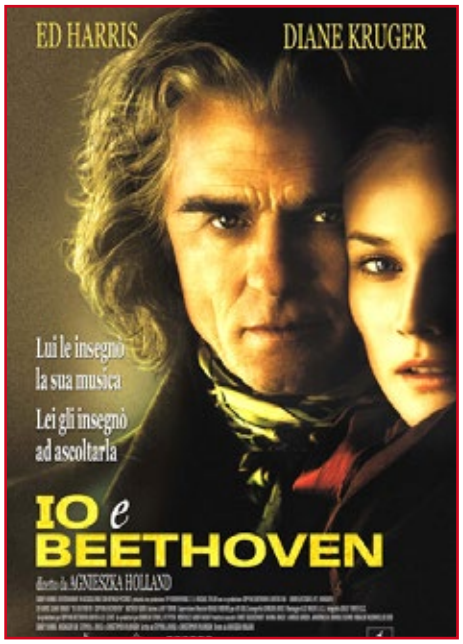
Nel suo saggio Caeyers sottolinea quanto Beethoven fosse un figlio del nuovo secolo, anzi figlio di una nuova età storica: «il prototipo dell'artista moderno: specializzato, monolitico e a tratti monomaniaco, dinamico e idealista,



Jan Caeyers
Beethoven
Ritratto di un genio
traduzione di Stefano Musilli
Mondadori, Milano 2020
pp. 655, euro 35,00

«Il prototipo dell'artista moderno: specializzato, monolitico e a tratti monomaniaco, dinamico e idealista, insaziabile e intransigente, irrequieto e ossessivo»

Io e Beethoven
locandina del film
di Agnieszka Holland



insaziabile e intransigente, irrequieto e ossessivo» (p. 357). Grande innovatore, Beethoven raggiunse molti primati nella storia della musica. Fu fra i primi virtuosi del nuovo strumento del pianoforte. Perché anche se oggi la musica di Mozart e di Haydn è regolarmente eseguita al pianoforte, ciò non succedeva quando questi predecessori di Beethoven erano vivi. Da un punto di vista tecnico, Beethoven è stato fra i primissimi a sfruttare le possibilità del nuovo strumento musicale, di cui durante la sua carriera da pianista sperimentava diversi tipi man mano che uscivano dalle fabbriche di diversi paesi europei.

Da compositore, il Beethoven maturo lasciava minori iniziative ai musicisti che eseguivano la sua musica. Sotto la sua direzione la partitura divenne un "testo" fisso e dominante e non più soltanto un suggerimento per rappresentazioni diverse da musicisti più o meno creativi. Ora era il compositore della musica e non il musicista l'elemento più importante in un concerto. Nella stessa maniera, i quartetti per archi che il maestro tedesco scrisse verso la fine della sua vita non erano indirizzati più a dilettanti, com'era stato prima di lui, ma richiedevano le abilità di professionisti, se non di virtuosi. In un altro distacco dalla tradizione vigente ai suoi tempi, in moltissimi casi Beethoven si serviva di motivi originali invece che di temi presi dalla musica popolare o folkloristica. La sua era ed è una musica non sempre o non soltanto bella ma che vorrebbe fornire ai suoi uditori una soddisfazione diversa e forse più profonda e di più grande valore che non un semplice diletto estetico.

Per sottolineare questo aspetto della musica del soggetto della sua biografia, Caeyers intitola uno dei suoi capitoli *La fine della sinfonia classica*. Parlando della Settima Sinfonia in tale capitolo, dice che quando si ascolta questo lavoro «si ha l'impressione che Beethoven avesse voluto portare più in là il linguaggio sinfonico». L'innovazione principale della Settima, continua, è di essere «fondamentalmente non melodica, non armonica e non tonale. A dominarla è il ritmo». Poi conclude che «nessuno prima di allora aveva tentato un esperimento simile, e si sarebbe dovuto attendere il Novecento perché altri compositori, come per esempio Stravinskij, si azzardassero a percorrere una strada simile» (p. 378).

Nel suo libro Caeyers lotta continuamente contro le tante leggende che incrostano le biografie del suo soggetto. Da studioso scrupoloso, si sente costretto a contestare, in molti casi, le interpretazioni e le presentazioni dei fatti della vita di Beethoven fornite da altri biografi e interpreti. Per ragioni svariate, il record storico beethoveniano è quanto mai disordinato e incompleto. Delle diecimila lettere della corrispondenza del maestro, ad esempio, soltanto duemila ci sono pervenute. Poi c'è stata la distruzione dopo la sua morte dei tanti quaderni di schizzi e di note musicali che se ci fossero pervenuti avrebbero probabilmente potuto illuminare numerosi aspetti dei modi di creare del maestro. Inoltre, a livello biografico, c'è l'enigma dell'*immortale amata*, cioè la donna presumibilmente amata alla disperazione da Beethoven, che Caeyers conclude, anche se molto cautamente, esser stata la madre di una

A Trieste, su una casa sulla Riva Grumula, c'è una targa che commemora la vita e le attività di Alexander Wheelock Thayer, biografo ottocentesco del genio di Bonn.

bambina di nome Minona, anagrammaticamente "Anonim" o "senza nome," che era probabilmente figlia anche di Beethoven. Ma anche in questo caso la discussione condotta da Caeyers, come quelle di tanti altri simili enigmi nel suo libro, è dettagliata, misurata, e portata avanti con grande prudenza.

Di fronte al grande numero di lacune nella documentazione della vita del suo soggetto e come storico dotato di un'immaginazione vivace, l'autore di questa biografia si è azzardato in molti casi a riflettere su come, se un dato evento fosse andato diversamente, il corso della storia sarebbe stato diverso: una mossa da studioso che oggi si vorrebbe chiamare di fantastoria o storia virtuale. Così, se Beethoven avesse studiato da giovane con Mozart – come sarebbe stato possibile - Caeyers si chiede quanto sarebbe stata diversa la storia della musica, considerato che forse il giovane studente sarebbe stato sopraffatto dal genio del suo insegnante. Oppure, se Beethoven non fosse stato afflitto dalla sua sordità totale e per questa ragione fosse stato forzato ad abbandonare la sua carriera di pianista e dedicarsi completamente alla composizione, la storia della sinfonia e della musica in generale sarebbe stata un'altra? Oppure, a livello personale, se avesse sposato la presunta "immortale amata," Josephine Brunsvik? «Non sapremo mai» dice il biografo a proposito di questa svolta fondamentale nella vita del musicista, «che cosa sarebbe successo se nel settembre del 1807 Josephine e Beethoven avessero deciso di sposarsi» (p. 260). In tal caso, l'autore sembrerebbe suggerire, la musica degli ultimi due decenni della vita del compositore, gli anni del grande Beethoven "tardivo," sarebbe stata forse meno tragica e meno straordinaria.

Una delle frustrazioni principali per Caeyers come per altri biografi del maestro tedesco è dovuta al fatto che tanti documenti che avrebbero potuto illuminare questi e altri aspetti cruciali della vita emozionale del suo soggetto sono stati perduti. Primi fra questi sono i quaderni di cui cominciando nel 1818 si serviva un Beethoven sordo per comunicare con gli altri. Moltissimi di questi sono stati distrutti e in alcuni casi addirittura falsificati dal primo biografo di Beethoven, Anton Felix Shindler. Solo negli anni Settanta del secolo scorso, e grazie a progressi fatti in tempi di guerra nella scienza di criptografia, si scoprì che Schindler aveva falsificato alcuni punti fondamentali nella storia della vita e della musica di Beethoven e che molte discussioni sulla sua musica erano basate perciò su informazioni false. Forse questa è una delle ragioni perché Caeyers non poteva resistere alla tentazione di congetturare su ciò che avrebbe potuto scrivere se avesse potuto consultare questi documenti preziosi andati perduti.

In conclusione, questa è una biografia scritta da uno studioso e artista di altissime qualità, di grande tatto, e di gusti raffinati. Caeyers ha esaminato tutte le importanti fonti esistenti in molte lingue diverse, e ha fatto anche delle ricerche ulteriori alla Beethoven Haus a Bonn. A proposito di biografie di Beethoven, molti lettori del *Ponte Rosso* sapranno che a Trieste, su una casa sulla Riva Grumula, c'è una targa che commemora la vita e le attività di Alexander Wheelock Thayer. Thayer visse fra 1817 e 1897 e fu giornalista, scrittore, e storico prima di diventare console degli Stati Uniti d'America a Trieste. Per un lungo periodo della sua vita, prima e dopo il suo ingresso nella carriera consolare, Thayer si dedicò ai fatti della vita di Beethoven. Scrisse, infatti, la prima parte di una biografia in più volumi del maestro tedesco che fu pubblicata a cominciare dal 1866 e poi portata a termine da altri. Seconda la targa, che è stata affissa nel 1970 sulla casa una volta di Thayer, si legge che il console americano fu «autore della più importante biografia di Beethoven». Oggi, dopo aver letto il bellissimo libro di Jan Caeyers, si è tentati di chiedere se l'asserzione su questa targa è sempre valida. O se Thayer, invece, fosse stato soltanto un precursore importante in questo campi di studi.

NICOLA GRASSI A PORDENONE

di Nadia Danelon

Nicola Grassi
Il buon samaritano
olio su tela, 1719 c.a

L'arte fa bene all'anima, è risaputo. Questa è una grande verità: ma se ciò si combina ad un aiuto concreto, utile per superare la difficile situazione pandemica che stiamo attraversando, tale connubio non può che portare ad un risultato doppiamente benefico. Per questo motivo, la mostra "Il Secolo di Nicola Grassi. Pittura del Sei e Settecento veneziano" attualmente allestita nelle sale della Galleria Civica Harry Bertoia di Pordenone diventa interessante da ben due punti di vista. Da un lato, c'è la presentazione al grande pubblico della figura di Nicola Grassi (1682-1748), autore precedentemente trascurato ma che grazie agli studi del curatore Enrico Lucchese è gloriosamente riemerso dall'oblio. Dall'altro, c'è lo scopo umanitario che sottolinea i valori del Lions Club International, promotore di questa mostra che di fatto costituisce anche una raccolta fondi. Ogni singolo guadagno derivato dalla vendita dei biglietti del catalogo (pubblicato dalla casa editrice ZeL di Treviso), insieme alle dirette donazioni, è destinato in toto a soccorrere bisogni umanitari e sanitari del territorio attraverso la Fondazione Lions LCIF.

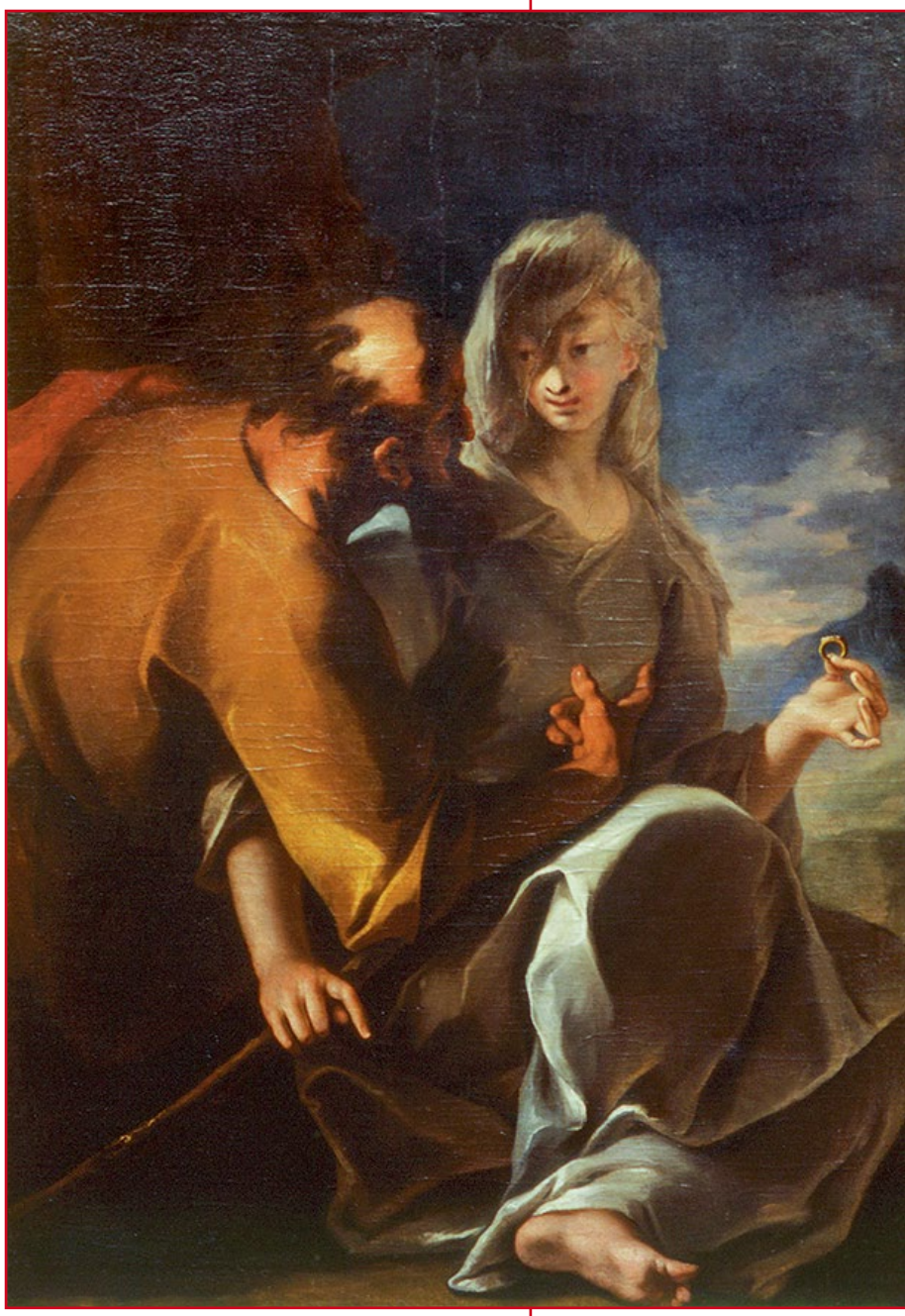
Colpisce nel segno una delle frasi riportate nella presentazione della mostra: «Anche l'anima avrà bisogno di vaccini per superare ciò che stiamo ancora vivendo». È proprio vero, perché sicuramente uno dei motivi per visitare questa mostra, dopo questo lungo periodo di chiusura al pubblico dei luoghi della cultura, è anche quello di

A Pordenone un'importante rassegna curata da Enrico Lucchese sul pittore originario della Carnia e del contesto culturale ed artistico nel quale operò

trarne giovamento. Non solo in prima persona (ovvero, ammirando i capolavori esposti), ma anche per il fatto che i fondi raccolti possono contribuire ad aiutare il Friuli Venezia Giulia, l'Italia, l'Europa e il mondo intero a superare questo incubo che ci dimostra ogni giorno la nostra fragilità.

La prima sala della mostra è un invito in tal senso, ma anche un appagamento legato al conforto che solo un riferimento alle sacre scritture può fornirci. La parabola del Buon Samaritano, attraverso l'interpretazione di quattro artisti, invita alla riflessione: «una mano per servire e un cuore per amare», come recita il motto di Giancarlo Buodo, governatore del Distretto 108 Ta2. Ed è proprio uno dei capolavori del Grassi, la tela raffigurante il ricordato episodio biblico e proveniente da una collezione privata (così come la maggior parte delle 77 opere presenti in mostra) a dare il benvenuto ai visitatori. Un'opera elegante, tenebrosa in quanto appartenente alla prima fase della carriera di questo autore.

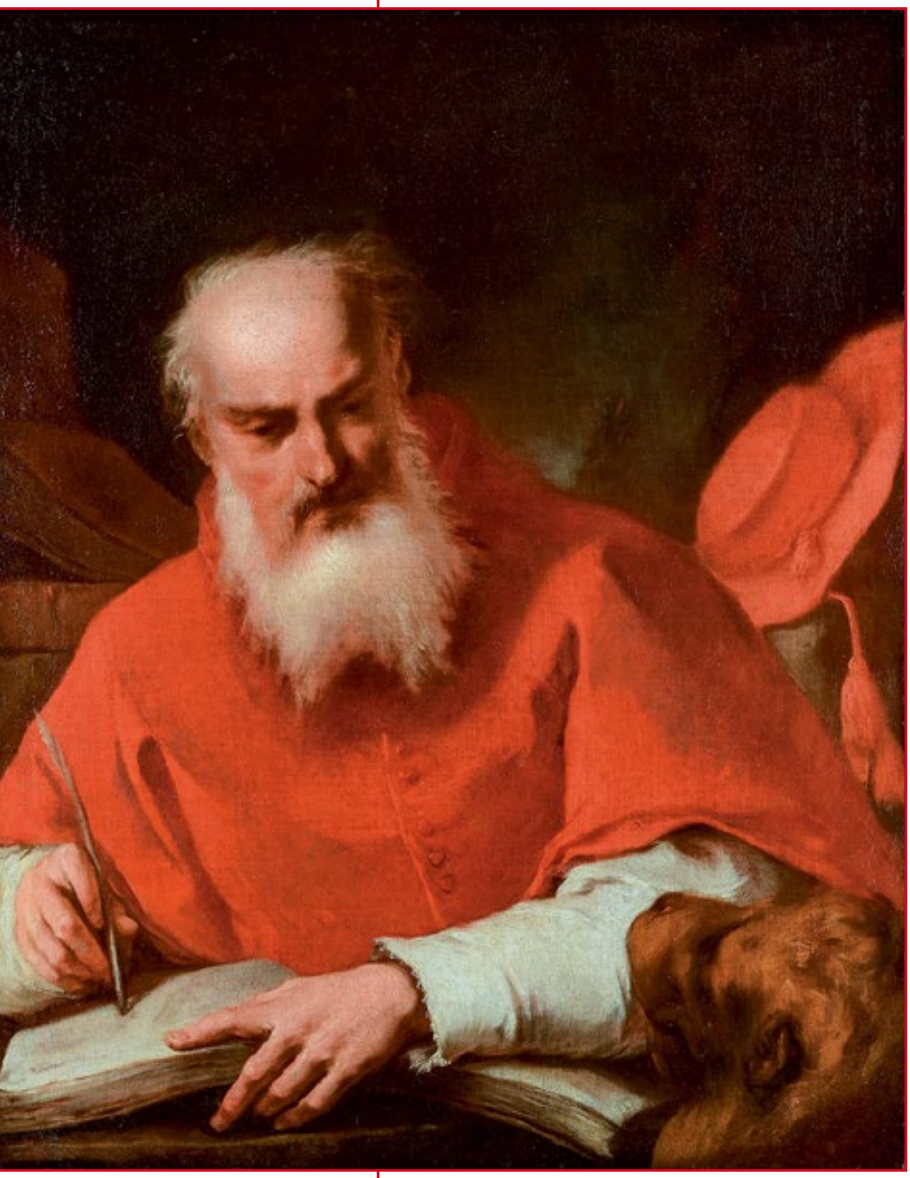
Come descrivere Nicola Grassi? Abbiamo imparato a conoscerlo due anni fa, quando Enrico Lucchese (storico dell'arte, professore dell'Università di Lubiana, triestino e già docente nel DiSU dell'ateneo giuliano) ha presentato la sua imponente monografia dedicata a questo pittore, frutto di vent'anni di studi. Prendendo in prestito le parole dello studioso, tratte da un'intervista curata dalla sottoscritta e pubblicata appunto nel 2019, «[Nicola Grassi] è la classica figura del carnico che nasce in Carnia, torna in Carnia d'estate, ma durante le altre stagioni vive a Venezia dove – appunto – finirà i suoi giorni». È una grande verità: ma non solo perché, inevitabilmente, le vite dei "fuori sede" conducono tutte allo stesso esito. Nicola Grassi è un pittore carnico per diritto di nascita (proviene da Formeaso di Zuglio), ha riempito la sua terra d'origine di straordinari capolavori, ma è soprattutto uno dei grandi esponenti del Settecento veneziano.



Nicola Grassi
Giuda e Tamar
olio su tela 1722 c.a
collezione privata

L'allestimento della mostra vuole proprio favorire questa esplorazione delle infinite sfaccettature di quella che è stata l'ultima grande stagione della Serenissima, la fiaba dorata che ha traghettato la Repubblica di San Marco verso la sua fine. Il secolo di

Nicola Grassi, figlio di un sarto e giunto nella città lagunare da bambino, ha saputo vivere la grande stagione pittorica del Settecento veneziano rispettandone ogni caratteristica



Nicola Grassi
San Girolamo
olio su tela 1735 c.a
collezione privata

Nicola Grassi, come ricordato dal curatore dell'esposizione, ha inizio negli ultimi decenni del '600 e si conclude nel 1750, con la fondazione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Una tra le più riuscite caratteristiche dell'allestimento è sicuramente la scelta di "lasciar parlare" le fonti: in modo che, attraverso le parole scritte all'epoca, possano giungere direttamente ai visitatori le impressioni legate a questo particolare periodo della storia dell'arte. Ed è così che memorabili citazioni come «spirito e foco» (Vicenzo da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*) contribuiscono a rendere ancora più speciale la visita a questa esposizione. In particolare, è doveroso ricordare che l'utilizzo di tale espressione da parte del da Canal è collegato agli esordi di Giambattista Tiepolo: ma, in questo contesto, il suo significato viene esteso per sottolineare l'importanza dell'esempio costituito dalla pittura neo-tenebrosa di Giambattista Piazzetta e Federico Bencovich nei confronti degli artisti loro contemporanei.

Nicola Grassi, figlio di un sarto e giunto nella città lagunare da bambino, ha saputo vivere la grande stagione pittorica del Settecento veneziano rispettandone ogni caratteristica: dall'inziale attaccamento alla lezione piazzettesca, per poi passare ad un chiarismo sempre più accentuato fino a giungere all'ultima fase della sua carriera, dove la pittura assume una consistenza "lattea, cremosa" come sottolineato da Lucchese. Ha realizzato sia delle copie interpretative che dei falsi (come già il suo maestro Nicolò Cassana) di grandi autori del passato, per soddisfare le richieste della committenza. Ha saputo, come altri suoi contemporanei, fornire dignità anche al genere del bozzetto veneziano come opera autonoma: un punto di vista che si riflette nelle celebri parole di Sebastiano Ricci «questo non è modello solo ma è quadro terminato». Ha lavorato insieme al grande Giambattista Tiepolo, del quale in mostra è presente uno splendido *San Rocco*, nella celebre decorazione della chiesa di Santa Maria dei Derelitti a Venezia (detta dell'Ospedaletto).

Per questi e tanti altri motivi, Nicola Grassi è un pittore da scoprire ed apprezzare: questa mostra è una valida occasione per imparare a conoscerlo bene, collocandolo adeguatamente nel ricco panorama del Settecento veneziano. Si consiglia una visita: l'esposizione è aperta al pubblico dal 30 aprile al 10 luglio 2021.

VISSUTO DA LUI, SOFFERTO DA LEI

di Gabriella Ziani

«Ricordo di aver preso delle uova alla Benedict per la prima volta dietro suggerimento di Donald e di averle apprezzate molto». Anche uno spuntino con nuovi benché modesti sapori, poiché consumato in un lussuoso hotel di Chicago, poco prima di incontrare per la prima e ultima volta il grande linguista Roman Jakobson, è degno di essere confessato ai lettori e ai posteri per David Lodge, uno dei più prolifici e divertenti scrittori britannici di quest'ultimo mezzo secolo, ma anche docente universitario a Birmingham dal 1960 al 1987, autore di saggi critici, testi teatrali e riduzioni per la tv, e spassoso dissacratore del mondo accademico inglese e americano (*Scambi*, *Il professore va al congresso*, *Ottimo lavoro, professore*, ma notevole anche il più mesto *Il prof. è sordo*). A molte migliaia di chilometri di distanza, ad Annecy, in Francia, intanto: «Sette di sera, apro il frigo. Due uova, un po' di panna, insalata, tutto il cibo è schierato sui ripiani. Nessuna voglia di preparare la cena, anzi peggio, nessuna idea. […]. Allora vado sul sicuro, in automatico, l'accoppiata classica, spaghetti e uova al tegamino». Però quelle di Annie Ernaux, luminosa stella della letteratura francese, nata nel 1940 mentre Lodge, quasi coetaneo, è del 1935, sono uova molto più amare e insidiose. Anch'esse memorabili, ma per motivi opposti: non c'è un genio della linguistica a condividere la mite pietanza mentre si è in giro per il mondo a convegni internazionali, ma un marito "che lavora" e si fa troppo servire, stressando oltre i limiti una donna (intellettuale, professoressa, scrittrice) che è in totale ribellione sul ruolo da perfetta casalinga, e sta per buttare tutto all'aria, dopo aver dissezionato l'enormità dei propri malesseri esistenziali.

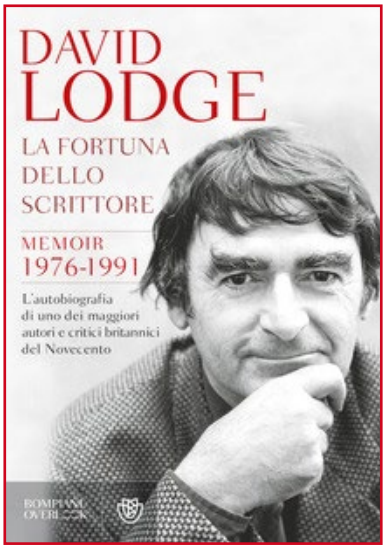
S'incontrano però adesso in libreria, questi due eccellenti, entrambi con la propria autobiografia, due testi così diversi nello scopo e nell'anima da prestarsi perfettamente a una riflessione sul genere (peraltro qui già più volte affrontato in una varietà di autori/autrici). Per Lodge il corposo *La fortuna dello scrittore. Memoir 1976-1991* è il secondo volume dopo *Un buon momento per nascere. Memoir 1935-1975*, e precede il terzo in uscita in Inghilterra da Random House, *Varying Degrees of Success. A Memoir 1992-2020* (*Vari gradi di successo*). Come ha dichiarato in un'intervista a Paola Zanuttini (*Il Venerdì*, 1.o marzo 2021), l'operazione-ricordo era stata programmata, temendo di non aver più idee in campo narrativo il pluritradotto scrittore ha preso a tener diari e ritagli per ricostruire ogni momento della sua esistenza, e infatti non ne trascura alcuno: la scuola dei tre figli, di cui uno down, la tattica per essere cattolici in un contesto anglicano, e anche per restar cattolici pur avendo perso la fede, la genesi dei romanzi, i rapporti con editori, traduttori e giornalisti, la serie ininterrotta di convegni universitari in tutto il mondo con annessi giri turistici gratis (bei tempi, professore…), i voli aerei, i premi e le giurie, le cene di gala, le recensioni positive e negative, i luoghi di vacanza con la famiglia, i sabati al club del tennis con la fedelissima e arguta moglie Mary, la rete di amicizie, l'acquisto di un *loft* a Londra quando il conto in banca è diventato consistente, l'assiduità nel curare il lancio dei romanzi tanto in Europa quanto in America, la cocciutaggine e pazienza nel voler spingere per la messa in scena di una commedia che più volte non trova esecutori, ma alla fine sì.

Scrive Zanuttini: «Ci vuole una buona dose di autocompiacimento - o interesse di sé - per scrivere, oltre a parecchi romanzi ispirati dalle proprie esperienze personali, due autobiografie che, messe insieme, rasentano le mille pagine. Ma David Lodge a 86 anni non è ancora soddisfatto e smentisce vigorosamente l'ipotesi di reputare conclusa l'operazione ricordanze». Infatti siamo in attesa del prossimo capitolo. Severo il giudizio di un'anglista come Silvia Albertazzi (*Il Manifesto*, 11 aprile 2021): «Corredato da una serie di (brutte) istantanee in bianco e nero tolte dall'album personale dell'au-

David Lodge e Annie Ernaux raccontano di famiglie e carriere

David Lodge
La fortuna dello scrittore
Memoir 1976-1991
traduzione italiana di
Mary Gislon e Rosetta Palazzi
Bompiani, Milano 2021
pp. 464, euro 34,00

tore, il volume è utile agli studiosi dell'opera di Lodge tanto quanto risulterà noioso per il resto dei suoi potenziali lettori». Ma, foto a parte, è proprio così?



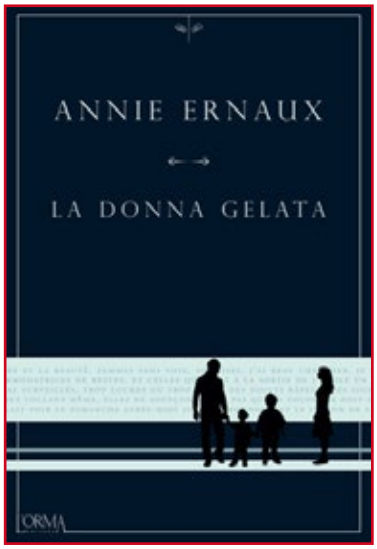
Alla Ernaux, oggi già fra i classici in Francia, nessuno può rimproverare di aver prodotto sempre e solo libri autobiografici, di cui l'ultimo tradotto in Italia, *La donna gelata*, fu composto già nel 1981: questa è la sua cifra e la sua ragion di scrivere, e l'operazione combinata di ripensarsi e raccontarsi con modalità di anatomopatologo e di sociologo travalica i suoi personali destini per diventare messaggio di temi sociali, politici, esistenziali, senza mai lasciare sul campo sospetti di autocompiacimento, tale è la radicalità sofferta, esplicita, analitica, a tratti spudorata, con la quale si mette al microscopio offrendosi come esempio di esperienza (infantile, giovanile e adulta) e prototipo di pensiero. *La donna gelata*, ha raccontato in numerose recenti interviste, per ragioni storiche contingenti fu mal capito dal mondo femminile francese al momento della pubblicazione, ma oggi è studiato nelle aule universitarie: è un libro che cattura, sorprende e affascina, ma non per la mera umana curiosità di ficcare il naso nei fatti degli altri – effetto che più probabilmente produce il *Memoir* di Lodge, tutto un susseguirsi di eventi, fra pochi e sbrigativi sentimenti.

Chi già conosce *Il posto*, *L'altra figlia*, *Vergogna*, *Memoria di ragazza* (tutti pubblicati in Italia da L'Orma) ritrova nella *Donna gelata* il quadro d'assieme – e il finale della storia. E vede bene il telaio "scientifico" di cui Ernaux ha cominciato a far uso dopo aver introiettato le teorie del sociologo Pierre Bourdieu (1930-2002), secondo il quale a determinare i destini individuali non sono tanto le dinamiche economiche e di classe, quanto il potere delle *élite* culturali di produrre una narrazione "simbolica" confacente, che diventa il vero discrimine, con conseguenze anche materiali. E così Ernaux nota e soffre i meccanismi che ha visto attraversare la propria persona. Mentre l'ideale femminile corrente era la donna bella, dolce, sposa felice e mamma devota, casalinga sublime, lei era nata in un villaggio e in una famiglia dove le cose andavano al contrario, dato che sua madre gestiva con piglio una drogheria annessa all'abitazione (spronando la giovane figlia a leggere e farsi un'istruzione senza mirare in basso e cioè al matrimonio) e suo padre lavava i piatti, nel frattempo a scuola le suore instillavano pensieri sessuofobici ma le ragazzine per strada erano campionesse di malizia e maestre nell'arte del flirt e dell'alcova.

Questa frattura senza collante si allarga col tempo, il disadattamento di Annie s'ingigantisce nel percorso scolastico, ha un esito terribile durante un'estate in colonia dove la confusione sui modelli morali e sessuali deflagra per la giovane "educatrice" in un'esperienza tanto maldestra quanto profondamente umiliante sotto ogni punto di vista (vedi *Memoria di ragazza* che ne è l'ingrandimento doloroso, spietato: «Ho raccontato la vergogna», dirà la scrittrice). Il risultato sono anni di bulimia. Poi la volontà di studiare, finalmente trovare la propria identità. E il matrimonio. E un figlio. E un secondo figlio. E il replicarsi velenoso dei due modelli che convivono ma non possono coesistere: Annie Ernaux non sopporta – ed è dettagliata – lavandini da pulire, pasti da cucinare, bimbi da accudire e portare al parco, gli scaffali del supermercato, le lodi della suocera per

Questi due libri tanto diversi che si affiancano per casi editoriali sono eloquenti al massimo grado proprio nella contiguità

meriti casalinghi, dover studiare nei ritagli, e tutto il resto, mentre l'iniziale "partnernariato" col marito scivola dritto verso uno squilibrio: il brav'uomo finisce per pretendere pasti pronti all'ora giusta, figli già messi a dormire, e guai a uno straccio dimenticato in giro.



Il libro porta una dedica, «A Philippe». «Era il mio modo di dirgli: bisogna che tu capisca perché ho scritto queste cose» ha riferito la Ernaux. Poco dopo si separarono, forse aveva capito, comunque non gradito quel modo un tantino crudele di dirle chiare e dure a lui, e a tutta la piazza.

Così dunque questi due libri tanto diversi che si affiancano per casi editoriali sono eloquenti al massimo grado proprio nella contiguità. Sono lo specchio di una condizione e di un pensiero al femminile e al maschile. L'una è soggettiva, profonda, problematica, sofferta, si sottopone ad analisi chimica all'interno di un vasto contesto. L'altro è oggettivo, proiettato all'esterno, viaggia senza limiti e senza spese per ogni meta, tanto da argomentare che gli aerei hanno trasformato il mondo in un *campus* globale. Conosce, incontra, progetta, ha il necessario silenzio per documentarsi e scrivere, e la moglie lascia fare. Non si emoziona per i libri degli altri (è prudente nell'esprimersi a tal riguardo), ricorda ogni scaramuccia e *gaffe* coi colleghi, cita la morte di questo o quello come *a matter of fact*, ci rivela con puntigliosità i retroscena del *Booker prize* di cui diventa anche presidente, disamina a lungo sulla scelta delle scuole cattoliche per i figli (non senza svelare qualche compromesso), così mettendo a nudo un po' del contorto sistema scolastico inglese. E, sempre più stupiti dalla cura del dettaglio, e ammirati per una tale solida arte del saper narrare, infine leggiamo anche quali mobili Lodge ha acquistato per arredare il suo *loft* londinese, un auto-premio al successo internazionale tradotto in un conto in banca che è diventato tale da consentirgli di lasciare l'insegnamento universitario per fare lo "scrittore indipendente". La nota finale è altrettanto uno squarcio di "dietro le quinte", quando Lodge riflette sull'andazzo dei tempi: ai suoi, bisognava avere uno stipendio da docente per potersi permettere di essere anche uno scrittore, oggi al contrario gli aspiranti scrittori vogliono partire dalla cima e si guadagnano da vivere grazie alle pseudo-cattedre di "scrittura creativa" che fioriscono un po' dappertutto.

Non c'è, in questo autoritratto, la squillante vena umoristica e satirica che Lodge ha disseminato nei suoi numerosi romanzi, non vediamo un'eco dei suoi esilaranti professori Philip Swallow e Morris Zapp, e neanche faccende di sesso che turbinano assai nella sua produzione – nei libri già citati ma anche in *Quante volte figliolo?*, che come si intuisce dal titolo è una semiseria satira, senza *pruderie*, sulle regole proibizionistiche della religione cattolica, con conseguenze a cascata per giovani coppie, tassi familiari di natalità e sensi di colpa. Ma vediamo, e bene, con quali politiche, capacità ed energie si costruiscono libri, carriere, rapporti internazionali, fama e successo senza fermarsi mai per anni e anni.

Lodge dunque corre e si costruisce, Ernaux si ferma e guarda dentro. Abbiamo in mano due modelli, due destini, due rappresentazioni. E se l'apertura alare maschile si fondesse con la densità emozionale femminile? Fatta salva l'identità profonda da non scalfire, questo è il tema del giorno e non solo un progetto per il futuro.

Annie Ernaux
La donna gelata
traduzione italiana di
Lorenzo Flabbi
L'Orma editore, Roma 2021
pp. 192, euro 17,00

TIMMEL È RITORNATO

di Walter Chiereghin

Vito Timmel
Gli infelici
olio su tela, 1920
Trieste, coll. Modiano

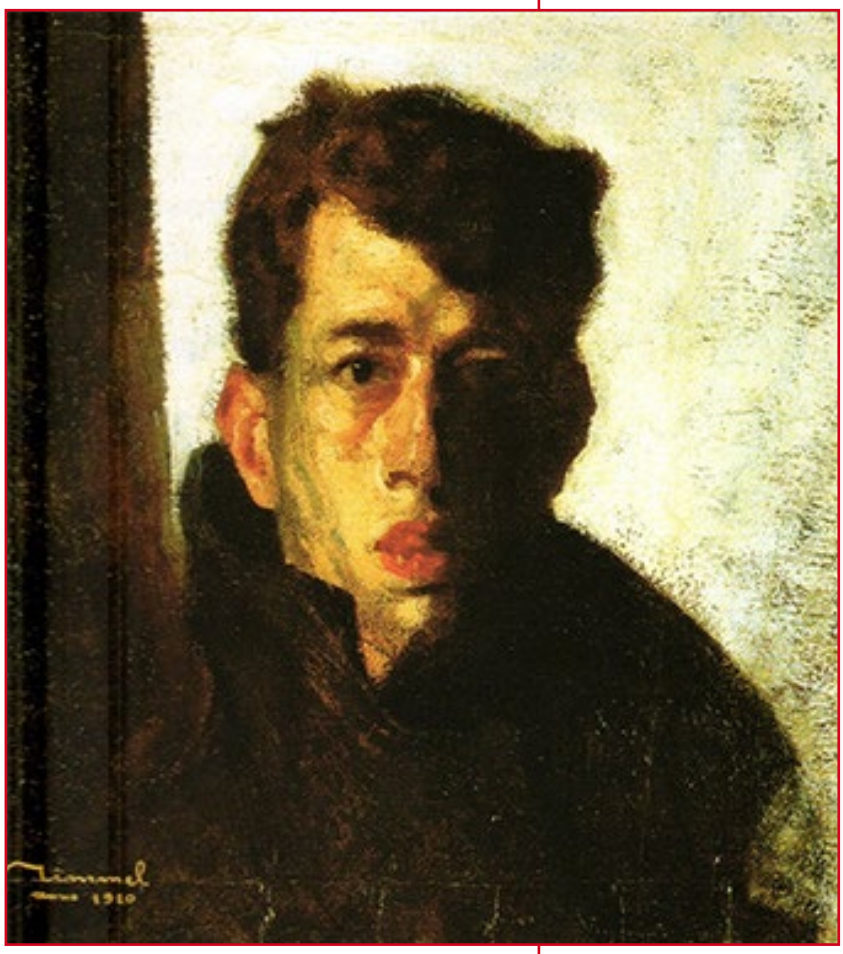
Della mostra "Il segno Modiano", più volte aperta, chiusa e riaperta come molte altre esposizioni nel dissestato periodo della lotta contro la pandemia, ci eravamo già occupati, fin dal settembre dello scorso anno, con un articolo di Roberto Curci (*Il Ponte rosso* n. 60); se ne riparliamo oggi è perché, nel frattempo, qualcosa è cambiato. In meglio, diciamo subito, perché in mezzo a disegni fotografie e manifesti di quell'autentica scuola di grafica che fu la Modiano, troneggia da qualche tempo un olio su tela di generose dimensioni (202x186 cm.), una delle opere più significative della produzione di Vito Timmel. Si tratta del dipinto *Gli infelici*, eseguito dal pittore nel 1920 ed esposto l'anno successivo alla Prima Biennale romana, allestita al Palazzo delle Esposizioni. Si tratta di un ritorno del dipinto nella città d'elezione di Timmel (Vienna, 1886 - Trieste, 1949), Proveniente da una collezione privata milanese, nell'ottobre scorso è stato acquisito all'asta dalla Modiano, che ha inteso offrirlo in visione al pubblico nell'ambito della mostra allestita dall'Irci nella sede di Via Torino. la cui apertura è prorogata fino al 30 giugno. Per l'occasione, a cura di Piero Delbello, è stato inoltre pubblicato un catalogo di ridotte dimensioni, ma di oltre cento pagine, dedicato a Timmel che analizza in particolare l'opera di recente acquisizione da parte della Modiano, valendosi anche del supporto di molte citazioni ricavate dalla più qualificata bibliografia sull'artista (da Salvatore Sibilia, *Pittori e scultori di Trieste*, Milano 1922, alla monografia di Franca Marri, *Vito Timmel*, Trieste 2005, a *Il magico taccuino*, dai «manoscritti inediti originali a cura di Anita Pittoni per desiderio e con l'approvazione dell'Autore», Trieste 1973).

Gli infelici, come dichiarò l'artista stesso al *Piccolo*, era destinato nelle sue intenzioni a costituire la prima opera di una trilogia intitolata *Gli eroi*, che avrebbe dovuto articolarsi in tre dipinti: *I tristi*, *Gli spostati* e *I felici*, e appunto col titolo *Gli eroi* fu presentato al Palazzo delle Esposizioni di Roma. In effetti la progettata trilogia si arrestò al primo episodio, non essendo degli altri conosciuta l'esistenza se non di abbozzi, e anch'essi soltanto per la testimonianza di Sibilia. *Gli infelici*, ad ogni modo, ebbero un rilevante successo di critica, Silvio Benco, in particolare, scrisse su *La Nazione* di Trieste: «È questa certamente una delle pitture più ricche di invenzione che possano vedersi in Italia ed altrove. I particolari pittorici, gli episodi di vita del colore che il Timmel afferra e introduce e mette a posto nella sua vasta composizione sono quasi innumerevoli. Alcuni sono deliziosi per se stessi. Tutta la parte inferiore del quadro a sinistra, dove una salma fluttua

Gli infelici, come dichiarò l'artista stesso al Piccolo, *era destinato nelle sue intenzioni a costituire la prima opera di una trilogia intitolata* Gli eroi

lievemente nell'etere, e una delicata fioritura di rose si spiritualizza nei suoi veli funebri, mentre pende negletta nell'aria una collana di enormi perle più grevi che la morte, tutta questa parte ha un'incantevole armonia. Ma non è la sola. Seguendo gli sviluppi armonici, li troveremo continui in questo dipinto, e sempre di un'essenza peregrina, singolarissima, che nessun pittore possiede come il Timmel. Egli è sempre stato signore della sua intonazione. E il conservare questo dominio ha richiesto qui da lui uno sforzo temerario» (28 gennaio1822).

Difficile dire, a distanza di un secolo, se altrettanto successo riscontrò l'opera presso il pubblico, probabilmente non del tutto pronto a recepire le novità che il dipinto proponeva, col suo richiamo a Klimt, con una esercitata sapienza nell'uso del colore, che in questa tela si esercita in toni cupi e dimessi, quasi del tutto estranei alla sua precedente produzione, improntata all'uso di una tavolozza luminosa e squillante, com'era stato, ad esempio, per la decorazione del cinema-teatro Ideal di Trieste, solo di poco precedente. E ancora il pubblico era chiamato a confrontarsi con una composizione bizzarra, adagiata lungo linee intersecate, in orizzontale e in verticale e poi con la simultaneità dei soggetti rappresentati, mutuata e reinterpretata da presupposti futuristi, e ancora, soprattutto, con la crudezza della rappresentazione dei corpi e delle fisionomie femminili, a partire da quello della defunta nella parte sinistra della composizione, ma ancor meno accattivante nelle tre figure verticali, in parte nude in parte semivestite, simbolicamente portatrici di una sensualità dolente, estenuata e inquietante. Timmel stesso, nel suo *Magico taccuino*, ci fornirà un'interpretazione "autentica" di quella trinità femminile: al centro, come in una grottesca crocefissione, la meretrice, che pare offrirsi con un ghigno raggelante e con i seni scoperti, alla sua destra l'infeconda, ignuda e col ventre aperto e vuoto, dall'altro lato l'invereconda, nuda anche lei dalla cintola in su e voltata di spalle.



Vito Timmel
Autoritratto
1910

In un solo dipinto è concentrata la materia per un'analisi psicologica e biografica dell'artefice che va troppo al di là delle competenze di critici e storici dell'arte. Ai quali tuttavia non sfugge l'importanza dell'opera come snodo di una svolta nella produzione del pittore che, alla fine del decennio inaugurato da *Gli infelici*, inizierà un quasi definitivo periodo di smarrimento che lo condurrà nell'ultima fase della sua esistenza agli esiti che troveranno un drammatico epilogo nelle stanze dell'ospedale psichiatrico. Come osserva Franca Marri nella sua pregevole monografia pubblicata dalla Fondazione CRTrieste, in quel fatale dipinto «l'artista pare riuscire a riunire e riassumere magistralmente già tutte le componenti tragiche e comiche, cerebrali e folli, artistiche, simboliche e letterarie della sua arte».

IL PROTOMARTIRE DELLA GRECIA

di Roberto Curci

Rigas Velestinlis

A Trieste se ne sono accorti solo i pochi che tempo addietro attendevano l'autobus numero 17 e i pochissimi che ora invece attendono il numero 4 (notturno) al capolinea di fronte alla chiesa di San Nicolò e alla sede della Comunità greco-orientale: in città c'è una statua in più, un busto bronzeo dedicato a Rigas Fereos Velestinlis (1757-1798). Chi era costui? Sono ben pochi – scommettiamo - anche coloro che lo sanno. E che ci fa, poi, seminascosto tra la verzura di un'aiuola, in mezzo al trafficone delle Rive? E perché proprio a Trieste?

La risposta è: non perché a Trieste Rigas nacque, e neppure morì. Ma perché a Trieste, per così dire, *cominciò* a morire. E val la pena di rammentarlo nell'anno del bicentenario dell'inizio della guerra d'indipendenza greca, dal momento che di quell'indipendenza dall'oppressione ottomana Rigas fu un antesignano, un profeta e infine pure un protomartire.

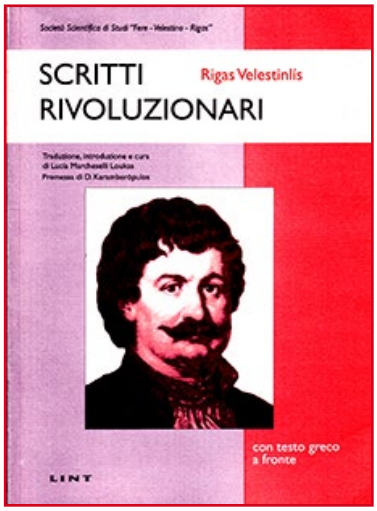
Poeta infiammato di passione per la libertà del suo paese, la cui identità era stata praticamente cancellata dai turchi (privata del suo nome, della sua lingua, della sua storia gloriosa), Rigas fu definito «il Tirteo della rinascente Grecia» per il suo prodigarsi in molti modi e molti luoghi nel temerario intento di applicare al suo paese la terapia rivoluzionaria che aveva squassato la Francia. Fu appunto la Francia il primo modello teorico-pratico dell'agire di Rigas, cui fece seguito una cieca fiducia (rivelatasi purtroppo infondata) nell'appoggio che Napoleone Bonaparte, a suo dire, avrebbe potuto fornire alla causa della rinascita ellenica.

Alle poesie accese di amor patrio e di incitamenti alla ribellione, a una traduzione della *Marsigliese* in chiave neoellenica, alla pubblicazione di alcuni *pamphlet* di rivendicazione nazionale, seguì una costante opera di sensibilizzazione e propaganda svolta anche in città ostili: Vienna, Bucarest, la stessa Costantinopoli. Ma la sua precoce vocazione ribellistica andò poi maturando anche sotto il profilo politico, facendogli ipotizzare un nuovo assetto globale, non solo della Grecia liberata, ma dell'intera area balcanica: il suo lungimirante e utopistico capolavoro, in effetti, rimane la Carta che Rigas immaginò e tradusse in dodici dettagliatissime mappe, per ridisegnare aree e confini di un enorme territorio che da secoli era succube dello schiacciante pan-dominio turco, negatore di ogni nazionalità ricadente sotto la propria giurisdizione.

Lo perdette infine l'eccessiva sicurezza con cui usava muoversi anche su terreni infidi. Nel 1797, deciso a incontrare Napoleone che allora era a Venezia, scese da Vienna a Trieste, ma commise

Un busto (seminascosto) a Trieste a 200 anni dalla guerra d'indipendenza

Rigas Velestinlis
Scritti rivoluzionari
cura e traduzione di
Lucia Marcheselli Louka
Lint, Trieste 2000
pp. 144, euro 9,00



l'errore di farsi precedere dall'invio di un baule zeppo di materiale sovversivo, che venne scoperto dalla polizia asburgica, anche su delazione di un greco residente a Trieste, lealista e dunque avverso ai disegni rivoluzionari di Rigas: se ne fa pure il nome – quello del commerciante Demetrio Economo –, benché la sua "soffiata" non sia del tutto comprovata. Certo è che, quando i gendarmi andarono a prelevare Rigas in una stanza dell'Albergo Reale, sapevano chi cercavano e perché. La morte lenta del propugnatore dell'indipendenza greca cominciava appunto qui.

Nei bauli sequestrati c'era l'intera tiratura, stampata a Vienna senza il nulla-osta della censura, di un «inno patriottico d'assalto», il *Thurios* che poteva (o avrebbe potuto) essere memorizzato e perfino cantato: «Fino a quando, miei prodi, sulle vette, soli come leoni, vivremo confinati?». Ma, più che dagli scritti fortunosamente sopravvissuti, è forse lecito pensare che il sogno di Rigas traspaia in tutta la sua plastica evidenza nella citata *Carta dell'Ellade*: un'operazione cartografica colossale per l'epoca, dodici fogli di due metri per due, vivida proiezione visiva (e visionaria) di un progetto onnicomprensivo, destinato a non avverarsi neppure in tempi migliori.

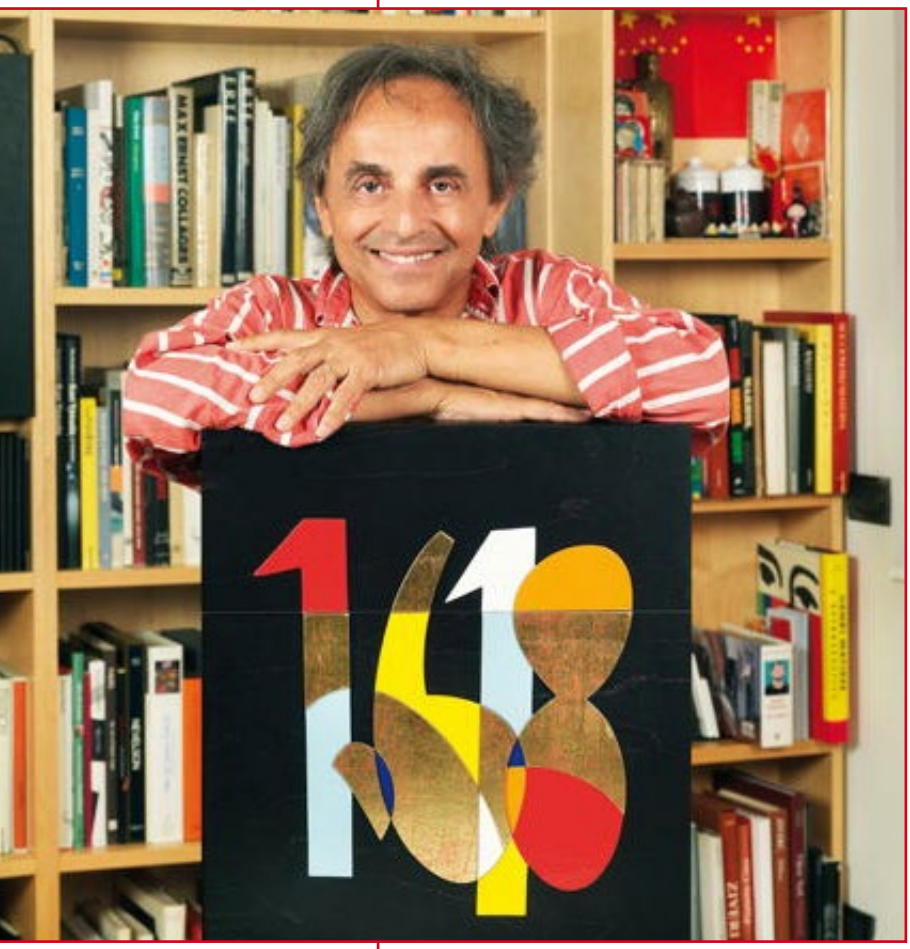
Il penoso seguito della vicenda umana di Rigas è incerto, se non nel suo scontato epilogo, e le fonti divergono sui dettagli. Con certezza si può dire che, imprigionato a lungo dall'Austria (alleata dell'Impero ottomano, da poco uscito da un duro confronto bellico di cinque anni con la Russia), fu infine consegnato – era ormai la primavera del 1798 – ai turchi, per il giudizio finale e l'inevitabile condanna. Scortato dai militari austriaci assieme a sette suoi sfortunati compagni di lotta, raggiunse Semlino, oggi Zemun – quasi parte integrante dell'attuale capitale serba Belgrado –, alla confluenza di Sava e Danubio, quella Malle Villa o Città della Sventura tristemente nota per i massacri compiutivi nei tempi remoti della Prima Crociata.

Qui il passaggio della strana comitiva fu perfino registrato dal locale *Monitore*: «Abbiamo veduto passare per questa Città gli otto Greci che furono arrestati come autori di scritti sediziosi. Erano legati a due a due e scortati da ventiquattro soldati, da due caporali, da un ufficiale superiore e da un commissario. L'anima del partito al quale questi Greci appartenevano è il Rigas, ricco negoziante nativo della Tessaglia, appassionato sino al delirio per la liberazione della patria, un tempo abitata da uomini liberi. Qualche tempo prima che la Polizia di Vienna avesse ordinato di arrestarlo, il Rigas, avvertito da qualche presentimento, s'era allontanato da quella città, ma fu preso a Trieste, dove s'inferse una stilettata, ma il braccio tradì la sua volontà e il colpo non fu mortale».

La tappa successiva era la vicinissima Belgrado. Qui Rigas fu nuovamente incarcerato e – pare – torturato, tanto da ritentare (ancora invano) il suicidio. La meta ultima doveva essere Costantinopoli, dove l'attendeva la certa sentenza di morte del sultano Selim III. Ma il timore di una fuga nel tragitto o di un tentativo di liberazione da parte delle forze di un amico di Rigas, il bosniaco Osman Pazvantoglu, anch'egli ribelle al dominio ottomano e all'epoca governatore del distretto di Vidin, indusse i soldati turchi incaricati a scortare Rigas e i suoi a una ben diversa ed efferata decisione. Se ne sbarazzarono, semplicemente, strangolandoli e gettandone i corpi nel Danubio. Almeno la data è (o pare) certa: il 24 giugno del 1798.

UGO NESPOLO TRA RABBIA E DOLORE

di Alberto Brambilla



Ugo Nespolo

Ci si può smarrire nella selva oscura di un libro? A me è capitato di recente leggendo e rileggendo *Per non morire d'arte*. Ne è autore il genialmente versatile Ugo Nespolo, *in primis* artista a tutto tondo, ma anche molto altro; e soprattutto uno dei pochi intellettuali ancora desideroso – alle soglie degli ottant'anni! – di mettersi 'in gioco', come del resto molte sue opere ci hanno da sempre invitato a fare. Proseguendo nella metafora iniziale, confesso che addentrandomi, nel suo *pamphlet*, i capitoli sono presto diventati gruppi di alberi, le pagine irti rami, le parole folto fogliame. Perduto nel labirinto vegetale, ho cercato invano una via d'uscita. Mi ero smarrito. Poi verso la fine del *liber-silva*, a pag. 129 mi sono imbattuto in questo passo-sentiero: «Forse è l'ora di trovare un epilogo a questo viaggio per stazioni apparentemente non connesse, viaggio intrapreso per non morire d'arte ma paradossalmente proprio per amore dell'arte». Direi che è probabilmente questa la via d'uscita per poter affrontare (e definire) un testo così complesso, forse persino troppo; stipato com'è di dati, notizie, citazioni e riflessioni, in cui si richiamano ed intersecano, arricchendosi a vicenda, discipline diverse: l'arte, come è ovvio, ma anche filosofia, storia, sociologia, letteratura, cinema e quant'altro.

Si ha come l'impressione che questo *cahier de doléances* sia stato meditato per anni e poi spinto alla luce da una forza inattesa quanto irresistibile; e perciò messo sulla pagina nel giro di pochi mesi, quasi brogliaccio per un discorso che si sarebbe voluto più disteso, ma sulla cui perfetta composizione incombe lo scorrere del tempo sempre più vorace: *Tempus edax rerum (tutto divora il tempo)*, scriveva Ovidio nelle *Metamorfosi*). Una corsa nel tempo contro il tempo, dunque, che è storico e insieme personale. Difficile è appunto trovare il bandolo di tale matassa, perché le suggestioni che le pagine trascinano come un torrente in piena sono infinite, così come le oscurità e i probabili abbagli e i perfidi miraggi che a volte ti fanno perdere la via maestra. Certamente il *pamphlet* è un atto d'accusa ben documentato, e insieme gesto d'amore estremo e disperato, come può comprendere solo chi sta vedendo morire la propria madre (il paragone non è poi così peregrino come appare). Tornando alla citazione iniziale, sembra che l'autore stesso si sia reso conto di tale difficoltà, accennando non a caso ai disturbi di 'connessione', termine volutamente, fecondamente ambiguo (nel senso odierno della rete e oltre); così come credo vada inteso per via metaforica il termine "stazioni", che rinvia al viaggio ma anche ad una *Via Crucis* tutta interiore e personale, e insieme – almeno nelle intenzioni – simbolicamente collettiva; e, anzi, quasi rito dimostrativo, e al tempo stesso gesto apotropaico per scongiurare il declino d'una intera plurimillenaria civiltà. Certo è che, secondo

Si ha come l'impressione che questo cahier de doléances *sia stato meditato per anni e poi spinto alla luce da una forza inattesa quanto irresistibile*

Nespolo, la metafora del viaggio (e dunque delle "stazioni" che via via si susseguono) pare la più facile ed economica per attraversare la selva intricatissima dell'arte contemporanea.

In questo senso odeporico penso si debba più correttamente parlare, non di uno ma di molti viaggi che si incrociano nel libro dando al lettore quasi un senso di vertigine per l'impossibilità di osservare ogni particolare, di seguire ogni sentiero tracciato dalla mano sicura dell'autore. Se lo sfondo è addirittura l'essenza della civiltà occidentale in rapido mutamento dopo le tragedie della guerra, il primo percorso in rilievo è, *ça va sans dire*, quello della storia dell'arte novecentesca e poi contemporanea. Il cammino a cui ci invita Nespolo si distende nel tempo e nello spazio. E forse non è senza significato che incominci nella città moritura per eccellenza, ossia Venezia. Dove il 20 maggio 1964 si trasportano dall'aeroporto ai padiglioni della Biennale le casse contenenti i quadri degli artisti americani (come Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Frank Stella, Jim Dine e altri) emergenti, campioni di quello che sarà denominato l'espressionismo astratto, con la fortunata variante della Pop art: è quello – secondo Nespolo – l'inizio di una nuova, più perfida, invasione del vecchio continente Si trattava, beninteso, di un'azione assai efficace e in un certo senso liberatoria per larga parte dei artisti del vecchio e stanco continente; e se non altro aveva inizialmente la funzione di rompere schemi consolidati nell'Europa ubriacata dalla sirena comunista e una visione ancora troppo legata ai dettami sovietici. Per la prima volta la quotidianità – coi suoi oggetti reali, senza gerarchie di sorta – entrava veramente, senza mediazioni d'alcun genere, nell'espressione artistica, fornendo uno scrigno di occasioni che allora appariva inesauribile. Da qui la risposta anche entusiasta degli artisti di casa nostra (Nespolo compreso), e la ripresa di parecchi temi, sia pure con molti distinguo (qui penso alla coraggiosa quanto terribile pattuglia d'assalto del gruppo romano di Piazza del Popolo).

Ugo Nespolo
Un mondo
acrilico su legno, 2016

A fronte di questo provvidenziale shock, non mancavano però perniciosi effetti collaterali che incistandosi sarebbero alla lunga diventati cancerogeni. In particolare si aprirà da lì in poi un capitolo decisivo della Guerra fredda, questa volta applicata al campo dell'arte (così come, analogamente, a quello dello sport). Le due superpotenze contrapposte useranno il territorio europeo come luogo di scontro non solo ideologico ma culturale; e all'arte del realismo socialista si opporrà la produzione a stelle e strisce, che farà dell'arte astratta la sua bandiera. In effetti d'ora in poi nulla sarebbe più stato come prima, a cominciare dalla inesorabile perdita del centro da parte di Parigi (e dell'Europa), presto sorpassata come città-guida da New York. Ci si accorgeva che dietro il sipario della presunta libertà andava in scena, paradossalmente, una sorta di neocolonizzazione e di imposizione for-

Nespolo disegna una sorta di diario artistico (ed esistenziale tanto l'arte è connaturata al suo essere), che è al contempo una sua personalissima verifica di quanto è venuto descrivendo e annotando

Ugo Nespolo
Le porte girevoli
(due parti)
acrilico su legno. 1994

zata – per altro sostenuta con molti fondi dallo Stato federale – di un'arte che da statunitense diventerà globale, *Artworld*, e autoritaria. Parte da qui quella che potremmo definire una breve ma intensissima storia dell'arte contemporanea tracciata con mano sicura da Nespolo.

Lo spessore estetico e filosofico delle sue pagine, con continui rimandi spesso eruditi e mai provinciali, impedisce di renderne qui conto in maniera sistematica come meriterebbe. E tuttavia si può cercare di fissare, con l'aiuto dell'autore, alcuni punti fermi intorno a cui ruota la dimostrazione. Dopo quel terremoto *made of USA*, come aveva profetizzato Marcel Duchamp siamo ormai, volenti o nolenti, da decenni pienamente entrati in un mondo culturale (ed artistico in ispecie) completamente diverso, altro. Un pianeta vuoto e privo di senso, dove manca qualsiasi ancoraggio estetico a cui potersi affidare nel mare in burrasca. Abolito per stupidità e convenienza ogni criterio di giudizio, ne consegue che tutti sono divenuti artisti ed ogni opera può legittimamente ambire ad uno statuto d'arte. Il fare artistico è dunque diventato mero prodotto commerciale, una qualsiasi merce; e in quanto tale il suo valore è solo determinato dal mercato, anch'esso per altro drogato e dominato da operatori senza scrupoli (anche qui Nespolo non fa sconti e tira in ballo galleristi, critici, direttori di musei e persino collezionisti); persone spesso prive di cultura e memoria storica, solo mosse da una logica prettamente imprenditoriale. A ben vedere, dunque, non si può neanche più parlare di arte come fare, come tecnica e mestiere perché è cambiata la sua essenza; il concetto si è distaccato dalla realtà e dalla sua rappresentazione. In tale voluta confusione ciascuno spinge per farsi spazio, per gridare non importa cosa; e la maggioranza silenziosa (e diseducata) applaude, felice di salire sulla giostra. Questa, in estrema sintesi, la coraggiosa presa di posizione di Nespolo.

Se questo è il viaggio più doloroso o, se vogliamo, la *pars destruens* della sua trattazione, corre in parallelo, sul crinale, un percorso meno visibile, più di carattere narrativo. Qui Nespolo disegna una sorta di diario artistico (ed esistenziale tanto l'arte è connaturata al suo essere), che è al contempo una sua personalissima verifica di quanto è venuto descrivendo e annotando nei diversi capitoli del suo *cahier-journal*. Sono pagine di grande carica suggestiva, anche sul piano stilistico (memorabili alcuni attacchi come quello del capitolo quinto), che sembrano preannunciare un'auspicabile vera e propria autobiografia (che si prospetta fin d'ora imperdibile). Ciò che conta in questo diverso e parallelo viaggio è lo spirito di ribellione, fra anarchismo e dada, che Nespolo vuole trasmettere. È soprattutto la voglia di rimettere al centro l'esperienza artistica e una seria quanto indispensabile riflessione sulla sua insopprimibile essenza. Io ci sono, ci dice Nespolo, affilando le armi: tocca a noi accettare la sfida.

HÖLDERLIN PER LA NOSTRA VITA

di Francesco Carbone

La storia non si snoda
come una catena
di anelli ininterrotta.
In ogni caso
molti anelli non tengono.

(E. Montale, *La storia*)

Si può leggere appassionandosi *La follia di Hölderlin* di Giorgio Agamben (Einaudi 2021) senza sapere nulla dell'autore e magari pochissimo di Hölderlin? Forse sì, perché la domanda che attraversa il libro, la sua primaria posta in gioco, è cosa si possa raccontare di vero di un'esistenza qualunque, fosse anche la propria. Si leggerebbe il saggio come un romanzo molto moderno, molto cosciente dei suoi rischi, dei mezzi che ha a disposizione per avvicinarsi alla vita di un uomo, che sempre dietro di sé lascia una nebulosa enigmatica. Quest'esistenza non potrà che essere intravista «di scorcio» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*), il che vuol dire posta in un gioco prospettico, di luci e di ombre che «fanno parere ch'ella venga innanzi o si tiri indietro» (G. Vasari, *Le vite deì più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550): mai ferma, mai intera.

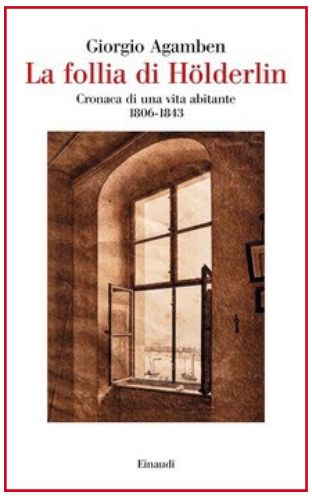
L'avvicinamento che ci propone Agamben all'instabile, enigmatica follia (quale non lo è?) di uno dei poeti essenziali, è per portarci ad abitare – molto più che a giudicare - un campo rimasto da sempre vuoto, quanto resta della costellazione che si era disposta attorno a Hölderlin folle: diagnosi, testimonianze di persone più o meno distanti, aneddoti ormai indimostrabili, fatti che la storia ha giudicato grandi, eventi minimi: Napoleone il costo del tabacco, traduzioni da Sofocle che fecero ridere Goethe, quartine elusive in apparenza insignificanti: lì, scrive Agamben, «sarà il lettore a giudicare», posto che non sia disposto a rinunciare alla tentazione di farlo.

Si potrà leggere anche ingenuamente *La follia di Hölderlin,* come se Hölderlin fosse un personaggio di fantasia, in verità per la capacità di Agamben di praticare mirabilmente quell'arte di non ostentare – pur senza nasconderci nulla – il labirinto, la problematicità di questa frequentazione, praticando due sapienze essenziali del nostro Rinascimento: la «sprezzatura» di Castiglione, che è il segreto della sapienza che sa nascondere la sua fatica (*Il libro del cortegiano*, 1528) e la finezza di Guicciardini, che ci fa riconoscere che quasi ogni cosa è un'eccezione rispetto a una qualunque predisponibile «misura», e che «queste distinzione ed eccezione non si truovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegni la discrezione» (*Ricordi*, 1530).

Il primo capitolo della *Follia di Hölderlin* s'intitola *Soglia*: ci fa accedere ai termini del problema, e quindi alla *scelta* che fa l'autore di come interrogare quanto di Hölderlin ci è rimasto. Segue un *Prologo* dedicato alla sua vita da quando, tornato nel 1802 a piedi da Bordeaux a Stoccarda, venne giudicato folle: «la vita di Hölderlin è divisa esattamente in due metà: i trentasei anni dal 1770 al 1806 e i trentasei anni dal 1807 al 1843 che trascorre come pazzo nella casa del falegname Zimmer.» Da questa seconda parte, Agamben ci offre una *Cronaca*, termine cruciale su cui si dovrà tornare.

In *Che cos'è la filosofia* (Quodlibet 2016), Agamben aveva dedicato un capitolo proprio allo scrivere proemi, riconoscendovi il luogo eminentemente filosofico di ogni indagine: perché proemiale è per sua natura il discorso della filosofia, che sempre ci mette di fronte a ciò che è presupposto e dato per scontato in ogni ricerca: storica, filologica, biografica o psicologica che sia. Per sua natura, «la filosofia è quel discorso che si limita a far da proemio al discorso non filosofico, mostrandone l'insufficienza». Soprattutto dopo Kant, il filosofo che per primo ha posto al centro non ciò che si vuole conoscere ma le condizioni che possono permettere quella conoscenza, la filosofia è sempre un discorso sui *limiti* di ogni discorso possibile.

Basta pensare a noi stessi. Dire qualcosa di vero di un'esistenza, fosse anche



Giorgio Agamben
La follia di Hölderlin
Cronaca di una
vita abitante (1806-1843)
Einaudi, Torino 2021
pp. 241, euro 20,00

Agamben ci propone di avvicinarci all'instabile, enigmatica follia (quale non lo è?) di uno dei poeti essenziali

la nostra, sarà come provarsi a riparare con le dita una ragnatela lacerata (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*). L'azzardo richiederebbe il dono di un'attenzione così esatta e costante, che sarà bene riconoscerla come un miracolo, mentre «quasi tutti coloro che credono di avere questa capacità, non ce l'hanno» (Simone Weil, *L'attesa di Dio*). L'educazione all'attenzione coincide con l'educazione al pudore, parola sottile catastroficamente eclissata nel tempo dei selfie e dei social. Pudore è una parola della non violabile intimità, che a sua volta «è il nome della coappartenenza dell'estraneo, del regnare dello stupore, dell'appello del timore» (Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi1988).

Quest'ammissione di ignoranza è tutt'altro che ingenua. Il socratico *sapere di non sapere* solo con grandi sforzi e molto esercizio può sperare di prendere il posto della presunzione di conoscenza che inevitabilmente abolisce l'oggetto amato, velandolo con le nostre pigre superstizioni. Su questo Giorgio Agamben aveva già scritto che ogni autentica ricerca, ogni *quête*, «non consiste nel ritrovare il proprio oggetto, ma nell'assicurare le condizioni della sua inaccessibilità» (*Stanze*, 1977). La scienza registra fatti e induttivamente li collega. Ma nessuna vita è la somma dei suoi fatti. Ridotta ai suoi fatti accertabili, la vita si ritrae, diventa – parole di Hölderlin «vuota» e «mortifera», come il cadavere di una farfalla trafitto da un pungiglione nella teca di un museo. A differenza che in un procedimento giudiziario, in una vita – tanto più se ritirata in sé stessa come quella di Hölderlin – gli *indizi* innumerabili del suo segreto possono contare molto più delle *prove,* che saranno per forza di cose ben poche. Sulla base di alcune *prove,* Hölderlin fu giudicato folle da un giudice, da Schelling in una lettera famosa a Hegel e da molti altri, ma non da tutti. Di questa follia – isolamento dal mondo, regressione volontaria a una «felice dimenticanza di sé stessi» – potremmo trovare molti segni nel romanzo di Hölderlin *Iperione*: «costruisco una tomba per il mio cuore, affinché possa riposare: mi imbozzolo perché ovunque è inverno; mi avvolgo nei miei ricordi contro la tempesta».

Per lasciar parlare anche su questo *le cose stesse* (Husserl), non saremo garantiti da alcun metodo: «*a-methodos*», scrive Agamben, per la pratica del quale c'è «solo una 'disciplina dell'interdisciplinarietà'» (*Stanze*).

La consapevolezza del prezzo che invece si paga applicando il metodo scientifico (oggettività, esperimenti, induzioni statistiche) alla conoscenza degli uomini ha una storia filosofica importante. In particolare, appare un principio acquisito nel non-metodo di Agamben che ciò che va cercata non è una *dimostrazione* della follia di Hölderlin ma una *comprensione* (Agamben scrive interpretazione), distinzione che si fece chiara nell'opera di Wilhelm Dilthey e che trovò un'applicazione, importantissima nella storia della psichiatria, nella *Psicopatologia generale* di Karl Jaspers (I ed. 1913, in it. 1964). In Jaspers, già si legge che «una biografia non può affatto conoscere il contenuto di una vita nella sua totalità», e soprattutto che «la diagnosi è l'ultimo punto da considerare nella comprensione psichiatrica di un caso […]. L'importante è l'analisi ed il fatto che il caos dei fenomeni non venga seppellito, ai fini della conoscenza, da una etichetta diagnostica». Che è l'atteggiamento di Agamben nei confronti della follia di Hölderlin.

Jaspers scrive «caos dei fenomeni». Nell'*Epilogo* Agamben scrive che proprio Hölderlin «sembra anticipare il teorema di Cantor», che forse, in questo discorso, si può tradurre così: l'infinito dei fatti quasi tutti impalpabili – il caos dei fenomeni –, che accadono agli uomini sulla terra, e dunque anche l'*infinito* dei fatti che accadono a ogni singolo uomo, è ben inferiore al *continuo* vitale da cui le cose evidenti di quella vita emergono. Siamo fatti soprattutto di possibilità che stentano a diventare qualcosa, che possono anche non diventare *nulla:* latenze senza voce. Se è vero che «ogni possibile esige di esistere» (Leibniz, *De veritatibus*

«La lezione di Hölderlin è che quale che sia lo scopo per cui siamo stati creati, non siamo stati creati per il successo, che la sorte che ci è stata assegnata è fallire – in ogni arte e studio e innanzitutto nella casta arte di vivere»

primis 1686), gran parte di questo universo pulsante di possibilità non apparirà agli occhi di nessuno.

Tutto questo pone chi vuol raccontare in una situazione deliberatamente precaria: perché, se la storia che si basa solo sulla pura somma dei fatti che accadono in una vita la tradisce, «una continuità dell'esposizione della storia è irrealizzabile» (W. Benjamin, *Sul concetto della storia*). Dunque? Sempre Benjamin aveva scelto come esergo di *Il dramma barocco tedesco* (Einaudi 1999) una frase di Goethe che riconosce come *scienza* l'arte che sa darsi tutta «in ogni singolo oggetto trattato»: sarà possibile raccontare un fatto della vita di qualcuno in modo che si riveli così *figura* (E. Auerbach) di tutto il suo mondo? Data l'impossibilità – e la follia – di un racconto che rispecchi come una borgesiana mappa 1:1 il *continuo* della vita, sempre nel saggio sul dramma barocco, Benjamin propone il modello del mosaico, di una figura fatta di frammenti: «come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio».

La frammentazione di Benjamin è un'idea geniale che fu a lungo incompresa. Agamben, che di Benjamin è tra i massimi studiosi, la pratica e la rinnova. Si può dire che la faccia più sottile e più italiana, nel senso rinascimentale a cui si è accennato all'inizio. Questo del mosaico è un procedimento che ha usato il cinema nei suoi tentativi più consapevoli di restituirci una vita: *Quarto potere* di Orson Welles, il *Nixon* di Oliver Stone, il bellissimo *Sonata per viola* dove Alexandr Sokurov con frammenti di documentari, di voci e di vecchie fotografie, ci mostra – più che dirci (Wittgenstein) – l'elusiva vita di Sostakovic. Proprio il confronto col cinema ci potrebbe far entrare in un ulteriore ambito di questioni, poiché la stessa selezione dei materiali, e il loro montaggio, è un giudizio.

All'opposto di questa selva morale e spirituale, c'è per esempio la biografia di Flaubert, *L'idiota della famiglia* di Jean-Paul Sartre (Il Saggiatore, 2019): studio fluviale, in cui l'autore letteralmente parla a nome di Gustave: come un medium quasi onnisciente, più intimo al suo cuore di quanto abbia potuto essere lui stesso, pretendendo di farsi voce del senso delle sue afasie, delle sue enigmatiche ebetudini, del suo fatalismo.

Quella tra il metodo di Sartre e il procedimento di Benjamin e Agamben appare una scelta morale. All'opposto di Sartre, Agamben sceglie un racconto come *cronaca* frammentata: la registrazione povera (nessuno come Hölderlin ha riempito di significato quel termine) di fatti accomunati dall'essere accaduti in un certo tempo. I fatti vengono così più affiancati che connessi; come in un collage surrealista, restano evidenti i sincretismi, gli stacchi, le lacune.

La scelta della cronaca, sempre nella *Soglia* Agamben la giustifica a partire da un testo di Benjamin, *Il Narratore*. Lì leggiamo che, mentre «lo storico è tenuto a spiegare, in un modo o nell'altro», il cronista «non si occupa dell'esatta concatenazione di determinati avvenimenti, ma del modo in cui si inseriscono nel grande e imperscrutabile corso del mondo»: così, invece di spiegare, il cronista interpreta, parola ben più aperta che potrebbe coincidere con interrogare.

Quanto è stato scritto fin qui dice quasi nulla della *Follia di Hölderlin,* e forse non solo per i limiti del recensore, che l'ha molto amata. Restituirne la ricchezza sarebbe come pretendere di catturare con una reticella per farfalle la coda di un arcobaleno. Ma resti almeno questo: «la lezione di Hölderlin è che quale che sia lo scopo per cui siamo stati creati, non siamo stati creati per il successo, che la sorte che ci è stata assegnata è fallire – in ogni arte e studio e innanzitutto nella casta arte di vivere». Si potrà pensare della vita di ognuno quanto Diogene Laerzio racconta che Socrate disse quando gli chiesero cosa avesse capito del pensiero di Eraclito: rispose che quanto aveva capito era sublime, e che sublime era anche quanto non aveva compreso.

LA TRIESTE CELESTE DI MARANI

di Fulvio Senardi

Diego Marani
La città celeste
La nave di Teseo, Milano 2021
pp. 199, euro 17,00

«Trieste è spettacolare!», garantisce Beppe Severgnini sulle pagine del *Corriere della sera*. L'occasione per manifestare tanto entusiasmo è offerta dall'uscita, per la Nave di Teseo, della *Città celeste* di Diego Marani. A legger bene il trafiletto rimane in dubbio se il simpatico Beppe abbia veramente letto il libro; ma, in fondo, cosa importa? La segnalazione è utile e la traccia va seguita.

Veniamo dunque a Trieste, la città cui il titolo allude, e dove Marani ha trascorso gli anni di studio presso la Scuola superiore per traduttori e interpreti, vivendo l'avventurosa scoperta di un ambiente cittadino insieme concreto e sfuggente, città sul confine e di confini, dove sobbolle diffidenza ed astio, con un lungo passato di discriminazione e mimetismi, come esperisce il protagonista autobiografico approfondendo il rapporto con due ragazze della minoranza slovena. «Le anime di Trieste», osserva, «vivevano l'una accanto all'altra senza conoscersi, senza mescolarsi e io mi chiedevo se quella fosse davvero una ricchezza o non una maledizione. […] Il confine non era solo lassù nell'altipiano. Ce n'era un altro in città, fra la sua gente». Il lungo soggiorno triestino che per un certo verso rappresenta una ruvida iniziazione alla vita, diventa, per un altro, la tappa cruciale di un'appagante educazione amorosa, sul filo di un deliberato, fitto gioco di scambi condotto nel nome di Saba fra donna e città. Eppure il sentimento dell'uomo fatto che calpesta dopo quarant'anni il selciato delle rive triestine non è la nostalgia per passioni ormai sfiorite, tanto remote che il cuore non le cerca più; no, «se sono tornato qui è perché ho capito che non era di Vesna o di Jasna che ero innamorato. Ma dei miei vent'anni, che qui sono andati in scena e ancora si replicano […] da una generazione all'altra. È la magia di questa città scontrosa, la mia città celeste, dove un giorno sono stato immortale. Questa città che se ne fa un baffo del tempo che passa, che non la smette di tramontare, che si sventa ogni futuro, che conquistare è inutile e cambiare impossibile, una città che sarà sempre di confine anche se oggi il confine non c'è più».

Celeste giovinezza dunque nella città che si lascia scoprire a poco a poco e, per traslazione, celeste città come un miraggio che guizza all'orizzonte, del colore che piaceva a Saba. Se mancano le descrizioni "minuziose" (che un recensore invece ha creduto di scorgervi), ciò che Marani coglie, e restituisce con la penna intinta del dolce-amaro del ricordo, sono le atmosfere e i luoghi, subito ascritti a topografia dell'anima, schegge del microcosmo senza tempo dove da studente ha scelto di esiliarsi. Il narratore mette così a frutto una non comune capacità di ascolto nel sapiente tastare cicatrici e ferite sotto la calma apparente di una scorza neo-classica, nella città apparentemente in letargo, ma dove la bussola tende ad impazzire e il calendario a scivolare indietro, dentro gli abissi del più crudele tra i secoli.

Con la precisione di un navigato aforista Marani allinea le indimenticabili istantanee di una Trieste assolutamente tipica: la compostezza insieme ospitale e sospettosa della famiglia Kovač (caspita!, finalmente uno scrittore d'oltre Isonzo che mette l'accento giusto); i perigliosi passaggi di confine (questo almeno ci è oggi risparmiato) tra le donne di servizio che rientrano in Croazia (ben prima che, rassegnate, cedessero spazi e salari alla massa delle badanti); le soste nella chiesa greca, per ascoltare, messa in musica, una delle «mille anime» di Trieste (di cui tutte aveva bisogno «per essere se stessa, per rimanere libera dalla sopraffazione

Bello specchio, per triestini e non, questo Bildungsroman che insegna a guardarsi dentro attraverso il filtro di una città

di chi la voleva tutta uguale, conforme e devota a una sola patria»); i matti della capitale della rivoluzione basagliana, che, danzando intorno ad una falò, festeggiano la morte della malattia come stigma e reclusione («fra un padiglione e l'altro si stava allestendo il grande falò che la sera avrebbe bruciato, assieme a stracci e vecchi mobili, il fantoccio della pazzia e della malattia»); i vecchi della città che ne detiene il primato, petulanti e prepotenti, una massa indistinta ma sopraffattrice che marcia compatta come una falange macedone assiepandosi alle fermate dei bus: «solo di vecchi sembrava popolata. Si muovevano a sciami per le strade, salivano come cavallette sugli autobus, rancorosi, musoni, dispettosi. […] Ci detestavano, non perdevano occasione per importunarci, per maltrattarci […]. Erano vecchi vigorosi e tenaci, mica i fragili vecchietti bisognosi di un sostegno per attraversare una strada, un'altra razza di vecchi […]. La vecchiaia a Trieste pareva contagiosa, un'epidemia che dilagava inarrestabile per la città e che copriva di rughe chi ci arrivava, scaraventandolo nel rimpianto e nel risentimento». A garantire varietà d'accento, a tante parti dove l'affabulazione è sinuosa ed avvolgente si contrappongono momenti di intonazione diversa; il timbro riflessivo, evocativo, malinconico cede allora il posto al burlesque: certe figurine, modellate con l'umorismo del paradosso, virtuosistici puzzle di eccentricità che profumano di romanzo americano, a descrivere i compagni di vita e di studi del futuro "traduttore-interprete"; ci viene così incontro Benni, con le sue diciassette salsicce, o l'inglese Chris, uno sciatore-calciatore che la mala sorte ha però privato delle braccia, e insieme a loro numerosissimi altri figuranti, fino al felice ritrattino di Samantha, «con i piedi larghi che poggiava come zampe d'anatra quando camminava, facendo sporgere le dita dai sandali».

Pagine che, possano piacere oppure no, danno testimonianza dell'ampio diapason della scrittura, e intrecci di vite che per lo più si affacciano su via San Nicolò, la strada della Libreria antiquaria dove il protagonista, non forse del tutto casualmente, ha scelto di abitare. Ma più che a Saba, il *genius loci* con cui è in debito il romanzo per la sua compiuta "triestinità" è Italo Svevo; e non mi riferisco ai rimandi più espliciti, una visita a casa Kovač, per esempio, che fa sentire il protagonista uno Zeno a casa Malfenti. Come nella *Coscienza* la "città celeste" è la scena di un serrato conflitto edipico. C'è la città del Padre, uggiosa nel sempiterno sentore di umido delle sue nebbie persistenti (difficile, aggiungo, condividere questa visione della splendida Ferrara, di «deserta bellezza» e di «vie piane» come cantava l'Immaginifico; ma, si sa, quando l'Edipo ci mette lo zampino …): «una città che io sentivo lambita dalla noia come un'acqua alta che ogni volta la risparmiava ma che un poco di più l'affondava, tanto adatta a papà e invece a me così ostile». E c'è la città misteriosa e difficile, porta socchiusa per esperienze fino ad allora negate, celeste come i più impalpabili inganni di Morgana, dove il protagonista perfeziona, nello studio, negli amori, nella quotidianità di un vivere bohémien il suo gesto di sfida, il suo "no" alla disciplina paterna («Addio alla città amara di papà!Io cambiavo patria e perfino lingua. Entravo in un mondo nuovo, in una vita nuova, dove mi aspettava un altro me stesso»); pur coltivando il sospetto che l'ombra lunga del genitore lo raggiunga, lo sovrasti e continui a orientare il suo destino: «sentivo che la mia era stata una fuga assistita, una concessione e non una conquista. Perfino la Trieste che cominciavo a sentire mia era in fondo una creatura di papà».

Bello specchio, insomma, per triestini e non, questo *Bildungsroman* che insegna a guardarsi dentro attraverso il filtro di una città. Abbandonandosi agli echi della sua ultima parola (un assai eloquente «senilità») si chiude il libro con la sensazione di aver ritrovato ciò che già si conosceva, ma con contorni fatti come più nitidi. Prerogativa della letteratura, quando ha qualcosa da dire.

IL "TERZO OCCHIO" DI MARIO DE BIASI

di Michele De Luca

Mario De Biasi
Gli italiani si voltano, 1954
© Archivio Mario De Biasi
courtesy Admira, Milano

Otto anni fa moriva a Milano Mario De Biasi; aveva novant'anni e per decenni aveva documentato il carattere e l'identità degli italiani. La sua fotografia iconica, *Gli italiani si voltano*, rappresenta la "summa" di questa sua speciale "vocazione", che resterà nel suo genere insuperata. Era uno dei padri del fotogiornalismo italiano: per mezzo secolo firma di punta di *Epoca*. Era nato nel 1923 a Sois, in provincia di Belluno, e alla fotografia si era avvicinato in condizioni estreme, grazie ad una guida pratica trovata nel 1945 tra le macerie di Norimberga, dove era deportato. Nel 1953 l'arrivo a *Epoca*: e poi una solida e intensa carriera, oltre ad una immediata fama internazionale, specie per suoi ritratti alle star del cinema.

Si può dire che De Biasi è stato un "cittadino del mondo". Ma nel suo sangue vibrava l'anima italiana, che rifulse in una sua serie molto originale, e cioè nella raccolta di baci fotografati in decenni di attività, che, che come s'è detto, gli valse grandi riconoscimenti e mostre nei più importanti musei, dal Guggenheim di New York al Japan Camera Industry Institute di Tokyo. Tante le occasioni espositive anche in Italia, come le recenti mostre "Mario De Biasi – Un

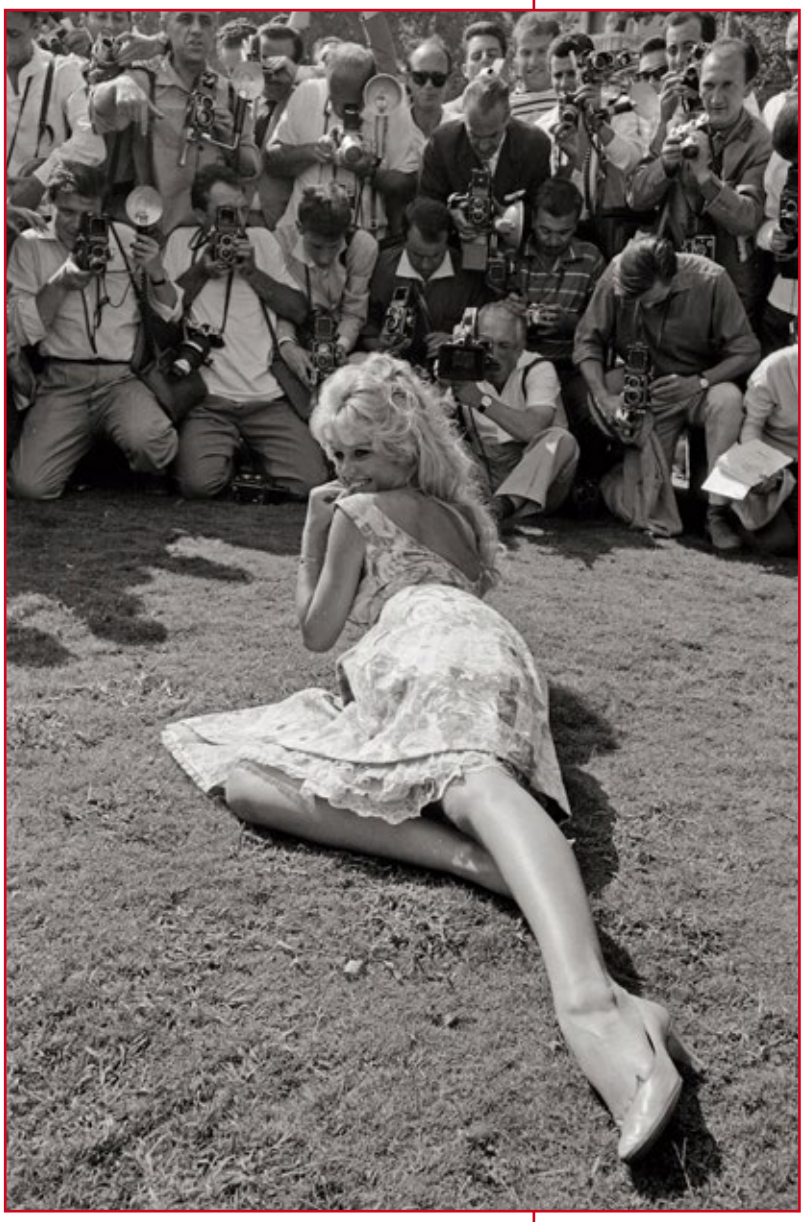
Mario De Biasi
Maria Callas
Venezia 1957
© Archivio Mario De Biasi
courtesy Admira, Milano

Grande retrospettiva del fotografo bellunese alla Casa dei Tre Oci di Venezia

mondo di baci", allestite ad Aosta e alla Galleria Civica di Monza (sua la famosa foto, mitica come quella di Doisneau, del bacio tra due innamorati nella Budepest del 1956), o quella dal titolo "Mario De Biasi, o la Struttura", attualmente in corso – fino al 27 luglio – alla Galleria 70 di Milano.

Per *Epoca*, De Biasi ha viaggiato in lungo e largo per il pianeta, dando testimonianza con la sua fotocamera di eventi storici, dalla rivolta ungherese del 1956 (suo vero primo, coraggioso reportage, che gli valse l'appellativo di "italiano pazzo") all'occupazione sovietica di Praga nel '68, così come di terribili calamità, dal terremoto del Belice alla fame in Etiopia; ma puntando anche il suo obiettivo, con acuta sensibilità, sulla vita quotidiana della gente, sulle bellezze naturali e architettoniche. Confermando, anno dopo anno, il suo straordinario fiuto dell'evento, colto sempre nei suoi tratti essenziali e "rappresentato" in maniera efficace.

Oltre che *fotoreporter*, non va dimenticato che De Biasi specie nell'ultimo periodo della sua vita, fu un vero artista, di quelli che "usano" la fotografia come strumento di invenzione creativa e di sperimentazione, passando dal bianco e nero a sondare le potenzialità espressive del colore. Il 1988, nella Torre dei Signori della Porta di Sant'Orso ad Aosta si tenne una sua mostra ("Mario De Biasi. Colori in libertà") curata da Gillo Dorfles, che così scriveva, sulle pagine del catalogo edito da Musumeci: «Queste immagini hanno il merito e l'inconveniente di essere per molti aspetti affidate al caso, o quanto meno ad un "caso guidato" (come del resto accadeva in molti esempi di pittura informale). Ma questo costituisce anche il loro fascino; nessun pennello potrebbe raggiungere gli stessi risultati. Non solo, ma con questo metodo oltretutto, molte antiche figurazioni, colte da De Biasi nei suoi vagabondaggi nelle più remote regioni del pianeta vengono così a trovare una nuova vita e una inedita utilizzazione. Quei volti e quelle popolazioni che l'incessante ricerca del fotografo aveva captato nei suoi *reportage* tornano ora ad incarnarsi entro le nuove forme espressive, trasformandosi in qualcosa di 'altro', eppure conservanti l'impronta del suo personalissimo stile».



Mario De Biasi
Brigitte Bardot
Venezia,1957
© Archivio Mario De Biasi
courtesy Admira, Milano

Sono passati oltre vent'anni da quando a questo grande, quanto schivo, fotografo dedicò un bellissimo volume, *Mario De Biasi. Fotografia, professione e passione,* la Federico Motta Editore in occasione dell'antologica dedicatagli all'Arengario di Palazzo Reale a Milano, che in un'avvincente sequenza di

Oltre che fotoreporter, non va dimenticato che De Biasi specie nell'ultimo periodo della sua vita, fu un vero artista, di quelli che "usano" la fotografia come strumento di invenzione creativa e di sperimentazione

Mario De Biasi
Il balletto
Rimini 1953
© Archivio Mario De Biasi
courtesy Admira, Milano

Mario De Biasi
Fellini e Masina
Venezia 1955
© Archivio Mario De Biasi
courtesy Admira, Milano

duecento scatti faceva rivivere l'intero arco della sua carriera; di lui aveva scritto, per l'occasione, Bruno Munari: «La macchina fotografica fa ormai parte della sua anatomia, come il naso e gli occhi». E queste sue suggestive parole risuonano ora nella memoria, con il piacere che desta questa nuova e doverosa attenzione che gli viene tributata con l'allestimento – finalmente – alla Casa dei Tre Oci a Venezia di una grande ed esaustiva retrospettiva, "Mario De Biasi. Fotografie 1947-2003", curata da Enrica Viganò in collaborazione con l'Archivio Mario De Biasi e organizzata da Civita Tre Venezie e Admira. Va ricordato che si tratta di un suo "ritorno" in grande nella città lagunare, dopo che, dal 16 giugno al 16 settembre 1979, partecipò a "Venezia 79 la Fotografia", che è stato uno dei più grandi eventi dedicati alla fotografia mai realizzati in Italia, nel corso del quale furono esposte 3.500 foto di 500 artisti e 45 tra i migliori fotografi del mondo i quali insegnarono il loro personale approccio alla fotografia a 1.000 studenti di tutte le nazionalità.

Ci dice Enrica Viganò: «Il fotoamatore neorealista, il fotoreporter di *Epoca*, il testimone della storia, il ritrattista di celebrità, l'esploratore di mondi vicini e lontani, l'artista visuale, l'interprete di madre natura, il disegnatore compulsivo e creativo. Tutto il suo lavoro è un inno alla vita». La mostra-omaggio alla Giudecca ci offre il racconto dei grandi eventi storici, i viaggi esotici, i ritratti di personaggi potenti e famosi, le scene di vita quotidiana, i volti anonimi, per passare poi al concettuale e all'astratto; ne viene fuori un ritratto a tutto tondo di De Biasi a partire dal fotoamatore neorealista, al fotoreporter di professione, al "testimone" della storia, al ritrattista, all'esploratore di terre lontane, alle sue sperimentazioni formali e alla "scoperta" del colore, all'interpretazione della natura. Le sue fotografie, come sottolinea Denis Curti, direttore artistico della Casa dei Tre Oci, sono brani visivi «di un '900 che oggi appare lontano, ma che non smette di muovere curiosità». E di appagare il nostro sguardo, rivitalizzare la nostra memoria, regalarci nuove emozioni.

PADRI E FIGLI SECONDO GIOELE DIX

di Stefano Crisafulli

Di nuovo a teatro. Sembra quasi incredibile, eppure, dopo mesi e mesi di chiusura, le porte dei teatri hanno finalmente riaperto i battenti. Compreso il Teatro Comunale di Monfalcone, che sabato 15 e domenica 16 maggio ha ricominciato la stagione della prosa, sospesa nell'autunno scorso, con lo spettacolo di Gioele Dix *Vorrei essere figlio di un uomo felice*. E non poteva farlo in modo migliore: il monologo dell'attore milanese, basato sui primi quattro canti dell'Odissea, che raccontano della necessità di Telemaco di andare alla ricerca di suo padre (e infatti il sottotitolo dello spettacolo è: *L'Odissea del figlio di Ulisse, ovvero come crescere con il padre lontano*), mostra un leggero e voluto squilibrio tra la parte comica e di commento ironico ai canti e il lato più riflessivo e ipertestuale, che intreccia paternità letterarie e personali. Perché la vicenda omerica è anche un pretesto per parlare della relazione tra padri e figli e dunque anche del rapporto personale di Gioele Dix con suo padre, morto appena due anni fa. Facendosi aiutare dalle parole dello scrittore Paul Auster, l'attore descrive suo padre come un uomo severo, «che batteva i pugni sul tavolo», ma lo ricorda anche con una certa ammirazione, perché da piccoli i padri ci sembrano sempre degli eroi. Anche se sono eroi distanti, come Ulisse che rimane ben sette anni sull'isola di Ogigia con la dea Calipso, mentre il figlio, Telemaco, lo crede infelice e sperduto per il mondo. Proprio dalle parole di Telemaco, in risposta a una domanda della dea Atena, giunta ad Itaca sotto mentite spoglie (e definita per questo «un Arturo Brachetti dell'Olimpo») per spingerlo a partire alla ricerca del padre, nasce il titolo dello spettacolo.

Ma poi, come già detto, si ride, anche, molto, soprattutto quando Gioele Dix prende il centro della scena ed inizia una esilarante digressione che parte seriamente sul rispetto tra giovani e anziani, per poi divagare sui camerieri 'di una volta' e sui ristoranti, mettendo alla berlina gli chef che 'impiattano' isole di cibo scarno

Gioele Dix

al centro di piatti decorati con le materie più eterogenee o che presentano all'allibito commensale un 'tiramisù destrutturato' e i genitori di bambini iperattivi che non battono ciglio mentre i loro figli devastano il locale. Dalla cattedra colma di libri e fogli, Gioele Dix fa emergere pagine del poeta greco Ghiannis Ritsos e di Milan Kundera, spostandosi sul palco e avendo come scenografia un telo verticale sul quale si stagliano le onde del mare e il sole al tramonto, grazie al disegno luci di Carlo Signorini. Anche le musiche si adattano ai repentini cambi di registro, a cominciare dall'omaggio a un Gaber meno frequentato, con la canzone *I borghesi*, per finire con l'Eric Clapton di *My father's eyes*. Gioele Dix saltella e danza persino, alternando momenti ludici ad una recitazione quasi ieratica, e concludendo il suo monologo tra gli applausi del pubblico. Che è regolarmente distanziato, con mascherina d'ordinanza e soprattutto felice di ritornare a teatro, fosse pure la domenica pomeriggio di un giorno piovoso di maggio.

VOGHERA IN FUGA

di Gabriella Ziani

Giorgio Voghera nella Libreria Umberto Saba

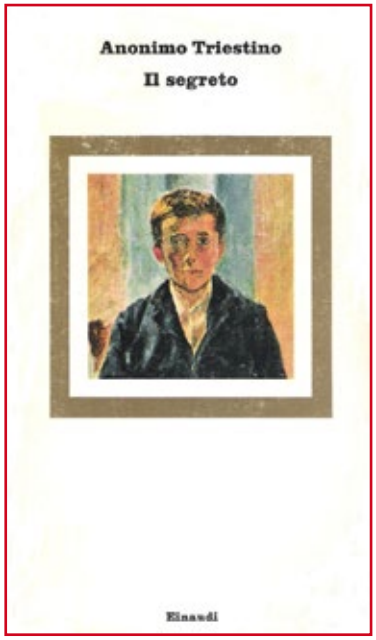
A volte ritornano, con la voce, il pensiero e le parole che hanno lasciato per noi sulla carta. E, a volte, è buona cosa. I tempi cambiano. Letti con l'occhio di oggi, li mettiamo alla prova. Chi torna adesso è Giorgio Voghera con il suo *Quaderno d'Israele* pubblicato in origine da Scheiwiller nel 1967, l'anno della Guerra dei sei giorni che cambiò il profilo di quell'area di Medioriente. Passò quasi inosservato, come ci spiega Alberto Cavaglion, tra i più colti esegeti della cultura triestina ed ebraica, nella sua interessante e pregnante introduzione critica alla nuova edizione del libro per le Edizioni di Storia e letteratura. Comunque la si pensi (sull'ebraismo, sul sionismo, sullo Stato d'Israele, e su Voghera stesso) è un libro che a distanza di oltre cinquant'anni risulta ancora, anzi più ancora, dirompente per molti motivi.

Nato a Trieste sotto l'Austria, nel 1908, studi a Trieste e a Graz, impiegato giovanissimo alle assicurazioni Ras, all'annuncio delle leggi razziali nel 1938 Voghera è subito spaventato, teme il peggio (che infatti verrà) e si dà subito da fare per espatriare in Palestina, dove arriva nel 1939 sotto l'egida inglese, e dove rimarrà fino al 1948 lavorando duramente in un kibbutz, esperienza che appunto è narrata nei ventuno brevi e intensi capitoli del *Quaderno d'Israele*, pubblicato ben vent'anni dopo la sua stesura, anche per ragioni politiche – come lo stesso Voghera spiega nelle Note finali: «Temevo che alcune mie frasi, avulse dal loro contesto, potessero venir citate dalla propaganda antisemita e antisionista». Nel momento in cui scrive l'avvertenza Voghera afferma: «Sono profondamente convinto che allo stato attuale delle cose bisogna augurarsi che lo Stato di Israele sopravviva, e che bisogna appoggiarlo». Ma ben altro aveva messo sulla carta nel *Quaderno*. Dove si professava cosmopolita per cultura e per natura, e nella trasmigrazione degli ebrei in Palestina vedeva solo la costrizione del tragico momento storico: «Io vedo il sionismo solo come una dura necessità, imposta dalla stoltezza e dalla crudeltà umana. Mi dico e ridico che se non fossi qui potrei essere in un campo di concentramento hitleriano, e soffrirei mille volte di più, con l'unica prospettiva dell'immancabile eliminazione».

Ma è la stessa ipotesi della formazione di uno Stato d'Israele che gli sembra un doloroso, sbagliato ripiego, e la reprimenda, durissima, è soprattutto contro gli ebrei italiani, tacciati di camaleontismo, nazionalismo e opportunismo: «C'è poi – scriveva Voghera nel fiammante, drastico capitolo undicesimo – l'affermazione che la Terra d'Israele è la sola nella quale il popolo ebraico si possa sviluppare secondo il suo genio, perché in quella esso si è formato. Ma gli ebrei […] sono diventati

Ripubblicato Quaderno d'Israele *di Giorgio Voghera*

quali sono proprio attraverso due millenni di dispersione fra i popoli. Volerli riportare allo stato in cui si trovavano prima della diaspora (ammesso pure che ciò fosse possibile) sarebbe un rompere con la tradizione, non un conservarla. E se poi è vero che è proprio l'ambiente fisico ad avere la massima importanza nell'armonico sviluppo di un popolo; se è vero che l'ambiente fisico congeniale ad un popolo è quello in cui hanno vissuto a lungo i suoi antenati, allora non si vede perché per gli ebrei dovrebbero contare più i dieci secoli di Palestina che i successivi venti secoli della diaspora […]. E se anche, per colpa degli altri, nessuna parte del mondo – continuava - può essere per me patria; se anche la libertà per me si riduce a pressoché nulla: non per questo vorrò dirmi soddisfatto di una patria particolare e della libertà di assimilarmi ad un determinato gregge».



La citazione è lunga, ma queste parole forti contengono la *summa* politica e il senso profondo del libro, che si fa ancora più "scandaloso" se pensiamo ai tempi in cui queste parole furono scritte. E se ri-leggiamo l'anatema contro gli ebrei italiani, tacciati di conformismo religioso e di nazionalismo imbevuto di propaganda mussoliniana. O l'ardita paradossale lode a Hitler: «Però bisogna ammettere che una cosa Hitler ha fatto per gli ebrei, almeno per quelli tedeschi: li ha salvati dalla vergogna di diventare nazional-socialisti come quasi tutti i loro concittadini 'ariani'». Questo raziocinare senza sconti porta ancora più avanti gli anatemi di Voghera, fino potremmo dire a un punto estremo, quando si augura che gli ebrei, magari sbalorditi dagli «immensi successi di un pazzo criminale» non vengano tentati di «fare proprie alcune delle tendenze che hanno formato il fondamento della sua spietata, ottusa e inutile forza», come il nazionalismo, lo spregio per la vita umana, il militarismo, la «divinizzazione dei capi e la degradazione dei gregari». E non basta: «Ma io mi rifiuto di credere che solo una specie di fascismo ebraico possa salvarci […] anche se ci sono dei capi politici che sembrano aver studiato a fondo i sistemi che hanno permesso a Hitler ed a Mussolini di ottenere tanti successi». Parallelismi e somiglianze che, denunciate da un intellettuale ebreo mentre è in corso lo sterminio degli ebrei, danno un brivido oggi come ieri.

Quando è in Palestina a rompersi la schiena sui campi, a tirare carretti con l'asina, a fare da sentinella al campo nelle notti stellate ma pericolose, a barcollare per la stanchezza, il caldo e la mancanza perpetua di sonno e riposo, Voghera ha trent'anni. Ha lasciato a Trieste il tormentoso vagheggiamento per quella che sarà la Bianca de *Il segreto*, uscito da Einaudi nel 1961 e da lui tenacemente attribuito alla penna del padre Guido, insigne matematico e uomo di cultura, e anche nel kibbutz incontra giovani donne, così deliziosamente descritte, dalle quali lo allontana la sua timida paura di essere respinto, la consapevolezza di non essere mai stato capace di concludere un matrimonio, di essere "vecchio" anzitempo oltre che calvo come un vecchio, e di essere un ondivago perennemente (consapevolmente) in fuga, e ogni fuga è «una sconfitta»: da un primo impiego, dall'ufficio Ras, da Trieste, dall'Italia, da un campo di lavoro all'altro, infine anche dalla Palestina. I genitori emigrano dopo di lui, con difficoltà e qualche necessario maneggio per oltrepassare i limiti delle "quote" di emigrazione-immigrazione, organizzato proprio dal figlio che inutilmente aveva

Giorgio Voghera
Quaderno d'Israele
introduzione di
Alberto Cavaglion
Edizioni di Storia
e Letteratura, Roma 2021
pp. 160, euro 18,00

C'è una disperazione di fondo in questo intellettuale-testimone che ha molto contribuito a costruire la "narrazione" della triestinità con le sue radicali, un po' snobistiche inettitudini

chiesto aiuto a quello che nel libro chiama Samuele, cui dedica un magnifico ritratto fra luci (poche) e ombre (parecchie), e che in realtà – come chiarito nell'introduzione – era il sionista Enzo Sereni. Madre e padre si fermeranno poi a Tel Aviv. E sempre all'aiuto del padre Voghera racconta di essersi affidato – («estremo tentativo di depistaggio psicologico nei confronti del lettore» lo definisce Cavaglion parlando di operazione «ai limiti dell'ingenuità infantile») per tradurre il *Quaderno* dall'originale versione in ebraico, fidandosi anche dei forti tagli imposti al testo.

Intanto il personaggio - e dunque l'autore, poiché coincidono - insiste a raccontarsi come un individuo penosamente debole, pauroso, traumatizzato, disorientato e incapace, perfino inutile nella sua proclamata carriera di inetto. Ma su questa sorta di penitenziale umiltà svetta per converso la lucida intelligenza, che impedisce fede e fiducia, e dal basso fa salire una rabbiosa invettiva verso ogni individuo o gruppo che aspiri al potere o peggio ancora lo detenga (lo si trovi in un ufficio o nei palazzi della politica mondiale). Ma poi, con la saggezza o con l'astuzia forse, quello stesso che tutto o quasi abbatte, poi tutto o quasi perdona, in nome della compassione, che è un sentimento alto, sottile, religioso al di là di ogni religione. Le invettive, però, restano, dure come pietre aguzze, anche se il racconto plana su un sogno, in cui lo stanco Voghera, ferito, accetta e ricambia l'abbraccio della diciassettenne che più lo ha toccato in profondità: «Mentre perdevo conoscenza, mi pareva che il mondo finisse dove finivano i nostri due corpi allacciati: ed il mondo era buono».

Voghera non smetterà di scrivere, e cioè di testimoniare, essendosi fra l'altro dichiarato anche inetto a opere di fantasia (*Gli anni della psicanalisi*, 1980; *Nostra Signora morte*, 1983; *Carcere a Giaffa*, 1985; mentre agli anni giovanili risale *Il direttore generale*, un'altra satira sui gironi del comando). Con questa indole, che egli stesso nel *Quaderno* definisce in un'occasione di «ebreo miserabile», non poteva Voghera che ridimensionare e compiangere anche il proprio ruolo di narratore, nel quale provava sempre più accentuata solitudine ritenendosi trascurato e ai margini. Scrive ancora Cavaglion: «Amava ripetere – scherzando ma non troppo – l'ipotesi di essere finito vittima di una famosa e famigerata A.M.R.I. (Associazione del mutuo reciproco incensamento)». Non facendone egli parte, «era ovvio che gli toccasse in sorte l'indifferenza dei critici e l'ostilità dei grandi editori». Aveva frequentato Bazlen, Saba, Giotti, e tra questi esempi e la propria inclinazione caratteriale era giunto a posizioni di forte scetticismo e pessimismo anche sulla attività culturale, misurata in termini di gratuità e dissipazione.

Ma Voghera splende soprattutto in questa geometrica giustapposizione dei contrari. L'umiltà si apparenta al solitario orgoglio, la fuga è deprezzata ma perseguita, la critica più feroce si compensa con la pietà, e anche il *Quaderno* è un esempio di questo procedere per antinomie: ebrei italiani demonizzati, polacchi esaltati, animali pieni di sapienza e dolcezza (si vedano le magnifiche pagine sull'asina e sui passeri del kibbutz) e umani disdicevoli, i bambini più saggi degli adulti, la natura e i cieli stellati palestinesi subito in parallelo con quelli di Trieste, la debolezza fisica e tuttavia il lavoro estenuante, la reprimenda contro un futuro Stato per gli ebrei e subito il riconoscere che esso è probabilmente necessario. Lo scrivere, e l'attribuire i meriti al padre. Il desiderare la morte, e non potersela dare. C'è una disperazione di fondo in questo intellettuale-testimone che ha molto contribuito a costruire la "narrazione" della triestinità con le sue radicali, un po' snobistiche inettitudini: le prime parole del *Quaderno* raccontano il desiderio di addormentarsi e non svegliarsi più, desiderio che però non si può tradurre in atto concreto, perché la morte «bisogna volerla, non solo desiderarla, bisogna prendersi la responsabilità di una decisione così definitiva e radicale. Io ho sempre l'impressione di non esserne capace».

IL PUGILATO SECONDO CARNERA

di Francesco Carbone

L'affettuoso e onesto *Carnera. Il pugilato secondo me* ci porta nel tempo in cui l'Italia aveva ancora una certa comune memoria, la stessa che leggiamo nelle *Avventure di Pinocchio*: fame, pochissima scuola, emigrazione, dignità e imbrogli da Gatto e la Volpe. Il mondo storico pare abiti da qualche altra parte: lontano e quasi incomprensibile. Carnera nacque a Sequals nel 1906, fu campione del mondo dei pesi massimi tra il 1933 e il 1934, europeo fino al 1935, dunque vicino al momento di massimo consenso – la guerra contro l'Etiopia – degli italiani al fascismo. Veniva da un mondo, per noi occupati tra cellulari e carrelli ai supermercati, inconcepibilmente povero, contadino e paesano; veniva dal cuore del Friuli sempre operoso e quasi sempre obbediente. Era un mondo verrebbe da dire ancora non poco manzoniano. Come il Renzo del grande romanzo, Carnera – nel racconto di Dugo e Sarcinelli – appare buono, disinteressato, fedelissimo ai valori della sua terra e inconsapevole: finito all'improvviso dentro una grande macchina di eventi di cui non ha modo di leggere i segni. Una parola che torna spesso nel libro è *subìto*: Carnera, «il gigante buono, la forza senza odio», subisce, e non può che subire. Subì la strumentalizzazione che ne fece il regime come «simbolo dell'uomo nuovo fascista»; vestì quindi la camicia nera e fece il saluto romano dal balcone di Piazza Venezia (Mussolini rimasto dietro per non far notare la comica differenza d'altezza) «quasi inconsapevolmente, senza rendersi conto». Quanti italiani, del resto, furono così?

Lo stesso successo nel pugilato è subìto, solo riconoscendone la fatica («infatti per il figlio sogna un'altra vita»); quando arriva in America, Carnera finisce senza accorgersi nel racket mafioso che controlla gran parte del mondo della boxe, praticamente nelle braccia di Al Capone. Tornano soprattutto nel racconto degli anni americani le espressioni «a sua insaputa», «strumentalizzato», «in buona fede», «ingenuità»... Il film che s'ispirò, in modo abbastanza trasparente, alla sua storia fu *Il colosso d'argilla* del 1956 (*The Harder They Fall* di Mark Robson, con Humphrey Bogart): lì il pugile è un argentino, anche lui gigantesco e ingenuo, talmente buono che Bogart gli lascia il suo compenso perché provi a rifarsi una vita nel suo paese.

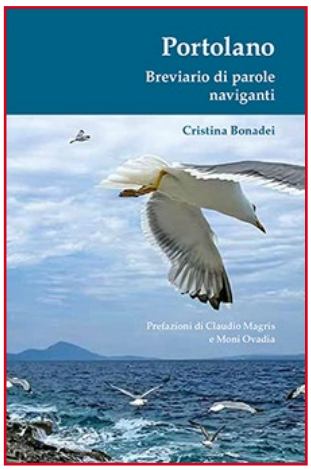
Dugo e Sarcinelli ci offrono documenti inediti interessanti, tra i quali la lettera del 22 marzo 1935 di Umberto Caradossi, della Federazione pugilistica italiana, in cui leggiamo che «Carnera non ha mai avuto una volontà propria». La lettera è al centro della ricostruzione interessantissima dell'incontro che si sta preparando, che il fascismo non vorrebbe, tra Carnera campione del mondo e Joe Louis, sfida a cui invece la mafia teneva molto: «non ci fu storia, il più giovane Louis mise al tappeto per tre volte il suo avversario e dopo due minuti e 23 secondi del secondo round l'arbitro decretò il ko tecnico, come da unanime previsione». La foto di Carnera - che fa parte della ricchissima parte iconografica del saggio - messo al tappeto da «un negro» fu censurata dal regime. Anche se la parabola di Carnera, perduto il titolo, scese precipitosamente, «il fascismo volle sfruttarlo fino all'ultimo», e quindi fino alla fine della guerra: una storia patetica di incontri organizzati contro ogni buon senso, ignorando le stesse condizioni di salute del campione.

La seconda storia che ci dice molto non solo di Carnera ma di quel nostro passato, è quella del salvataggio, di quello che fu un simbolo quasi per caso del fascismo, da parte del partigiano Leonardo Picco – il comandante Tom – in cui pare tutto accadere per un molto italiano modo di guardarsi e di riconoscersi: uno di fronte all'altro, all'ombra di una vigna friulana, «negli occhi di Carnera Picco legge la limpidezza di un animo rimasto puro […]. In quelli di Picco Carnera legge la purezza di un ideale di giustizia e libertà». Sono momenti che l'umanissima commedia all'italiana ha raccontato benissimo.

Franco Dugo
Umberto Sarcinelli
Carnera.
Il pugilato secondo me
Tiglio edizioni, Udine 2020
pp. 114, euro 25,00

AFORISMI, O FORSE ALTRO

di Fulvio Senardi



Cristina Bonadei
Portolano. Breviario di parole naviganti
Circolo Culturale Menocchio, Montereale Valcellina, 2021
pp. 110, euro 10,00

Vede la luce la raccolta di riflessioni e aforismi di Cristina Bonadei (*Portolano. Breviario di parole naviganti*), accompagnata da un prestigioso viatico a doppia firma: per Claudio Magris un «libro fluttuante e rigoroso come uno spartito», per Moni Ovadia «manuale di pensieri, aforismi e di parole sempre azzeccate per navigare *sans-gêne* lungo le coste e gli anfratti della vita e per addentrarsi nelle asperità del proprio tempo».

Da parte sua, spiega Bonadei, accennando al ruolo maieutico ricoperto per questo libro da Facebook, il palcoscenico globale: «lo sguardo sul particolare diventa l'occasione per farsi generale. Dei messaggi in bottiglia»; aggiungendo: «nessuna velleità aforistica, piuttosto un alternarsi di registri narrativi che passano dalla levità al disincanto, perché l'esistenza abita dimore diverse». Lasciando perdere ogni puntiglio nominalistico (non sarebbero aforismi eppure l'autrice li definisce tali in uno dei 'pensieri'), è giusto andare al sodo di una testualità che parrebbe, per eccellenza, caratterizzare la tradizione triestina (o giuliana), nella quale, come ha ben mostrato Gino Ruozzi, forse il maggiore tra gli esperti italiani in materia, si infittiscono i campioni dell'espressività breve lungo la recente esperienza letteraria di una città che, così tendenziosamente Slataper un secolo fa, non avrebbe tradizioni di cultura.

Per altro, iniziando a fiorire al crepuscolo del lungo Ottocento, la letteratura giuliana si sottrae fin dalla nascita al fascino delle Grandi Narrazioni, di una "metafisica" in fase di disarmo, preferendo così giocare la carta dell'*esprit systématique* contro l'*esprit de système*, per dire con Condillac e le *Lumières*. A-sistematicità, articolazione aperta e "rizomatica" in polemica con i campioni, anche filosofici, di una chiusa totalità, piacere del frammento per sfida ad ogni rigida coerenza razionalistica (quel "terrorismo" della ragione su cui hanno posto l'accento Adorno e Horkheimer), messa in valore di soggettività e di soggettivismo nell'assunzione consapevole del diritto alla contraddizione, prospettivismo che si fa beffe della pretesa di definire un rigido statuto etico o assiologico: scrive Bonadei ironica, «tutto un affannarsi per dare un ordine, o un circa di ordine, alla vita»! (tanto poi ti porta dove vuole).

Dunque, per ritornare al discorso generale, procedimenti intellettuali, secondo Habermas, caratteristici della Modernità, che riconfigurano le pratiche di scrittura, nel solco di maestri come Nietszche, il grande ispiratore del capolavoro dell'aforistica giuliana, *Scorciatoie e raccontini* di Umberto Saba (che finirà però per chiudersi, per cogente necessità apologetica, dentro il dogma freudiano). Difficile dire quanto Bonadei abbia fatto tesoro di questa eredità (preferisce sondare la vita, con v minuscola, come esperienza di sé e del mondo, piuttosto che aggirarsi nel Museo degli autori e delle opere), resta il fatto che le annotazioni del *Portolano* si muovono, come in *Scorciatoie*, dentro un diapason che va dalla riflessione breve, di ordine etico ed esistenziale, al raccontino. Con qualche concessione, anche qui in tono con la "triestinità", allo spirito del *Witz* (molto frequentato da un altro dei nostri maggiori aforisti, il torrenziale Francesco Burdin). Per altro, coerentemente con quanto si diceva (e a distanza siderale da Saba, che si sente investito di una missione di profetismo-proselitismo), Bonadei non pretende di impartire insegnamenti: la porrebbe in quella posizione "magistrale", nella sussiegosa distanza di chi si pretende più saggio, che proprio l'aforistica, nel suo gusto per l'*understatement*, intende contestare (che poi, dietro, ci sia in molti casi, il piacere di spiazzare e confondere con mobilissimi giochi di prestigio fra ragione e senso comune per averla sempre vinta, è tutto un altro discorso). E in effetti *Portolano* sembra rivelare una finalità che è, in ultima analisi, auto-riflessiva, una sorta

In un libro pensieri e riflessioni estratti dalla comunicazione affidata alle reti sociali da Cristina Bonadei

di ecologia del pensiero che ambisce riverberare in una prassi sociale, con minime verità a breve scadenza, i porti appunto di un indefesso navigare del sentimento e del pensiero, luoghi sicuri ma non per questo garantiti dalle insidie delle mareggiate o dal rischio del colpo di vento.

Qualche certezza, magari in negativo? Poca fiducia nel miglioramento dell'umanità nella sua sostanza collettiva (o meglio: consapevolezza che all'eden dei gesti generosi e dei pensieri buoni si giunge faticosamente, ed uno per volta), un fatalismo discreto e non sistematizzato in un filosofico *amor fati*, raddolcito dalla gioia delle piccole cose, dall'onestà con se stessi e dalla disponibilità verso l'Altro («la scoperta improvvisa di sé nel dettaglio dell'altro», che fa pensare – Bonadei proviene da studi filosofici – a Levinas, in una costellazione dove il "principio speranza" (parola topica, quest'ultima, del *Portolano*) alimenta un progetto di condivisione e comunità (ma vissuto soprattutto nella distanza autoprotettiva dei *social*). Un ritratto di sé che sfiorerebbe l'idealizzazione, anche per i suoi risvolti auto-assertivi, se non ci fosse l'utile correttivo dell'ironia, e dove è assente quel gelido soffio di pessimismo cosmico così caratteristico di molti aforisti (non penso solo al disperato Leopardi ma anche allo scherzoso Burdin: «i pessimisti sono soltanto degli ottimisti meglio informati») come pure la zampata sarcastica dei misantropi.

In realtà quanto detto semplifica la natura complessa del *Portolano* (ma è compito di chi vorrà leggerlo ricavarvi i propri percorsi); colpisce innanzitutto un'esigenza di armonia formale: 10 sezioni, con simmetria di titolo e illustrazione, tendenzialmente equilibrate per numero di pagine, quasi a correggere verso l'Estetico quella tentazione di sregolatezza irriverente, di frammentarietà esplosa e insofferente di ogni disciplina che sembra intrinseca all'essenza stessa dell'aforisma. Inoltre, più intrigante ancora, come a dispetto di chi volesse ridurre *ad unum* il messaggio del libro, la pluralità dei suoi orizzonti di senso. A rischio di togliere al lettore il piacere della decifrazione, vorrei richiamare l'attenzione sulle fotografie, opera dell'autrice o da lei scelte: 10 immagini, nelle quale l'elemento acquoreo, mare o lago che sia, è spesso presente (6 occorrenze) come pure è presente, quasi a contrastare, o contenere, la forma fluttuante e sempre effimera dell'acqua, l'immagine del muro, della parete, della balaustra, della lastra di vetro che pare quasi imprigionare il manichino (la più inquietante, e la più semiologicamente densa delle fotografie). Apertura e chiusura, come le sistole e le diastole di una tensione verso l'Altro che si misura con l'*autarkeia* di chi orgogliosamente dichiara di bastare a se stessa; in fondo una cifra di quella comunità nel distanziamento che caratterizza i *social*, in apparenza prodighi moltiplicatori di incontri, in realtà meccanismi che imprigionano il soggetto all'interno di bolle monadiche, sia pure in un cosmo reticolare. Certo, qualcuno osserverà che le fotografie inseguono semplicemente il miraggio di spensieratezza di una stagione al mare (non siamo sulle sponde dell'Adriatico?), o che la scelta dell'immagine è dettata da una consequenzialità di soggetto (*Implosione*, cui rimanda il manichino prigioniero). Vero; ma non si deve pensare che esistano messaggi "innocenti", un'illusione che ha sfatato Barthes a livello di decodificazione e l'intera tradizione psicanalitica, la grande "scuola del sospetto" del Novecento, in relazione alle cause seminali. E che dire dei pensieri evidenziati tipograficamente?: uno o due per capitolo, tre nel penultimo, nessuno nell'ultimo, quasi a seminare delle pietruzze di Pollicino, che aprono la strada verso nuovi significati. Mi fermo qui. Il compito di una recensione è, in parte, spiegare, ma soprattutto incuriosire. Buona lettura dunque.

Fulvia Degl'Innocenti

DA RACCONTARE SOTTOVOCE

di Anna Calonico

Pelledoca è una casa editrice per ragazzi che pubblica soltanto, come suggerisce il nome, storie da brividi. A volte sono romanzi di tipo tradizionale, a volte albi a fumetti, e gli autori possono essere italiani o stranieri, famosi o esordienti, ma l'importante è che le loro storie facciano venire un po' di paura.

Tra le pubblicazioni dell'anno scorso possiamo ricordare *Sottovoce* di Fulvia degl'Innocenti, un'autrice ligure trasferitasi a Milano, ora giornalista di *Famiglia Cristiana*, che da quando, nel 1998, ha pubblicato *La danza delle carote*, il suo primo libro per ragazzi, ha continuato fino a superare quota cento, vantando tra le sue opere, pubblicate da vari editori, anche storie young adult, fiabe, albi illustrati, biografie di grandi personaggi quali Ilaria Alpi, Malala, Don Milani, Madre Teresa e molti altri. Mi piace l'idea di inserire tra le biografie anche *Io, Titanic*, in cui il tragicamente famoso transatlantico si racconta in un albo illustrato nel centesimo anniversario del suo naufragio. Altre uscite da ricordare possono essere *La ragazza dell'est*, *Sopravvissuta*, *Una stella tutta per me*, *I colori della pioggia*, *Questa non è una papera*, *Wangari la madre degli alberi*, *La libraia*, *Il primo voto di Matilde*…ce ne sarebbero molti altri, adatti a bambini dell'asilo o delle elementari, o a ragazzini delle medie e oltre.

Torniamo a *Sottovoce*, una storia in stile *Il sesto senso*, dove la protagonista è una ragazzina che vive in America con la madre e il fratellino. All'inizio della storia c'è anche la nonna, che accompagna spesso la bambina in cimitero a trovare il nonno. È qui che Caroline sente le prime voci, ma non solo:

«"Nonna, sei tu che mi hai toccato? "

"No, cara, non vedi che sto cambiando i fiori sulla tomba del nonno?"

Caroline si guardò in giro: non c'era nessuno, se non un paio di visitatori nei pressi di una tomba distante qualche metro».

Caroline, insomma, non soltanto sente le voci dei defunti, ma a volte può anche sentire il loro tocco, come nel caso del piccolo Julien.

Dopo la morte della nonna, la ragazzina si trasferisce in una piccola casa blu, nelle vicinanze di un vecchio cimitero, e le voci nella sua testa aumentano, tanto che la madre, preoccupata per la salute della figlia, è costretta ad un ulteriore trasloco. La nuova abitazione non si trova vicino a luoghi di sepoltura, e per un po' le cose sembrano andare meglio, infatti Caroline riesce persino a farsi degli amici: la fedele Jennifer e un ragazzino strano, Eddie, con la fissa per gli alieni e i complotti ma, proprio per queste sue manie, adatto a insolite confidenze fino a quel momento impossibili.

Caroline, infatti, pian piano si è resa conto che le voci non vogliono farle del male ma anzi si rivolgono a lei per avere aiuto e giustizia, come le tre ragazze che cominciano ad andare a trovarla in camera di notte e che, con l'aiuto di Jennifer, si scoprirà essere sparite molti anni prima. In paese, dopo quarant'anni, ancora si parla di quelle misteriose scomparse, e le due amiche iniziano a pensare ad un serial killer.

I personaggi sono ben caratterizzati e piacevoli, e la lettura scorre veloce inseguendo l'audacia di Caroline che vuole a tutti i costi scoprire cosa è successo a Christine, Kathy e Jane. Ogni tanto l'atmosfera si fa cupa e sentiamo quell'adorabile pelle d'oca che ci fa sentire vivi; vorremmo nasconderci sotto le coperte per continuare la lettura sottovoce, ma di interromperla non se ne parla proprio. Non temete, non si tratta di un vero e proprio horror, ma un pizzico di paura, giusto quel tanto che serve per eccitarsi e sentire battere il cuore, è assicurato!

Fulvia Degl'Innocenti
Sottovoce
Pelledoca editore, 2020
pp. 143, euro 16,00
età: da 11 anni

RICOMINCIO DA *NOMADLAND*

di Stefano Crisafulli

Spazi aperti, libertà di andare dovunque ci porta il vento, strade che si dirigono verso l'infinito. Sono queste le principali suggestioni che *Nomadland*, il film della regista cinese Chloé Zhao vincitore di numerosi premi (tra gli altri il premio Oscar per il miglior film, per la miglior regia e quello più che meritato alla straordinaria Frances McDormand per la miglior attrice protagonista), offre allo spettatore. Ed è un film che andava visto al cinema, non su piattaforme digitali o sul tablet o su qualche altra presunta soluzione alternativa. Per nostra fortuna (di noi tutti, non solo dei cinefili accaniti) *Nomadland* è uscito nelle sale cinematografiche il 29 aprile 2021, in perfetta coincidenza con la riapertura dei cinema concessa dal governo italiano dopo un periodo di lunghissimo stop, che durava da ottobre 2020, dovuto alla pandemia in atto. E il sottoscritto, con grande commozione, ha potuto sedersi ancora una volta sulle poltrone del cinema 'Giotto' per gustare quella meravigliosa opera d'illusione che chiamiamo abitualmente 'film'. Certo, con circospezione, con le distanze giuste dagli altri spettatori e con tutte le prudenze del caso, compresa la mascherina tenuta per tutto l'arco della proiezione, ma poi, quando il grande schermo si accende e inizia la storia ci si dimentica di tutto il resto, anche di sé stessi. E si viaggia.

La storia, dunque. Fern, una donna di sessant'anni che ha perso il lavoro e il marito, interpretata con la solita naturale aderenza al personaggio da Frances McDormand, prende il suo furgone e attraversa gli Stati Uniti per raggiungere una comunità di nomadi, tutti con storie diverse ma con lo stesso intento di mollare gli ormeggi e non avere più un tetto sopra la testa. Il furgone o 'van' diventa, infatti, la sua nuova casa. Per poter sopravvivere svolge lavori occasionali, ad esempio nei magazzini di Amazon, senza troppi introiti ma, in cambio, con la possibilità di una vita a contatto con la natura, anche quella più aspra del South Dakota, e, soprattutto, libera da legami affettivi stabili (sostituiti da quelli, magari profondi ma temporanei, incontrati lungo la strada), dalla frenesia degli impegni cittadini e dalla tirannia del tempo che nella civiltà occidentale sembra non bastare mai. Se lo spettatore all'inizio si identifica abbastanza con questo desiderio di non avere una fissa dimora e di abbandonarsi alla vastità del mondo, anche perché è da un po' ormai che la pandemia ha cancellato la possibilità di viaggiare, a poco a poco la sensazione è quella di una realtà meno credibile rispetto alle prime inquadrature: in *Nomadland* non ci sono conflitti, né tra l'ambiente esterno e i nomadi, né tra i nomadi stessi, e sembrano mancare pure i conflitti sociali, tanto che una multinazionale come Amazon, notoriamente poco interessata ai diritti dei lavoratori, diviene addirittura un'ancora di salvezza per aspiranti girovaghi.

Se si guarda il film di Zhao in profondità, però, ci si accorge che i conflitti sono soltanto sotto traccia, ovvero non emergono in superficie: ci si aspetta da un momento all'altro che esplodano in tutta la loro violenza, come purtroppo spesso accade in una nazione come gli Stati Uniti, attraversata da tensioni sociali e razziali. E si percepisce l'assenza di welfare statale nella decisione stessa di Fern, che deve adattarsi a vivere con poco o nulla, anche se la scena di un amico nomade che viene accolto in ospedale per un'operazione senza che gli venga chiesta l'assicurazione è, di nuovo, poco credibile. Detto questo, però, il paracadute sociale per nomadi pentiti rimane sempre il proprio nucleo famigliare, piuttosto benestante e tradizionale, con grandi case spaziose e idee stanziali. E il conflitto, in fondo, non esplode mai, rendendo la storia un po' piatta, anche se di indubbio fascino visivo. Va spesa un'ultima considerazione per le musiche evocative di Ludovico Einaudi, finalmente utilizzate in modo adatto al contesto, dopo tutta una serie di film in cui risultavano ridondanti o persino fuorvianti.

LA CAVALCATA DI NAPOLEONE

di Luisa Crismani

Jaques Luis David
Napoleone attraversa
il passo Gran San Bernardo
olio su tela, 1801
Berlino, SchlossCharlottenburg

C'è una poesia di Giovanni Prati, come suol dirsi "un minore" e comunque poco conosciuto, che mio padre ci recitava a memoria quando eravamo bambini, scatenando il nostro entusiasmo ben più dei *Sepolcri* o del X canto dell'*Inferno,* anche questi recitati a memoria.

Si tratta di *Galoppo notturno.*

Era il cavallo che ci faceva vibrare: «Ruello, Ruello, divora la via […] Galoppa galoppa galoppa, Ruel […]» e quando il cavaliere cade ecco che il cavallo «Vola vola e non galoppa».

Il Napoleone che ho appena finito di leggere – *Napoleone in venti parole*, di Ernesto Ferrero – è così: una cavalcata a perdifiato, quasi fossimo noi Napoleone sul suo cavallo bianco. Non è, come ha scritto qualcuno "un saggio che si legge come un romanzo", del romanzo non ha proprio niente, i romanzi di Ferrero sono altra cosa, a cominciare da *N.,* proseguendo per tutti gli altri, con la vetta di quel capolavoro che è *Disegnare il vento.*

I suoi romanzi sono diversi da quello che va per la maggiore oggi, quello che si scrive e quello che (ahinoi) leggiamo. Sono vera e propria letteratura, consapevole, giusta, possiamo leggerli contenti, sentendo che la mano, la testa, il cuore di chi li ha scritti stanno in un luogo dove sono stati e stanno ancora molti degli autori "grandi" che ci hanno formato, educato, insegnato a leggere.

Napoleone in venti parole non è un romanzo e nemmeno un saggio. Accidenti quante cose sa, mi dicevo durante la lettura e, ignorante di storia come sono, volevo prendere un Saitta o uno Spini e riguardarmi quello che avevo studiato a scuola e poi dimenticato. Bisognerebbe farlo, prima di cominciare a leggere il libro. Perché il galoppo non ammette interruzioni, le redini non si possono tirare mai, altrimenti cessa il divertimento, e l'incanto. L'incanto per Napoleone (e per un mondo che non c'è più… il che non è poi un gran bene), che non riesce a sbigottirsi nemmeno di fronte ai morti… quelli che avrebbero mosso la mano di Martino Acquabona, voce narrante di *N*, se avesse avuto il coraggio di premere il grilletto. Ma no, in fondo anche Martino era incantato.

Lo siamo tutti. Ferrero, certamente, insieme a noi. E, come i contadini di Majakovski al funerale di Lenin, che si vergognano di piangere ma li tradisce «l'impronta terrosa della mano sulla guancia», così non possiamo non essere partecipi di un'emozione che diventa subito nostra, la riconosciamo, quando leggiamo «La costruzione del nuovo è dunque un'angosciosa battaglia contro il Tempo: gestire l'oggi con il materiale umano che ci si ritrova, inventare un futuro sapendo di non poter aspettare» (p. 242).

«Waterloo si è subito caricata di una

fortissima carica simbolica: una quasi vittoria che si rovescia in catastrofe, un evento di proporzioni immani che chiude un'epoca, i vent'anni che avevano sconvolto l'Europa, imprimendole un'accelerazione, un cambio generazionale mai visti prima. È la montagna contro cui, dopo il "folle volo, fa naufragio la navicella di N.-Ulisse.» (p.210).

«Dà l'impressione di una macchina sempre sotto pressione. Il suo rendimento aumenta con il crescere degli ostacoli e con il rarefarsi del tempo a disposizione» (p.43).

Nel libro c'è anche il ritratto di un'epoca. Bastino ad esempio le pagine 202-209 che raccontano il Congresso di Vienna: «nell'estate e autunno del 1814 l'Europa conosce nella capitale austriaca una stagione in cui nessuno sperava più, quella di una ritrovata dolcezza del vivere», descrivendo persino i congressisti a tavola che discutono sulla bontà dei vari formaggi nazionali e vengono messi a tacere da Talleyrand che fa arrivare da Parigi il Brie, all'unanimità proclamato il Re dei Formaggi… «Dopo estenuanti maneggi […] il Congresso si chiude il 3 giugno con un senso diffuso di frustrazione e di aleatorietà. La pace si era rivelata più difficile degli stessi anni di guerra, in cui si faceva fronte a un nemico comune. Nella Vienna tornata alle dimensioni abituali si respira l'aria pesante delle feste appena terminate, tra tovaglie macchiate di vino, fiori appassiti e avanzi di cibo che si decompongono».

E ci sono, durante tutto il trascorrere della narrazione, gli sguardi degli altri, Chateaubriand su tutti, e Goethe, Hugo, Tolstoj, Faure, Madame da Staël. Naturalmente Stendhal. E Foscolo, e Manzoni, che sembrano intervenire ciascuno come nostri vecchi amici, tutti intorno a lui: N., quel piccolo corso, quel *parvenu* che affermava: «Sento l'infinito, in me» (p.7).

Le citazioni non sono citazioni, fanno parte del narrare, ne costituiscono il substrato profondo, quella che una volta si chiamava cultura e chi sa più dov'è, dov'è finita: non c'è più tempo per queste cose, abbiamo altre gatte da pelare. Non è forse così?

Il libro non si legge neanche come un saggio. Dei saggi non ha l'assertività, che si accompagna volentieri alla spregiudicatezza. È pervaso invece dalla gentile atmosfera del colloquio, la riflessiva interlocuzione del dialogo, della ricerca, della memoria condivisa con chi legge. Non sono piccole cose.

Una noticina personale. A Trieste, città dove come è noto l'unica lingua universalmente praticata è il dialetto triestino, Napoleone ha lasciato almeno due tracce indelebili. Visavì (di fronte) , dal francese *vis à vis* e remitùr (confusione, disordine) da *demi tour* (mezzo giro) che i cavalleggeri erano comandati a fare durante le esercitazioni in Piazza Grande (oggi piazza Unità) e che ai triestini che assistevano pareva una baraonda.

Grazie, Ernesto Ferrero.

Ernesto Ferrero
Napoleone in venti parole
Einaudi, Torino 2021
pp. 280, euro 13,50

Antonio Canova
Napoleone Bonaparte
come Marte pacificatore
Bronzo, 1810
Milano, Accademia di Brera
Foto di Giovanni Dall'Orto

GIOCARE CON L'ALIGHIERI

di Anna Calonico

Cinzia Bigazzi e Valentina Canocchi
Dante per gioco. L'Inferno
Federighi, Certaldo (FI) 2007
pp.60, euro 13,00, età: da 12 anni

Cinzia Bigazzi e Valentina Canocchi
Dante per gioco. Il Purgatorio
Federighi, Certaldo (FI) 2007
pp.60, euro 13,00, età: da 12 anni

Cinzia Bigazzi e Valentina Canocchi
Dante per gioco.Il Paradiso
Federighi, Certaldo (FI) 2007
pp.60, euro 13,00, età: da 12 anni

Le pubblicazioni su Dante, in quest'anno di memoria, si sono moltiplicate anche per quanto riguarda i libri per ragazzi. Ce ne sono molti che, accompagnati da immagini colorate e più o meno spiritose, cercano di semplificare le tre cantiche della *Divina Commedia*.

Dico "cercano" perché da quanto ho visto nella maggior parte dei casi non sono riassunti molto ben riusciti. Certamente la materia è alquanto ardua, e renderla allo stesso tempo comprensibile e piacevole per un pubblico a volte molto giovane dev'essere un lavorone da sudare sette camicie.

Uno di questi esempi è la trilogia *Dante per gioco* scritta da Cinzia Bigazzi e illustrata da Valentina Canocchi, che fa parte delle *Novelle della Cipolla* con cui l'editore Federighi racconta i classici della letteratura.

Bisogna dire subito che le immagini, per l'*Inferno*, per il *Purgatorio* e per il *Paradiso*, sono decisamente simpatiche e accattivanti, ed è sorprendente come la Canocchi sia riuscita a rendere l'intensità della luce nel Paradiso. Invece i testi sono molto brevi, cosa che non affatica i giovani lettori. Come età di lettura direi che sarebbe comunque bene partire dai dodici anni per un'esperienza solitaria perché, pur essendo veramente avido di informazioni, si tratta sempre del compendio di un'opera monumentale ed estremamente complessa!

Come per tutti i riassunti, certamente la poesia ne risente parecchio: «Vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole», ad esempio, viene miseramente tradotto in «Non cercare di impedire il cammino di quest'uomo, è voluto da Dio», e i versi aulici del Paradiso «Vergine madre figlia del tuo figlio, umile e alta più che creatura» si riducono a «Vergine madre tu che sei umile e misericordiosa». Una resa piuttosto triste, ma bisogna ammettere che, togliendo tutte le parti storiche e soprattutto quelle filosofiche, anche la lirica, per forza di cose, ne viene meno.

L'*Inferno*, naturalmente, ha avuto più spazio, mentre gli altri due volumi sono più brevi e la parte scritta è sempre più rapida man mano che ci si avvicina alla candida rosa. Tuttavia, mi ha deluso molto scoprire che anche la prima cantica è stata ridotta così tanto da non inserire alcuni personaggi: mancano, tra gli altri, Farinata degli Uberti, Ciampolo di Navarra, Guido da Montefeltro e il maestro di Dante, ser Brunetto; mentre nel Purgatorio non troviamo la presenza dolce di Pia dei Tolomei. Immagino sia stata una scelta dell'autrice, anche se non capisco bene il criterio con cui alcuni personaggi sono stati inseriti e altri tralasciati.

Insomma, questi tre lavori risultano sicuramente un riassunto alquanto semplicistico del capolavoro dantesco, ma non pensiate che sto qui a condannare il lavoro di Cinzia Bigazzi! Sono anzi lodevoli i suoi sforzi, in quanto proprio per la sua semplicità questi tre librini possono essere adatti a ragazzini delle elementari che ancora non conoscono il poeta fiorentino, e non credo proprio, quindi, che siano un male. Forse siamo troppo abituati a giudicare secondo le nostre aspettative, ma per un ragazzino di, poniamo, dodici anni, che si appresta a leggere magari da solo un libro, l'aspettativa è quella di trovare una storia che non lo annoi e che sia facile da seguire, un qualcosa che gli lasci un buon ricordo. In questo modo, quindi, è possibile che voglia riprenderla qualche anno dopo, in un'edizione più approfondita e più seria, e visto che le possibilità non mancano, chissà che passando da una versione all'altra, via via più particolareggiata, non arrivi all'edizione integrale con il rispetto e l'ammirazione che quest'ultima merita.

RISCRITTURA DI BRASSENS

*di Giovanni Tesio**

Brassens è Brassens, non ha nome, il suo cognome è nome. Brassens nel suo cognome è tutto, tutto il mondo che si contiene in lui: un'icona, come si dice; una presenza che non tramonta, e se si può parlare di classico per un genere come quello da lui praticato, ecco, un classico. Anche se, quando si dice "genere", già viene limitata la portata di qualcosa che scavalca le etichette e che s'impone come opera di poesia *tout court*, senza tanti pendagli e categorie di corta ragione.

Detto questo, rimane da dire l'essenziale di un libro ricco e attraente, curioso e intelligente, affettuoso e plurimo: *Réécrire Brassens?*, pubblicato dalle Presses Universitaires de Provence. Volume plurimo perché frutto di tanti elementi che s'intrecciano facendo sistema. Intanto l'autrice del saggio, che è Perle Abbrugiati, italianista esimia, capace di studi tanto sodi quanto profondi (su Calvino per tutti). E poi Piero d'Ostra, l'autore di un'opera di appropriazione di Brassens che ha del prodigioso. Infine commentatrice e autore congiunti in un cd di canzoni arrangiate e cantate in jazz, accompagnate dalla chitarra virtuosa ed empatica di Cyril Achard.

La voce gentile dell'autrice – che accarezza i versi del padre, il poeta Piero d'Ostra, nominato in grazia della sua origine marchigiana, il quale "riscrive" e dunque non semplicemente "traduce" Brassens. Voce simpatetica ma non patetica – quella di Perle Abbrugiati – che questo padre ritrova e asseconda in musica, dopo aver commentato dettagliatamente per ogni canzone sia l'opera di Brassens che la versione italiana di Piero d'Ostra.

Più che un canto, una sorta di riscrittura vocale, che mira a non forzare, e che se mai si tiene un po' in disparte, anche se con sicura partecipazione, con contenuto fuoco emotivo. Ed è altrettanto beninteso che non manca qui l'esercizio critico, che soprattutto si mostra nelle pagine interpretative che corredano i testi divisi nelle varie sezioni, ognuna delle quali segnala un dato emergente, una predilezione manifesta, un'indicazione di lettura, un'emergenza tematica.

E dunque i testi di Piero d'Ostra riuniti da Perle Abbrugiati (con testi di Brassens a fronte). Il titolo è interrogativo, ma più che opportuno sarebbe da togliere il punto di domanda perché l'asseverazione è abbondantemente confermata dalla comparazione. Piero d'Ostra – questa la sua riuscita scommessa – ri-scrive Brassens, lo acclimata in altra lingua (in lingua italiana), ma soprattutto lo acclimata in altra misura, quantunque poi ne mantenga i parallelismi rimici e ritmici, ne fa una creazione che è ben sua, pur mantenendo nei confronti del testo un atteggiamento che consiste giustappunto nel tradimento solo apparente, e di fatto conforme a una misura prepotentemente e segretamente rispettosa. Una specie di paradosso, che sembra forzare la logica delle cose mentre invece semplicemente le svela.

Questo di Piero d'Ostra non è soltanto tradurre, trasportando o trasferendo a partire da una subalternità di fatto; no, questo di Piero d'Ostra è un ri-fare, un ri-creare, un mettersi alla prova di un possesso pieno, che non è "di servizio", ma di parità.

Brassens traduce la sua "visione del mondo" in storie a volte paradossali a volte caricaturali, in cui sa cogliere i punti di stortura e di rottura, i vuoti o le devianze di un'esistenza piagata, le rifrazioni di una deformante convessità, che sta come il gioco degli specchi in una fiera di paese. Certo è che la "malinconia" mi pare sia una patina depositata su tutti i testi, anche i più maliziosi e ammiccanti e ludicamente concepiti per satira e sedizione. Ma Piero d'Ostra lo bracca e lo piega.

Un mondo in cui il rovescio del conforme (di ogni conformismo) diventa la cifra profonda, capace di indurre allo scatto del clic interpretativo. Un Brassens-mondo che molto ha influito anche su tanti cantautori italiani, da De André a Farassino. E che qui – in questo libro intelligentemente amoroso – si mostra in tutta la sua complessità.

*già ordinario di Letteratura italiana all'Università del Piemonte orientale

Perle Abbrugiati
Réécrire Brassens?
46 canzoni di Brassens tradotte in italiano da Piero d'Ostra con commento analitico in francese di Perle Abbrugiati e CD di dieci canzoni in italiano.
PUP, Aix-en-Provence, 2021
pp. 406, euro 28,00

LAURA STOR TRA IMMAGINI E PAROLE

di Walter Chiereghin

Laura Stor
Calle
Linoleum a matrice persa 2021

La Biblioteca statale Stelio Crise, di Largo Papa Giovanni XXIII n. 6 a Trieste, ospita dal 17 maggio all'11 giugno, nelle belle sale del primo piano, una mostra nella quale Laura Stor esibisce la sua più recente produzione di opere calcografiche e di libri d'artista.

Ritornata in anni recenti nella sua Trieste dopo un lunghissimo soggiorno romano, l'artista si era già ripresentata alla fine del 2017 al pubblico triestino per mezzo di una grande rassegna di incisioni ospitata nella sala della Piccola Fenice (v. *Il Ponte rosso* n. 29), proseguendo poi con alacrità il suo lavoro nella sua nuova casa triestina, che ospita in una grande luminosa stanza anche il suo studio, dove può esibire agli amici che le fanno visita, tra matrici, torchi e altri ferri del mestiere, i lavori in corso di completamento, presentati sempre con sorridente semplicità e modestia, quando invece ci starebbe anche un più che giustificato orgoglio. Forte di un'esperienza delle tecniche calcografiche acquisita in quarant'anni di assiduo impegno, Laura Stor ha addirittura intensificato il suo attivismo nei mesi che l'hanno vista costretta in casa, come tutti noi, dalla segregazione imposta dalle norme di contrasto alla pandemia. Non del tutto un male, considerata la cura che ha potuto dedicare alle opere più recenti e alla selezione di quelle, numerose e significative, destinate a questa esposizione alla Statale triestina.

Nel loro insieme, le grafiche proposte al visitatore testimoniano di un "movente" del fare artistico di Stor da ricercarsi, oltre che nella sensibilità e nell'interesse ad esprimerla attraverso le opere, anche nella sua istintiva e non sopita curiosità (denunciata esplicitamente anche dal titolo della mostra:"Curiosando tra segni e colore"), che l'ha indotta, nel tempo, a sperimentare tutte le tecniche incisorie, dall'acquaforte alla puntasecca, dall'acquatinta alla linoleografia, dalla ceramolle a tecniche sperimentali su presspan, all'abbinamento di tecniche diverse, all'uso dell'acquerello sull'incisione, alla commistione di generi diversi, ibridati per corrispondere con duttilità alle esigenze espressive dell'artista. Ma la curiosità non si limita alle tecniche utilizzate: un continuo entrare e uscire tra generi diversi, spaziando dalla natura morta al paesaggio, dal ritratto all'illustrazione di particolari contesti urbani o monumentali, ogni materia sembra idonea a manifestare graficamente dell'interesse e dell'empatia che scaturiscono da emozioni che ingiungono di esprimersi nel segno e nel colore, per necessità frut-

In una personale alla Biblioteca statale Stelio Crise incisioni e libri d'artista di accattivante richiamo

to di interventi meditati e laboriosamente portati a compimento com'è proprio delle opere calcografiche.

Vien da pensare che sia proprio in questa laboriosa operatività, dall'intervallo che di necessità intercorre tra l'ideazione e la realizzazione di un progetto visivo elaborato e complesso che risiede la rasserenante ricostruzione di ricordi e la estrinsecazione di stati d'animo filtrati attraverso una sensibilità che consente di restituirli su carta con efficacia e naturalezza.

Nella mostra sono posti in evidenza lavori articolati in un florilegio che si estende attraverso un lungo percorso emozionale dove trovano posto episodi e luoghi, incontri e memorie che spaziano da esperienze di viaggio, come in istantanee lungamente rielaborate (vedi l'immagine di copertina, nata in un viaggio in Bretagna e realizzata nello studio romano della Stor), o più semplicemente nella quotidiana osservazione di cose, eventi e personaggi che circondano l'operosa giornata dell'artista.

Non paga delle attività di creazione di opere da appendere alla parete, la creatività di Laura Stor si è anche esercitata nella realizzazione di una quantità di libri d'artista, curati con gusto e raffinata tecnica esecutiva che amplificano la percezione grafica consentendo, pagina per pagina, l'individuazione di una serialità chiamata a confrontare il segno e il colore con la parola scritta. Vedono così la luce piccoli preziosi camei che sottolineano, parte con il disegno, parte con la cura nella rilegatura ingegnosa o nell'allestimento compositivo della piegatura dell'elaborato, la corrispondenza tra i versi (Pascoli, Prevert, Grisancich tra gli altri) e la lettura che ne ha fatto l'artefice della deliziosa operazione editoriale. Sono, questi volumetti, l'area dove s'intersecano due poesie, quella dei singoli autori e quella disegnata dalla Stor, in un muto eloquente colloquio e in un reciproco riconoscersi di parole e figure che si compongono in un'armonia che ha qualcosa della musica. Della buona musica.

Laura Stor
La torre azzurra
Linoleum a matrice persa 2020

Laura Stor
Marea
Acquatinta, 2005

Le avventure
di Emma e Gattino

LA STRADA DI CASA

Nelle librerie e su www.hammerle.it