Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 71 - luglio/agosto 2021

La Libreria del PONTE ROSSO

MLADIKA

presentano

STUDI, INTERVISTE E TESTIMONIANZE CON CONTRIBUTI DI

Cristina BATTOCLETTI, Cristina BENUSSI
Martin BRECELJ, Francesco CARBONE
Riccardo CEPACH, Walter CHIEREGHIN
Gianni CIMADOR, Martina CLERICI
Marij ČUK, Roberto DEDENARO
Poljanka DOLHAR, Elvio GUAGNINI
Fabienne ISSARTEL, Dušan JELINČIČ
Marija KACIN, Miran KOŠUTA
Alessandro MEZZENA LONA, Marija PIRJEVEC
Vilma PURIČ, Ligi ROBERTO
Tatjana ROJC, Paolo RUMIZ
Fulvio SENARDI, Maja SMOTLAK
Pietro SPIRITO, Mary B. TOLUSSO

Sommario

Per Boris Pahor 3
Il professor Nabokov e il paradiso 4
di Francesco Carbone
Là dove dormono i Dogi 7
di Roberto Curci
La storia, che passione! 8
di Fulvio Senardi
Il padre italiano del teatro di regia 12
di Paolo Quazzolo
Alla scuola di Strehler 14
di Walter Chiereghin
Come affrontammo il colera 17
di Gabriella Ziani
... e prosa di Tommaso Di Francesco 21
di Marinella Salvi
I fratelli della poesia 22
di Roberto Curci
George Orwell socialista 24
di Sabrina Di Monte
Nelida Milani in tre volumi 26
di Maurizio Casagrande
Il genio e il sovrano 28
di Luigi Cataldi
Un buon uso della vita 30
di Sandro Pecchiari
Dante, un'amicizia e il nazismo 32
di Francesco Carbone
Sfogliare la serenità 35
di Anna Calonico
Sotto la Croce del Sud 36
di Diego Zandel
Per Antonio Fogazzaro 38
di Alberto Brambilla
La città di Corrado Premuda 40
di Gianni Cimador
La quinta mano 42
di Luisella Pacco
"Aperto" Palazzo Farnese 44
di Muriel Peretti
Per caute sopravvivenze 46
di Malagigio

PER BORIS PAHOR

di Walter Chiereghin

Nella scorsa primavera mi posi il problema di riservare uno spazio in queste pagine a Boris Pahor in occasione del suo centoottesimo compleanno, che cade il 26 agosto. La cosa più banale sarebbe stata un mio articolo, una facciata o meglio due che ponessero in evidenza i meriti letterari e civili acquisiti dall'anziano scrittore. Avrei potuto scrivere di una storia che lui ebbe modo di attraversare scontrandosi fin da bambino con una società incomprensibilmente ostile e violenta, che si avviava a negare molti diritti delle minoranze, primo tra tutti quello di usare la propria lingua, riducendo quel bambino – e un'intera comunità – a una sostanziale afasia e quindi a una marginalità senza rimedio.

Avrei anche potuto dire degli anni del suo riappropriarsi di un'identità personale attraverso la frequentazione della lingua e della cultura cui apparteneva, e poi magari della resistenza al regime fascista ormai in stato preagonico, e ancora dell'esperienza terribile dei Lager, dai quali pure era riuscito a venir fuori, minato nel fisico ma non certo nello spirito, in una sua primavera difficile di libertà riacquistata, col conforto di una giovane donna, con l'immersione nella cultura di una Francia che si avviava a diventare per lui una seconda (o terza?) patria.

E poi al mio articolo sarebbe mancato il più: gli anni della scrittura, un intellettuale ancora giovane, che completava con la laurea il suo percorso formativo (ma la sua autentica formazione era transitata per vie ben distanti dalle aule universitarie), avviandosi a diventare – in un agitato dopoguerra triestino – uno scrittore e poi un grande scrittore. E necessariamente lo spazio concesso dal *Ponte rosso* avrebbe dovuto allargarsi ancora, a contenere le vicende personali, culturali e politiche di ben più che mezzo secolo, per raccontare della fama letteraria acquisita altrove, essendo la sua città e l'intero Paese colpevolmente indifferenti a quanto avveniva dall'altra parte della strada, fino a negare per decenni l'opportunità di tradurre in italiano *Necropoli*, il libro probabilmente più importante scritto nella città di Svevo e di Saba nella seconda metà del secolo passato.

E al mio articolo, che si avviava nella mia mente a divenire ipertrofico, sarebbe mancata ancora la storia del mio personale rapporto con Pahor, nato faticosamente in occasione di una lunga intervista del 2006 cui ne sarebbero seguite altre, con numerosi colloqui privati e altrettanti incontri pubblici, tra cui, per me memorabile, uno del 2008 nell'aula magna della Scuola Interpreti straripante di folla, in quello che era stato e tornerà ad essere il Narodni dom. Questo rapporto personale tra noi due, nato sotto il segno di una reciproca diffidenza, si è presto sciolto in qualcosa di assai simile a un'amicizia che, naturalmente, non finisce mai di onorarmi.

Mi resi presto conto che il mio vagheggiato articolo non avrebbe mai avuto la possibilità di contenere tutte queste cose, e allora cominciai a chiedere aiuto, dapprima agli amici più vicini, poi allargando sempre più il cerchio di quello che nelle mie intenzioni avrebbe dovuto essere un numero speciale di questa rivista. Anche questa idea si rivelò ben presto insufficiente, perché ad ogni porta alla quale bussai mi fu risposto con un entusiasmo che mi ha sinceramente sorpreso, tanto che ne è scaturita l'idea di raccogliere saggi e testimonianze in un libro, che abbiamo pensato di realizzare assieme alla casa editrice Mladika, che accolse subito la mia proposta. Il libro che ne è uscito, *Boris Pahor. Scrittore senza frontiere*, realizzato assieme a Nadia Roncelli e a Fulvio Senardi, è frutto di questa non usuale coedizione e rappresenta, grazie al comune impegno di intellettuali italiani e sloveni, una tappa significativa nella bibliografia in italiano riguardante il Nostro. Sarà anche, semplicemente, un regalo per i suoi centotto anni.

Buon compleanno, Professore, e grazie di tutto! Vse najboljše za rojstni dan, dragi Profesor, in najlepša hvala za vse, kar ste nam dali.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 71
luglio/agosto 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:
Gabry Benci
Ritratto di Boris Pahor
collage (2012)

IL PROFESSOR NABOKOV E IL PARADISO

di Francesco Carbone

Vladimir Nabokov

«Sono un professore troppo poco accademico per insegnare cose che non mi piacciono. Ho una grande voglia di ridimensionare Dostoevskij.»

«Datemi il lettore creativo: questo è un racconto per lui.»
(Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*)

Pura goduria. Le *Lezioni di letteratura russa* di Vladimir Nabokov (Adelphi 2021) fanno fare pace con il mondo: certo saranno tenute lontane da tutte le scuole, dove la letteratura è usata per ammaestramenti morali, questionari a crocette ed esercizi di banale anatomia che fanno di qualunque cosa viva un cadavere buono per i discorsi più edificanti. Lì tutto s'insegnerà tranne che a godere, esperienza la più rara e aristocratica di fronte alla bellezza: evento non misurabile con griglie di valutazione, indicatori e descrittori – come sono stati addestrati a chiamarli i prof – che faranno cavare un po'di sangue dalle rape ma che sono come baci di una catastrofica principessa che trasforma in principi in rospi. Mentre il godimento dei suoi studenti è l'unico scopo che Nabokov si sia proposto.

Proviamo a riassumere questa didattica eccellente e assolutamente bizzarra per tutte le scuole del mondo. Il godimento per essere provato non richiede di sentirsi portatore di un qualche senso ulteriore; Umberto Galimberti ha scritto spesso che quando ci domandiamo il *senso* della vita – come l'Ivan Ilic di Tolstoj sul letto di morte – in realtà ci stiamo chiedendo il senso del dolore: l'eventuale *senso* del piacere occuperà i nostri pensieri prima o dopo, mentre non ci interessa affatto – ammesso che sia possibile – essere filosofici nel mezzo di una delle estasi che ci piacciono. «Godi, fanciullo mio» scrive Leopardi, evitando ogni predica ulteriore sulla cosa (finale del *Sabato del villaggio*). Il godimento è lo scopo, non il mezzo.

Dello specifico godimento letterario, Nabokov ci dà più volte l'anatomia: scorre lungo la colonna vertebrale, è un brivido («un brivido di soddisfazione artistica» scrive nel bellissimo *Congedo* alle sue *Lezioni di letteratura*, Adelphi 2018, già Garzanti 1982); fa rizzare i peli sulle braccia, lo si sente tra le scapole risalire fino al cervello; mentre «il cuore è un lettore singolarmente stupido» (*Intransigenze*, Adelphi 2015). Si potrà dare un voto al corpo dello studente che gode di un racconto di Cechov? – Eppure, antico enigma, un'educazione al godimento è possibile: «incominciamo a goderci un altro capolavoro», inizia la lezione su *Madame Bovary*; è una resa alla bellezza: «ci arrendiamo alla voce di Dickens: tutto qui» (*Lezioni di letteratura*): si potrà dare un voto a questa resa?

Non meno di una partita di calcio per l'intenditore, il godimento letterario è una questione di sapienza della struttura e di dettagli, di crescente intimità dei sensi con l'oggetto della nostra ammirazione: «lasciate che vi dia un suggerimento pratico: la letteratura, la vera letteratura, non dev'essere ingurgitata come una sorta di pozione che può far bene al cuore o al cervello – il cervello, lo stomaco dell'anima. La letteratura dev'essere presa e fatta a pezzetti, sminuzzata, schiacciata – allora il suo squisito aroma lo si potrà fiutare nell'incavo del palmo della mano, la potrete sgranocchiare e rollare sulla lingua con gusto; allora, e solo allora, il suo sapore raro sarà apprezzato» (*Lezioni di letteratura russa*). Non si potrà che parlarne per metafore; si può ridare a parole a chi non lo conosce il sapore della cioccolata? Lo stesso per la prosa stupefacente di Gogol' o di *Anna Karenina* per i neofiti e gli insensibili.

L'educazione del gusto avviene per contagio di chimiche affinità elettive, per puro eros pedagogico, per straripante entusiasmo di un insegnante geniale che continuamente offre miracoli nella lettura di testi perfetti: come da una lampada scabra si farà risorgere dai musei letterari il Genio multicolore per i sapienti sfregamenti dell'imprevedibilissimo didatta. Percentuale di successo: l'uno per cento; comunque molto di più di Gesù, maestro dei maestri, che pure disponeva di miracoli ben più eclatanti e promozionali di un

L'educazione del gusto avviene per contagio di chimiche affinità elettive

insegnante in un'aula. Il didatta imprevedibile si divertirà straordinariamente. In una lettera a Edmund Wilson, Nabokov all'inizio della sua esperienza d'insegnante scriveva: «credo di essermi divertito più io dei miei studenti», e in *Intransigenze* leggiamo che per preparare le lezioni aveva «accumulato una quantità incalcolabile di entusiasmanti informazioni analizzando una dozzina di romanzi per i miei studenti». Se si gode solo per contagio, il primo testimone di quel piacere sarà l'insegnante. Lo scopo sempre presente, sempre ribadito da Nabokov, è educare lettori di testi letterari: non buoni cittadini, non padri di famiglia molto morali, non efficienti funzionari di qualunque sistema. Il buon lettore lo è per la capacità di provare un piacere specifico che non serve ad altro che a quel godimento. La letteratura è «un puro lusso», e l'insegnante è un didatta che introduce al godimento di quei «meravigliosi giocattoli che sono i capolavori letterari» (*Lezioni di letteratura*).

Un proverbio inglese dice «it takes two to tango» (bisogna essere in due per ballare un tango): il professor Nabokov mette sempre in scena questo gioco a due tra scrittore e lettore, e riconosce che semplicemente non esisterebbe la letteratura senza lettori «creativi»: «è lui – il buon, eccellente lettore – che sempre e comunque ha salvato l'artista dalla distruzione per mani di imperatori, dittatori, preti, puritani, filistei, moralisti politici, poliziotti, direttori delle poste e saccenti. Lasciatemi definire questo ammirevole lettore. Non appartiene a una nazione o classe sociale specifica. Nessun direttore di coscienza e nessun club del libro può amministrare la sua anima» (*Lezioni di letteratura russa*).

Sul buon lettore, Nabokov scrive pagine bellissime: «di tutti i personaggi creati da un grande artista, i migliori sono i suoi lettori». Potrebbe essere questo il discrimine tra la buona e la cattiva letteratura. La cattiva letteratura scrive per lettori già pronti: lettori standard di scrittori comuni, fornitori di cliché, di trame che si svolgono esattamente come le prevediamo, con una lingua che mai s'inarca nella curva originale di uno stile. Cattiva letteratura è proprio quella che ci aspettiamo: «trite combinazioni di sostantivi ciechi e di aggettivi fedeli come cani» per cui «il cielo era azzurro, l'alba rossa, il fogliame verde, gli occhi della bellezza neri, le nuvole grigie e così via». «Il successo in tali casi (con i romanzieri da riviste a larga diffusione, ecc.) dipende in maniera diretta da quanto strettamente la visione che l'autore ha dei "lettori" corrisponde alle nozioni correnti, del tutto immaginarie, che i lettori hanno di sé stessi – nozioni attentamente infuse e sostenute da una regolare fornitura di chewing gum mentale messo a disposizione dai corrispondenti editori»; «solo il sano scrittore di second'ordine appare al grato lettore un saggio amico di vecchia data che sviluppa garbatamente le nozioni sulla vita del lettore stesso. La grande letteratura corre lungo il filo dell'irrazionale». Irrazionale è una parola chiave e indispensabile. Nelle *Lezioni di letteratura russa* Nabokov lo fa sentire nella differenza tra la prosa di Gogol' in *Anime morte* e l'educata scrittura di Turgenev

Al contrario della letteratura ridotta a chewing gum, l'educazione alla lettura creativa – con scandalo per ogni ministero dell'istruzione – è un'educazione alla sorpresa e all'irrazionale. Leggere *Il cappotto*, ad esempio, per non restare a «pagaiare tra le ondine più gentili del misterioso mondo di Gogol'», richiederà «il tuffatore, il cercatore di perle nere, l'uomo che preferisce i mostri del profondo agli umbratili ripari sulla spiaggia»; solo lui troverà «ombre che collegano il nostro stato esistenziale a quegli altri stati e condizioni che avvertiamo in modo indistinto nei nostri rari momenti di percezione irrazionale» (*Lezioni di letteratura russa*). E bisogna saper essere un mago della lingua per raccontare questi miracoli: «mescolo trionfalmente le metafore perché è esattamente a questo che sono destinate quando seguono il corso dei loro collegamenti segreti – che dal punto di vista dello scrittore, è il primo risultato positivo della disfatta del senso comune»; «ogni opera d'arte di grande rilievo è una fantasia, in quanto riflette il

Vladimir Nabokov
Lezioni di letteratura russa
a cura di Cinzia De Lotto e Susanna Zinato
Adelphi, Milano 2021
pp. 467, euro 24,00

Sul buon lettore, Nabokov scrive pagine bellissime: «di tutti i personaggi creati da un grande artista, i migliori sono i suoi lettori». Potrebbe essere questo il discrimine tra la buona e la cattiva letteratura

particolarissimo mondo di un particolarissimo individuo»; «e quanto più un uomo è brillante, quanto più è insolito, tanto più è vicino al rogo. *Stranger* rima sempre con *danger*» (*Lezioni di letteratura*).

Nabokov educa a una disciplina drastica, sempre sensuale, sempre vigile: «il lettore deve sapere quando e dove frenare la propria immaginazione, per cercare di aver chiaro il mondo specifico che lo scrittore mette a sua disposizione»: è un'educazione all'altro di cui avremmo tanto bisogno in questa età di narcisi suscettibili: «ho cercato di fare di voi dei buoni lettori che leggono libri non con lo scopo infantile d'identificarsi con i personaggi, non con lo scopo adolescenziale di imparare a vivere, e non con lo scopo accademico di indulgere alle generalizzazioni. Ho cercato di insegnarvi a leggere libri per amore della loro forma, delle loro visioni, della loro arte. Ho cercato d'insegnarvi a sentire un brivido di soddisfazione artistica, a condividere non le emozioni dei personaggi ma quelle dell'autore – le gioie e le difficoltà della creazione. Non abbiamo parlato di libri o a proposito di libri; siamo andati al centro di questi capolavori, al nocciolo vivo della questione» (*Congedo* in *Lezioni di letteratura*). Non parlando *attorno* al libro, ma da dentro, si educherà il lettore a sentire e seguire la «curvatura nello stile letterario come una curvatura nello spazio». Ogni grande autore è una singolarità irripetibile e riconoscibile. La letteratura è l'arte che produce quel particolare tipo di testi che – a differenza di un libro di ricette, di un discorso politico, di un articolo di giornale, del tweet di un politico o di uno influencer – non può essere parafrasato, se non al prezzo di ucciderlo. La letteratura, quando è grande, produce testi perfetti così come sono. Si può passare la vita a goderne e a cercare di capire come sono fatti. L'esergo che Nabokov scelse per le sue *Lezioni di letteratura* è «il mio corso è, tra le altre cose, una sorta di indagine poliziesca sul mistero delle strutture letterarie».

Indicibile sollievo: con Nabokov la letteratura non è mai ridotta alla postina di un messaggio: «quell'orrore degli orrori preso a prestito dal gergo di riformatori quaccheri». Per esempio, l'amatissimo Gogol' – signore dalla vita e dalle idee alquanto grevi – non ha niente da dire ai boy-scout 4.0 che la scuola vorrebbe diventassero i giovani: «se siete interessati alle "idee", ai "fatti", ai "messaggi", state alla larga da Gogol'. La terribile fatica di imparare il russo per leggere Gogol' non sarà ripagata nel vostro tipo di valuta pesante. (…) Evitate, astenetevi, no… Mi piacerebbe avere qui una lista di ogni possibile interdizione, veto o minaccia. Cosa quasi inutile, naturalmente – giacché il tipo sbagliato di lettore di certo non arriverà mai fin qui. Ma do il benvenuto al tipo giusto – fratelli miei, miei doppi». Dove si vede un professore introdurre a un grande scrittore scrivendo da Dio.

Si educano le orecchie come un *gourmet* ha educato il suo palato ai sapori fini. Non contano nulla le buone intenzioni del cuoco se il piatto è scadente: così anche «l'arte è sempre specifica». Ogni grande opera letteraria «è un fenomeno di linguaggio e non di idee». Bisogna imparare invece a restare sempre sensualmente attaccati ai particolari: «accarezzare i particolari (…), i divini particolari» (*Lezioni di letteratura*); «qual è impressione complessiva che una grande opera d'arte suscita in noi? (Quando dico noi, intendo il buon lettore). La precisione della poesia e l'eccitazione della scienza.». «Nella grande arte e nella scienza pura il particolare è tutto» (*Intransigenze*).

Mentre la scuola corrompe gli studenti, facendo loro credere che la letteratura sia riducibile a una minestrina di blablà, per – nel meno peggio dei casi – «gente che parla dei libri invece di parlare da dentro i libri». Raccomandazione morale agli studenti: «non infarcite l'ignoranza con l'eloquenza»; mentre è proprio questo che accade, come se lo scopo segreto delle scuole di ogni ordine e grado fosse quello di formare degli improvvisatori, dei generici, degli arrangiaticci, mentre è nella conoscenza esatta di qualunque cosa il momento paradisiaco, l'Eureka che ci rivela a noi stessi.

LÀ DOVE DORMONO I DOGI

di Roberto Curci

Ai tantissimi che amano Venezia e l'arte, e dunque l'arte veneziana in specie, e che si ritrovassero per caso in tasca un'insospettata settantina di euro d'avanzo e volessero spenderla bene, è lecito dare un consiglio da amico. Corrano in libreria ad acquistare il sontuoso volume extra-large intitolato *I monumenti dei Dogi. Sei secoli di scultura a Venezia* (Marsilio-Regione Veneto, 357 pagine) firmato da Toto Bergamo Rossi, ma con un eccellente testo introduttivo di Marino Zorzi, che al Doge «da magistrato bizantino a monarca costituzionale» dedica pagine fitte di storia grande e piccina, e per molti versi sorprendente.

Che le chiese veneziane, oltre a racchiudere tesori d'arte pittorica e scultorea, ospitino anche i monumenti funebri di molti dei massimi reggitori della Serenissima, è piuttosto noto. Fra tutte, spicca quella dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), che a Venezia equivale a ciò che Santa Croce è per Firenze, benché sull'Arno sepolcri e cenotafi siano devoluti – come si sa – a personaggi più che insigni della storia e della cultura italiane.

A San Giovanni e Paolo spetta invece l'onore e il primato di aver dato superba sepoltura a una ventina e più di dogi vissuti tra il 1200 e il 1700, con ciò superando perfino la basilica di San Marco, e inoltre – nell'ordine – la basilica di San Giorgio Maggiore, quella dei Frari e la chiesa di San Francesco della Vigna: sepolcri che sono, assai spesso, capolavori d'arte scultorea, invisibili o indecifrabili per i visitatori che per quel tempio si aggirino senza avere il modo o l'agio (questioni di luce o di penombra, e di distanza dai monumenti, talora sospesi lungo le pareti perimetrali) di assaporare la bellezza delle effigi statuarie, la finezza dei ricami marmorei e delle policromie, l'armonia dei baldacchini e delle nicchie, dovute alla manualità e al gusto di scultori illustri: dai Lombardo (Pietro, Antonio, Tullio) ad Antonio Rizzo, da Sansovino a Vittoria e a Longhena.

I monumenti che in quella e in altre basiliche, ma anche in molte chiese minori, risultano dunque inavvicinabili si offrono in questo volume nello splendore di immagini fotografiche piùccheperfette, che indagano ogni dettaglio della singola opera, riportando in vita – si direbbe – i centoventi dogi (guerrieri, politici, letterati, perfino un santo, Pietro Orseolo) che vi giacciono e che nel loro succedersi riassumono la storia millenaria della Repubblica di Venezia: dalla nomina del primo dux, che si perde nelle nebbie del tempo e della leggenda, alla data fatale del 12 maggio 1797, quando l'ultimo doge, Ludovico Manin, fu costretto ad abdicare in favore dei francesi.

Da notare che nella maggior parte dei casi questi magnifici monumenti erano commissionati direttamente dal doge stesso o dalla sua famiglia: sicché i sepolcri offrivano una rara opportunità di autorappresentazione del potere e del prestigio connessi alla carica dogale, con investimenti che potevano superare perfino quelli profusi nell'erezione delle tombe dei Papi a Roma.

Se a Bergamo Rossi, direttore della Fondazione Venetian Heritage, si deve la nota introduttiva del volume e la cura delle minuziose descrizioni della cronologica sequenza di monumenti, a Zorzi spetta il compito di illuminare, in un saggio di dotta divulgazione storica, quella che fu sempre una carica ambitissima tra il patriziato veneziano, benché comportasse «molti oneri e ben pochi vantaggi pratici», oltre che il rischio di cadere vittima dei rivolgimenti dovuti ai continui colpi di stato, alle congiure e ai tradimenti, in epoche squassate da un'endemica violenza politica.

«Lotte feroci sconvolgevano la vita nelle lagune» scrive Zorzi, e ci vollero secoli prima che le elezioni e le successioni dei dogi avvenissero senza spargimenti di sangue. Ricorda ancora Zorzi che dall'assassinio del doge Orso nel 737 «fino al 1032 su ventinove dogi solo otto morirono di morte naturale: uno morì in guerra, tre furono assassinati, quattro abbacinati (triste rito bizantino) e deposti, cinque rinunciarono, otto furono mandati in esilio».

Tanta truce storia, insomma, dietro tanta meraviglia d'arte.

Toto Bergamo Rossi
I monumenti dei Dogi
Sei secoli di scultura a Venezia
Marsilio, Venezia 2020
pp. 357, euro 70,00

LA STORIA, CHE PASSIONE!

di Fulvio Senardi

Rogo degli Ebrei di Rawensburg (contrassegnati con il distintivo giallo) durante la "morte nera" del 1348

È da un po' che va di moda la storia. Non credo sia merito di Paolo Mieli, ormai in onda, a raccontarci il passato, ininterrottamente e a reti unificate. Si tratta invece di un'esigenza più ambigua e più profonda. Che non risponde al noto aforisma di George Orwell, "chi controlla il passato controlla il futuro", perché del nostro futuro, almeno quello prossimo, sappiamo già tutto. Sta scritto sulle tavole della legge di un neo-liberismo divenuto senso comune e che, stagione dopo stagione, non fa che spostare decimali nell'assioma del profitto e dello sfruttamento. È piuttosto in opera una manipolazione della storia a fini revisionistici e identitari; qualcuno si è stancato del dogma della Repubblica nata dalla Resistenza, si adopera per smontarne colpo dopo colpo la narrazione, che regge e legittima, cosa non secondaria, l'assetto democratico dello Stato, e sogna un ritorno indietro, a vecchi miti e lontane vergogne, mettendone intanto in opera la scenografia. Non sazia del mausoleo a Graziani e di via Almirante, la fantasia toponomastica di chi si sente erede del Ventennio, vagheggia il giorno fausto in cui qualche Consiglio comunale battezzerà il viale dei giardini con il nome di Benito Mussolini, o almeno di Bottai, il fascista amico della cultura (non tanto degli ebrei, però). In fondo, ha spiegato Bruno Vespa, il Duce fece tante cose buone; e a chi ha tanti meriti, qualche scivolatina (l'instaurazione della dittatura negli incendi e nel sangue, le leggi razziali, la guerra al fianco del nazismo) si può ben perdonare, no?

Quel che resta della sinistra abbozza; ha preso per buoni, come principi di strategia politica, gli insegnamenti del Vangelo, e porge l'altra guancia. Presto dovrà porgere il collo. Gli storici, quelli seri, non si stancano di controbattere, ma l'infosfera del popolo d'Europa meno amante dei libri è satura di troppi veleni, e non basta qualche pagina a fare da antidoto. La contagiosa passione trabocca anche in letteratura; pare di essere ritornati a due secoli fa quando, nei decenni che precedettero la Primavera dei popoli, la borghesia italiana educò il suo patriottismo sulle pagine di Manzoni, Tommaseo, Guerrazzi, D'Azeglio, Grossi, Capranica, cultori tutti, anche se non in modo esclusivo, di quell'ircocervo che era il romanzo, il genere moderno per eccellenza, con la sua umanità comune, il suo sentimentalismo senza pudori, la sua prosa, modellata, spesso, sull'italiano delle classi colte (esigua minoranza, a quei tempi). E così, nuovamente, nutre di romanzi il suo modesto appetito l'Italia che legge del terzo Millennio; mentre gli intellettuali più agguerriti distolgono infastiditi gli occhi, disgustati dall'"idioletto planetario, indefinitamente traducibile e deducibile, dall'informazione" (Giorgio Ficara), la scrittura-merce della merce libro. Al paradigma romanzesco, nella sua declinazione "storica", guardano anche i sostenitori di una nuova forma "epica", "new" e per giunta "italian" (Wu Ming, *New italian epic*); si loda il ritorno dell'etica, «un forte senso di responsabilità da parte di narratori stanchi di "passioni tristi" e/o giochetti post-moderni», cosa che fa pensare, aggiunge il prefatore di *New italian epic,* «che stia accadendo qualcosa di importante»; aggiungendo, qualche pagina dopo, che «molti di questi libri sono o sembrano romanzi storici»: «l'Italia, il paese ricco di storia e di storie, è stata terreno fertile per questa forma di narrazione, sviluppando una tradizione a cui il

Wu Ming
New italian epic
Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro
Einaudi, Torino 2009
pp. XIV – 208, euro 14,50

Il rogo della Repubblica, *romanzo storico di Andrea Molesini, narra di una vicenda di ordinario antisemitismo nella Serenissima, accaduta realmente nel 1480*

New italian epic rende omaggio». Nessun ritorno a Manzoni, comunque; stiano dunque sereni gli eredi delle Avanguardie alle quali, come si sa, don Lisander non piaceva affatto. Il nuovo romanzo storico cui guardano con simpatia gli "epici" Wu Ming prevede l' originalità del punto di vista (preferibilmente una soggettività dimenticata, trascurata oppure oppressa), la complessità intesa come rimando a un reale esso stesso complesso e frammentato (e non il citazionismo parodico del post-moderno), un allegorismo aperto e sempre ricodificabile.

Siamo dunque ben oltre la letteratura post-modernista; forse nell'ipermodernità o semplicemente nel modernismo? (francamente non saprei dire, si chieda a Luperini o a Donnarumma, due sapienti che si trastullano con queste cose, in odio ad Ockham ed ai rasoi). A leggerli poi, i romanzi storici dell'officina NIE, si ricava la sensazione – penso per esempio a *Manituana* (2007) – che, pur fedeli ai pimenti più consueti del genere, la scelta del tema derivi appunto dall'esigenza "morale" di mettere a fuoco qualche snodo cruciale dell'era moderna, in questo caso il genocidio degli indiani d'America e il colonialismo, nello spirito appunto di quell'allegorismo di cui si è detto.

Una strada diversa, insomma, da quella incoronata di successo del premio Strega del 2019, ovvero *M. – Il figlio del secolo*. Lì il "misto" di storia ed invenzione si esercita su un personaggio noto, anzi notissimo, con una resa narrativa alla quale ho già dedicato qualche osservazione sul *Ponte rosso* n. 61, dell'ottobre 2020. Ribadisco che prendere la "pelle" di un uomo famoso, in questo caso un grande criminale della scena storica, per riempirla, che più zeppo non si può, di parole e di pensieri pur probabili e verosimili, fa un po' l'effetto di quel Loreto impagliato nel salotto in cui irrompe nonna Speranza (as a young girl) con l'amica Carlotta nella poesia di Gozzano. L'approccio consigliato da Lukács impareggiabile studioso del romanzo storico mi sembra assolutamente preferibile. Un personaggio mediano, l'Ivanhoe di turno, introduce meglio al contesto di fatti e di idee che costituisce la storia: i Grandi vengono visti solo da lontano mentre il personaggio-sonda attraversa la propria epoca facendone emergere caratteri e contraddizioni.

Ebrei in preghiera

In questo senso un esempio di un approccio narrativo di impronta non-scuratiana alla tematica storica, mi pare ottimamente rappresentato da *Il rogo della Repubblica* di Andrea Molesini. La vicenda si svolge nei domini della Repubblica veneta nell'anno del Signore 1480 e si richiama, come il lettore scoprirà nella breve appendice che completa il libro, a fatti realmente accaduti, rievocati dalla ricerca storica con «impeccabile acribia». Un capitolo dell'eterna discriminazione e persecuzione subita dagli ebrei in terra cristiana, da quando ha trionfato la religione della croce; nella fattispecie un processo per omicidio rituale, che dà sostanza giuridica a una diffusa credenza – ovvero che i giudei impastassero il loro pane col sangue di fanciulli cristiani, in spregio e per vendetta contro la fede di Cristo – tanto presente nel basso Medioevo da trovare una supposta conferma in un famoso "caso" criminale, conclusosi con la condanna a Trento, nel 1475, dei quindici ebrei presenti in città e con la beatificazione (1588) di Simonino, l'infante trucidato, così la sentenza, per

Una comunità messa in fibrillazione dalle infuocate prediche anti-giudaiche di Fra' Bernardino da Feltre

Marc Chagall
Rabbino N. 2"
olio su tela, 1914 – 1922
Venezia, Ca' Pesaro
Galleria Internazionale
d'Arte Moderna,

Andrea Molesini
Il rogo della Repubblica
Sellerio, Palermo 2021
pp. 344, euro 15,00

mano giudea (bisognerà poi attendere il 1965 perché la Chiesa decida di cancellare il culto del beato Simonino, con tutte le ritualità ad esso collegate). In questo caso l'accusa è portata da una città intera, il borgo di Portobuffolé, sul fiume Livenza, a una ventina di chilometri da Conegliano, ai tempi della Serenissima importante centro amministrativo e commerciale. La responsabilità del delitto, in una comunità messa in fibrillazione dalle infuocate prediche anti-giudaiche di Fra' Bernardino da Feltre, il religioso cui si deve l'istituzione dei Monti di Pietà per contrastare la pratica dell'usura, viene confermata non solo da numerosi testimoni, ma anche dagli accusati stessi, che dopo ripetute sessioni di tortura confessano l'omicidio. Le autorità di Venezia, cui Portobuffolé appartiene dalla metà del Trecento, e a cui gli ebrei hanno fatto appello ritrattando la confessione, vuole vederci più chiaro e incarica di un'indagine informale Boris di Candia, un agente segreto diremmo oggi, agli ordini della Repubblica, oltre che protagonista e narratore del libro di cui parliamo: «Boris è il mio nome. Vivo d'inganno e di rapina. Scaltro, ricco, temuto, sono nato dall'altra parte del mare, a Candia, da madre bulgara. A tratti un lupo ringhia nel mio sangue». Non manca di fascino il personaggio inventato da Molesini: Boris è uomo d'azione, ma anche di cultura, ama e frequenta i classici, come del resto la buona tavola e le donne, è scettico di fronte alle credenze diffuse e diffidente verso il potere, che pure ha deciso di servire, mascherando con una sorta di "dissimulazione onesta" (che a tratti pericolosamente si incrina) il suo più schietto sentire. Comprenderà la dirittura d'animo degli ebrei ingiustamente accusati, e di uno in particolare, al quale lo avvicina un crescente sentimento di stima; d'altra parte capisce che la Repubblica non può che confermare la condanna emessa a Buffolé, oro colato per i notabili e gli abitanti del borgo liventino, perché cassarla porterebbe a conseguenze imprevedibili sul piano giuridico e dell'ordine pubblico. La falsità, la doppiezza e l'ipocrisia, strumenti necessari per l'esercizio del potere, finiscono così per apparirgli il lato oscuro e inevitabile dell'uomo in quanto animale sociale, un essere che accetta l'inganno di considerare coincidenti la forza ed il diritto: «da quando Adamo ed Eva, con il loro gesto arrogante, ci hanno consegnato alla macina della storia, non riuscendo a fare forte il giusto, noi mortali diciamo giusto il forte». Una dura lezione cui Boris reagisce facendo propria l'antica saggezza epicurea, che scivola dentro il romanzo nella forma dell'oraziano «Tu ne quaesieris […]», con cui si apre il capitolo del *Commiato*. Ripiegando nel "privato" Boris è consapevole della necessità di «adattarsi al viscido assalto del quotidiano», ma qualcosa si è spento dentro di lui, nell'abrasivo contatto con la virtù perseguitata; tanto l'illusione di un bene che possa indirizzare la società tutta, quanto il miraggio di una felicità a portata dell'individuo nonostante l'imperversare del male intorno a lui. Inizia infatti a sorgere anche nella sua coscienza di uomo disincantato l'amara certezza che ogni diga eretta nell'intimo è destinata a franare, perché, così Solone chiamato a darci in sintesi il sugo della storia: «il male pubblico giunge alla casa di ognuno».

Ecco dunque il piccolo "eroe" di questo libro finire intrappolato in un vicolo cieco etico e psicologico di sapore tragico: non c'è redenzione per la società

Una scrittura sempre fluida ed elegante, comunicativa ma ricca di colore e sfumature. Coinvolgente, quanto alla materia, riposante, quanto ai velluti dello stile

condannata al male, ma nemmeno per il singolo, ancorché, protettivamente, metta in opera tutti i "farmakoi" consigliati dalla filosofia post-classica. Chi conosce le regole del gioco non può che imboccare la strada della disillusione e della rinuncia. E non manca di fascino nemmeno l'universo veneziano modellato da Molesini, che è guidato da una solida cultura e dall'affetto per la sua città, e che contempera, sull'orizzonte di una ricostruzione storicamente plausibile del mondo tardo-quattrocentesco, la seduzione dell'avventuroso con il gusto dello scavo psicologico che semina tracce di letture e riflessioni non banali, e con la cura, puntigliosa ma non pedantesca, dei registri espressivi: la scrittura, pur nello svariare dei toni, è sempre fluida ed elegante, comunicativa ma ricca di colore e sfumature. Coinvolgente, quanto alla materia, riposante, quanto ai velluti dello stile.

Chi poi avesse il piacere di leggere più a fondo e probabilmente, ma è d'obbligo la clausola dubitativa, secondo l'intenzione dell'autore (e siamo all'"allegorismo" propugnato dalla NIE), troverebbe nella storia di Servadio, il giusto sacrificato al fanatismo delle masse e all'opportunismo della classe dirigente, cui sta a cuore il potere e non l'elevazione civile, morale ed il benessere dei propri sudditi, più che qualche allusione alla realtà di oggi, nella quale – sullo sfondo di un'"infosfera" inquinata da interessi e menzogne, e modellata da un potere "morbido" ma capillare, abilissimo nell'orchestrare l'ingegneria del consenso – sperimentiamo la deriva demagogica di una democrazia scarsa di contenuti valoriali e amministrata da élite politiche indegne di tal nome: «succede che gli uomini, facendo e dicendo quello che sembra buono ai vicini, a poco a poco si convincano di essere nel giusto, l'animo del gregge è sempre assetato di conforto e rassicurazione».

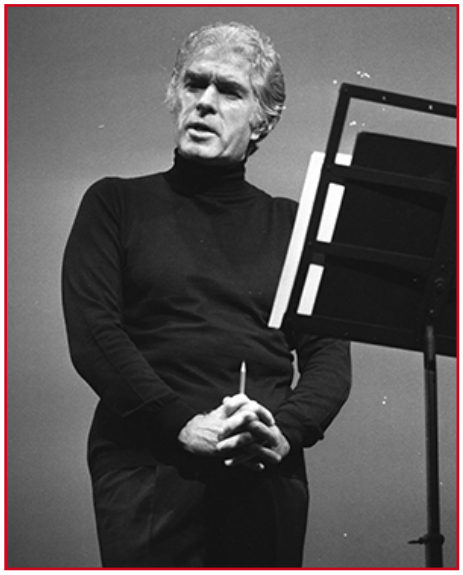
Forte dunque la tentazione di sfumare il volto di Boris su quello dello scrittore al quale deve la nascita, leggendovi il disincanto collettivo di chi ha ormai assistito a troppi "roghi della Repubblica" durante gli scarsi 80 anni di ritrovata democrazia. Prima la tolleranza verso gli ex-fascisti, spesso mantenuti nelle posizioni chiave all'interno della macchina del nuovo stato repubblicano, poi le lentezze e le contraddizioni di una democratizzazione quasi controvoglia, per la resistenza delle élite, quindi una industrializzazione selvaggia, che ha spostato al nord, quasi come deportati in terra ostile, milioni di meridionali; poi, la strategia della tensione per bloccare, a colpi di bombe, l'avanzata del progresso civile; quindi, con l'opulenza, la corruzione, culminata con l'ascesa del Cavaliere, che «libito fe' licito in sua legge», abbassando così tanto l'asticella della morale pubblica che oggi, tanti cittadini e molti eletti, scambiano per diritto il privilegio; infine l'invenzione tutta italiana di una nuova figura istituzionale particolare e specifica, il "banchiere della provvidenza", espressione dei signori del capitale, in barba al popolo-elettore, ogniqualvolta ci sia il rischio di veder ridotta l'entità dei profitti. E il futuro? Forse meglio volgere sguardo e pensieri altrove e rassegnarsi ad alzare i remi, come Boris, per un piccolo, inutile omaggio, dalla barca alla fonda di fronte alla Piazzetta, all'innocenza che brucia nel rogo: «le fiamme del rogo si alzano nel buio del cielo che cancella il mondo alla vista. Il rumore del fuoco tutto sovrasta».

Francesco Hayez
La distruzione del Tempio di Gerusalemme
olio su tela, 1867
Venezia, Gallerie dell'Accademia

Giorgio Strehler

IL PADRE ITALIANO DEL TEATRO DI REGIA

di Paolo Quazzolo



Uno dei capitoli più importanti nella storia del teatro occidentale è senz'altro rappresentato dalla nascita della regia. Dopo alcune esperienze avvenute verso la metà dell'Ottocento in Francia, tradizionalmente la nascita di questa nuova forma artistica viene collocata attorno agli anni settanta dell'Ottocento in un piccolo Stato della Germania: il Ducato di Saxe-Meiningen. Il duca Giorgio II, appassionato di teatro, affidò la direzione della compagnia di corte a un intellettuale, Ludwig Chronegk che, attraverso una serie di spettacoli rimasti memorabili, diede avvio a un'autentica rivoluzione in ambito teatrale, ponendo le basi per la nascente regia. Da allora, con grande rapidità, in tutta Europa iniziò a diffondersi questa nuova pratica, grazie all'attività di una serie di artisti quali André Antoine, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig o Konstantin Stanislavskij.

Da questo importante movimento di innovazione rimase curiosamente esclusa l'Italia, un Paese che, nella storia del teatro occidentale, ha sempre ricoperto un ruolo strategico, vuoi per la presenza di importanti drammaturghi, vuoi per l'attività di attori di grande impatto, vuoi infine per la presenza di scenografi e architetti che rivoluzionarono il luogo teatrale. Non così per la regia, che poté fare capolino sui palcoscenici italiani – se si esclude qualche rara eccezione – soltanto a partire dal secondo dopoguerra.

Il motivo di un così marcato attardamento fu dovuto alla tradizione stessa del teatro italiano, che per tutto il corso dell'Ottocento e per buona parte del Novecento ruotò attorno alla figura del grande attore. È noto che, soprattutto tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, i palcoscenici italiani erano popolati da quelli che vennero definiti i "mattatori" della scena, dei veri e propri divi i quali, consci del magnetismo che esercitavano sul pubblico, non accettarono in alcun modo di essere diretti da un regista, che ai loro occhi rappresentava un ostacolo e una limitazione alla libertà artistica.

Fu solamente dalla metà del secolo, quando molte cose nella società italiana iniziarono a cambiare, che la regia teatrale poté finalmente fare il suo ingresso anche in Italia. Ciò fu reso possibile dalla presenza di alcuni artisti di grande sensibilità ma, allo stesso tempo, di forte temperamento. I padri della regia teatrale italiana sono stati infatti due uomini spesso ricordati, oltre che per la loro genialità, anche per un carattere irruente e a tratti impossibile: Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Ma, d'altra parte, un carattere così focoso, tale da terrorizzate talora gli attori, fu dispensabile per imporre, contro una tradizione attoriale molto forte, la nuova figura del regista.

Strehler e Visconti sono stati due registi molto diversi tra loro, per stile, interessi e soprattutto per il contesto in cui operarono: il primo fu nel 1947, assieme a Paolo Grassi e Nina Vinchi, il fondatore del primo teatro stabile italiano, il Piccolo Teatro di Milano; il secondo viceversa, preferì lavorare con compagnie private all'interno delle quali, tuttavia, costruì un gruppo stabile di attori.

L'esperienza artistica di Strehler si è sviluppata – tranne che per un breve intervallo tra il 1969 e il 1972 – tutta all'interno del Piccolo Teatro, dove il regista triestino ha diretto decine di spettacoli memorabili, rivoluzionando

Nel centenario della nascita, avvenuta a Trieste, nel rione di Barcola, il 14 agosto 1921, ricordiamo la figura e l'opera di Giorgio Strehler

di fatto la messinscena italiana. Tra gli autori da lui preferiti c'è sicuramente Carlo Goldoni di cui, sin dalla prima stagione del Piccolo, mise in scena uno spettacolo rimasto celebre e ancora oggi in repertorio: *Arlecchino servitore di due padroni.* Ma è nel 1954, con la *Trilogia della villeggiatura,* che Strehler propone una svolta decisiva nella lettura delle commedie goldoniane: non più i graziosi personaggi settecenteschi, quanto una attenta ricostruzione della classe borghese colta al momento del suo tramonto. Seguiranno altre letture notevoli di testi goldoniani, quale *Il campiello* (1975) e soprattutto *La baruffe chiozzotte* (1964), con cui Strehler consegna alla storia del teatro uno degli spettacoli goldoniani più riusciti.

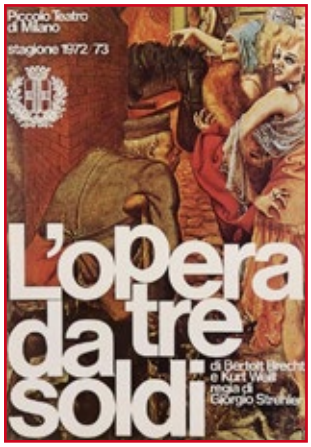
Ma il nome di Strehler è anche legato anche alla "scoperta", per il pubblico italiano, di uno degli autori drammatici più significativi del Novecento europeo: Bertold Brecht. Del drammaturgo tedesco Strehler propose numerosi spettacoli, a partire dalla famosa messinscena dell'*Opera da tre soldi,* che venne giudicata dall'autore migliore di quella realizzata dal Berliner Ensemble. E altrettanto memorabile fu, nel 1963, la monumentale messinscena di *Vita di Galileo.*

Il regista triestino non esitò a confrontarsi anche con Shakespeare, di cui mise in scena alcuni celebri spettacoli quali *La tempesta* (1947 e 1978) e *Re Lear* (1972).

Artista attento e curioso, Strehler affrontò sia i grandi classici quali Cechov, Pirandello o Strindberg, sia autori più ricercati quali Bertolazzi, Gorkij, Garcia Lorca o Marivaux, cui dedicò il suo ultimo spettacolo, *L'isola degli schiavi,* andato in scena nel 1994.

Regista versatile, Strehler si è confrontato anche con il melodramma, dimostrando anche in questo campo grande curiosità ed originalità: sue le regie di grandi classici quali *La traviata, Cavalleria rusticana, Fidelio, Macbeth* o *Simon Boccanegra,* ma anche di lavori meno frequentati come *Giovanna d'arco al rogo, L'amore delle tre melarance, Lulu* o *Il cappello di paglia di Firenze.* Splendida la realizzazione, alla Scala di Milano, di *Don Giovanni* (1987), mentre incompiuta è rimasta la regia del mozartiano *Così fan tutte* (1997), pensata per l'inaugurazione della nuova sede del Piccolo Teatro: sede tanto desiderata, ma che Strehler, per un crudele scherzo del destino, non poté mai vedere.

Contrariamente all'altro padre della regia teatrale, Luchino Visconti, che frequentò assiduamente anche il cinema, Giorgio Strehler decise di dedicarsi esclusivamente al palcoscenico, sebbene il suo archivio personale, oggi conservato presso il Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste, abbia rivelato l'esistenza di alcuni progetti di film, peraltro mai realizzati. Tra questi spicca senza dubbio l'imponente lavoro per un "originale televisivo" commissionato dalla Rai verso la fine degli anni Sessanta, sulla vita di Carlo Goldoni. Il progetto, mai giunto a compimento, divenne il lavoro di una vita, attorno al quale Strehler si impegnò per oltre trent'anni. Svanita l'ipotesi di realizzare un prodotto televisivo, il regista pensò di trasformare i *Mémoires* in uno spettacolo teatrale imponente, che avrebbe dovuto essere proposto nel corso della prima stagione teatrale da realizzarsi nella nuova sede del Piccolo. Ma anche in questo caso il destino fu avverso e il progetto è rimasto la grande opera incompiuta del regista triestino.



ALLA SCUOLA DI STREHLER

di Walter Chiereghin

Sara Alzetta

Conversiamo su un terrazzino al cui tavolo capita spesso di mangiare qualcosa assieme, con lei che si schermisce, ma poi ci dà dentro con coscienziosa voracità. Appollaiata sulla sua poltroncina, Sara si lascia andare con l'irruenza che le è propria a ricordi che, dalle nostre parti, nessun altro attore è in grado di condividere. Perché è l'unica, in regione, ad esser stata allieva e interprete di Giorgio Strehler.

Quando hai conosciuto Giorgio Strehler?

Da spettatrice di un suo lavoro. A Milano, a Palazzo Litta, dove, nel parco, era stato montato un palco estivo su cui si rappresentava il suo *Arlecchino servitore di due padroni*. C'era già Ferruccio Soleri ad interpretare il protagonista. Erano gli anni Settanta, io ero una bambina.

Quasi una fatalità che anticipava il tuo futuro di attrice, dunque…

Avrò avuto forse otto anni, e certo non potevo immaginare che poi avrei avuto la parte di Beatrice nel medesimo spettacolo, che è stato forse il più celebrato e duraturo successo della produzione del regista triestino.

Quando iniziasti a frequentare la scuola di Strehler presso il "Piccolo", avevi già compiuto degli studi di teatro?

Sì, avevo già frequentato per un anno l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" a Roma, quando sostenni gli esami per entrare alla Scuola del Piccolo Teatro, dove ricominciai gli studi.

Di che anno stiamo parlando?

Del 1987. Nella primavera, superati gli esami di ammissione, dovetti scegliere se continuare con l'Accademia o ricominciare con il "Piccolo", e quest'ultima fu la mia scelta. Quell'estate, stavo lavorando come mimo alla *Turandot*, per la regia di Cobelli, al festival pucciniano di Torre del Lago. Ci pensavo tutto il tempo: «Cosa faccio?». Ma in realtà avevo già scelto.

Strehler è stato tuo insegnante?

Sì, per tre anni. Intanto noi allievi lavoravamo alle scene del *fuoriporta* e della *cucina della strega* del *Faust*, per poi finire gli studi con l'allestimento dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, "*edizione del buongiorno*"; repliche al "Piccolo" di via Rovello, a Roma al teatro l'Argentina e pure tournée internazionale: sono stata Beatrice anche all'Opéra Garnier di Parigi… quella del *Fantasma dell'Opera*, per intenderci.

Come insegnante era diligente, metodico, puntuale?

A lezione c'erano spesso le telecamere di una qualche emittente straniera, all'epoca era ancora in piedi il progetto "Teatro d'Europa" che si articolava tra tre sedi principali, Milano, Madrid e Parigi.

Lui, comunque, era sempre se stesso, sempre libero: lo spirito che gioca. Per noi, con noi, e per l'operatore del bro-

Intervista a Sara Alzetta, a suo tempo sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, diretta dal regista triestino

adcast europeo. Dovevamo solo riuscire a stargli dietro: praticamente impossibile.

Vi insegnava una materia specifica, che so: Storia del Teatro, Dizione…?

Ma no, si trattava di corsi maledettamente pratici! Con lui ci si esercitava in aula Brecht, la più grande della scuola in Via degli Angioli, ora rinominata Via Strehler. Le sue lezioni erano subito lavoro di scena. L'operazione *Faust* di Goethe cominciava a prender forma; nell'88 avrebbe debuttato. Ma tornando alla tua domanda, anche quando si era ancora in aula, era subito "teatro", con lui. Infatti, poco alla volta, ci trasferimmo giù, negli spazi aperti del Teatro Studio.

In quanti allievi eravate?

Mi sembra fossimo in trentuno.

Per passare dall'aula al palcoscenico, sei stata evidentemente selezionata da lui?

Tutti gli allievi partecipavamo alle scene di massa del Faust, essendo quello l'esito naturale del progetto formativo. Certo, qualcuno se ne andò prima, e ad un certo punto anch'io feci l'errore di abbandonare il "Piccolo Teatro".

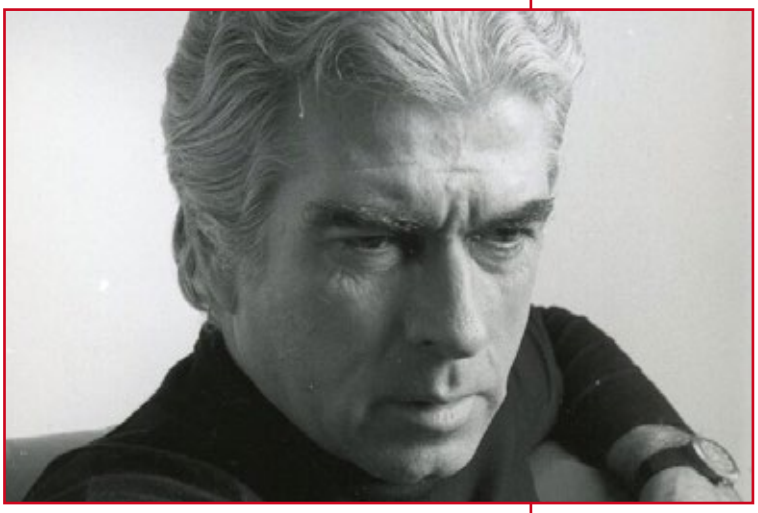
Te ne sei pentita?

Sì, adesso non lo farei.

La tua esperienza con Strehler, prima nel *Faust* di Goethe, poi nell'*Arlecchino* di Goldoni la consideri la fase formativa più importante della tua esperienza teatrale?

Sì. Accompagnata da lui e dagli altri insegnanti: Marise Flash, Lydia Stix, Ferruccio Soleri stesso, Gianfranco Mauri, Enrico D'Amato – per dirne alcuni – ho intrapreso il viaggio in questo gioco strano che è stare in scena: tanta tecnica, pazienza e generosità. Eravamo immersi in un grande Teatro; questo non mi è capitato mai più. Il "Piccolo", con Strehler, aveva un'unica potente anima, lui, il Maestro – esperienze al di là di quanto potessimo veramente comprendere.

Al prim'anno, alla Scala, stava allestendo *il Don Giovanni* di Mozart, direttore d'orchestra Riccardo Muti; e noi allievi rimpiazzavamo i coristi durante le



Giorgio Strehler

loro pause, per aiutarlo nella costruzione registica.

In sala Copeau studiavamo il suo teatro, alcune opere storiche della sua regia – c'erano ancora i vhs.. E così ho conosciuto *La Tempesta*, *L'anima buona*, *Campiello*, *Baruffe chiozzotte*...

E poi al "Piccolo" passava il miglior teatro internazionale – devi pensare che erano gli anni attorno la caduta del muro di Berlino, un'esplosione anche culturale... Assistetti, tra l'altro, a spettacoli di Kantor, un'intera rassegna con lui vivo e in scena, la *Tempesta* di Peter Brook, molto teatro tedesco…

Lavorando vicino a quel mito vivente, che impressione ne hai avuto: era, per esempio, un regista dispotico, un maestro arrogante o spocchioso?

Non direi: quando eri in scena, durante le prove, avevi sempre lui accanto, come la tua ombra, che faceva la scena assieme a te. Poi, la sera della prima, ti ritrovavi improvvisamente solo, senza quella presenza vicina: sentivi soltanto le tue parole e quelle dei tuoi colleghi, senza più le sue, che ti avevano accompagnato fino alla prova generale. Lui intanto camminava nervosamente nel sottopalco, imprecando perché non era mai soddisfatto. Non si tratta di essere dispotici, ma semmai pazzi, malati di Teatro ed essere con gli attori dentro lo spettacolo, il più possibile. Lui è stato, per tutta la vita, un maieuta. Ronconi,

Tutto era fatto per il pubblico, che in platea ci fosse un bambino o sua nonna oppure un esigente intellettuale

per dire di uno che avevo conosciuto in Accademia, ti consegnava una "partitura", mentre Strehler ti lasciava assai più libero, ma fino all'ultimo minuto cercava di farti tirar fuori tutta la tua energia, che per lui non era mai abbastanza.

Sapresti dire qual è stata la sua idea di Teatro?

In primo luogo, per lui il Teatro era un luogo "popolare", e questo ha segnato la maggiore differenza rispetto a quanto ho sentito all'Accademia nazionale a Roma.

Perché il Teatro milanese di quegli anni era così. C'erano ancora, anche se "invecchiati", Dario Fo, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Quelli di Grock... Un clima culturale nella sua parabola discendente, certo, tuttavia molto forte. E io ho avuto l'opportunità di conoscerlo da dentro, in quegli anni di incredibile effervescenza creativa.

Ma com'è stato che te ne sei andata?

Perché a volte si fanno cazzate. Volevo ritornare a quel politeismo che avevo annusato anni prima a Roma, volevo forse emanciparmi. Boh!

Dopo quella tua esperienza al Piccolo Teatro di Milano hai avuto modo di lavorare con diversi altri registi, spesso anche di notevole rilievo nel mondo della Prosa.

Sì, i più importanti sono stati Gianfranco De Bosio, con cui ho fatto due Ruzante, poi Massimo Castri, con cui ho lavorato presso lo Stabile di Torino, Toni Servillo, sono stata con lui per *Il lavoro rende liberi*, Armando Pugliese, col quale ho collaborato in tre spettacoli. Ma anche il triestino Alessandro Marinuzzi, e, al cinema, Marco Bellocchio.

E poi ho cominciato con la drammaturgia, ho cominciato a scrivere

Mi pare siano registi uno più diverso dell'altro, ma cosa ti è sembrato l'insieme delle tue esperienze con vari registi dopo il lavoro che avevi fatto con Strehler?

Ho dovuto presto rendermi conto di aver perso molte cose, assieme a lui. In primo luogo, il riferimento costante al pubblico, la centralità di quel rapporto che non ho mai percepito così forte. E poi, come dimenticare le sue luci, il palcoscenico vuoto.. nemmeno con Bob Wilson una sintesi così perfetta… Ogni tanto pensavo: questa è arte contemporanea, la migliore!

E tutto ciò era fatto per il pubblico, che in platea ci fosse un bambino o sua nonna oppure un esigente intellettuale. Lui non ha mai pensato a una regia come una relazione, un dialogo tra intellettuali; non era, mai, un teatro compiacente.

A me sembra di rinvenire in quanto mi stai dicendo una traccia, se vuoi la genesi, di quanto fai anche adesso sulla scena, quando sei più libera, o sei addirittura la regista di te stessa. Nel vederti recitare la "tua" *Maria Farrar* si percepisce fortemente che il rapporto che instauri col pubblico rivela l'impronta degli insegnamenti ormai lontani che ti hanno formata come attrice.

Mi fa veramente piacere che tu te ne sia accorto. Purtroppo è una modalità sempre meno frequente, relegata per lo più nel teatro comico, che presuppone un rapporto di condivisione col pubblico, mentre in altri ambiti si privilegia una dimensione intellettualistica. Infatti abbiamo perso il pubblico: come avviene per la politica, la gente si sente lontana, non è più veramente coinvolta nel gioco.

COME AFFRONTAMMO IL COLERA

di Gabriella Ziani

Stremati da un virus venuto da Oriente che attacca e uccide, possiamo nutrire la tensione, o forse – chissà - stemperarla, retro-illuminandoci con una vicenda dell'Ottocento altrettanto se non più devastante, leggendo con interesse e piacere (ottima scrittura, ottima traduzione) *L'esangue invasore venuto da Oriente. Il colera nell'Istria nordoccidentale (1831-1890)* della storica slovena Urška Bratož, che a dispetto del titolo si occupa molto anche di Trieste e dell'entroterra carsico.

Laureata in Studi culturali e antropologia, ricercatrice all'Istituto di studi storici di Capodistria dove ha conseguito un dottorato di cui questo volume costituisce la tesi, Bratož guarda al microscopio le ben sette epidemie di colera che si susseguirono nel territorio, allora parte del Litorale austriaco. Usa fonti inedite, descrive il fenomeno quartiere per quartiere a Trieste, San Dorligo-Dolina, Muggia, Capodistria, Isola, Pirano, Pinguente, e molte altre piccole località della costa e rurali, spesso citando i nomi dei primi ammalati (c'era l'obbligo di registrazione), e dei medici sul campo. Segue il filo delle politiche sanitarie – imponenti, ma impotenti di fronte a un male sconosciuto e alla superstizione e al terrore che dilagavano nelle campagne. Dà abbondante relazione sullo stato incredibilmente misero e "sporco" in cui versavano città e villaggi (Trieste compresa), sui sistemi fognari scadenti e sulle latrine a cielo aperto, su maiali tenuti in casa, e mancanza di cure, per cui i contadini si affidavano all'aglio, all'olio, e come sempre al parroco e a Dio. Non da ultimo, con un raggio di conoscenza vasto sulla storia delle malattie come fenomeno sociale, l'autrice indaga la lenta introduzione dei sistemi d'igiene pubblica (e privata) indotti dall'emergenza sanitaria, la "statalizzazione" della malattia e della morte, gli effetti antropologici, sociali, religiosi, scientifici e medici, urbanistici, amministrativi, economici ma anche etnici che il dilagare di un morbo assai letale (la mortalità era attorno al 50%) amplificava, mettendo l'un contro l'altro la città e la campagna, i ricchi e i poveri, i borghesi e i "villici", i medici e i ciarlatani, gli italiani e gli sloveni, i militari e i civili, gli autoctoni e i forestieri, con astio per gli "immigrati che portano via il lavoro", in una caccia al capro espiatorio che – come il divieto di assembramenti e funerali, l'obbligo di quarantena e disinfezione, la chiusura delle scuole, l'aumento di posti letto ospedalieri –

PRESERVATIVO PER IL
CHOLERA
SAPONE AL TIMOLO
preparato dalla Fabbrica Saponi
di CARLO POLLAK
TRIESTE-BARCOLA
Il timolo è una sostanza eminentemente disinfettante. Sotto forma di sapone è uno dei migliori mezzi per preservarsi dal colera. Tutte le celebrità mediche hanno constatato gli ottimi effetti del timolo e autorevole certificato venne rilasciato dal protofisico della città sig Dr. de GIAXA.
In vendita a Soldi 30 al pezzo presso tutte le farmacie. Deposito principale
CARLO POLLAK
Via San Francesco Numero 34.

La pubblicità di un rimedio per il colera apparsa sul giornale «Alabarda triestina» nel 1886

In un saggio della studiosa slovena Urška Bratož la descrizione documentata delle epidemie che si succedettero a ondate sul Litorale austriaco e a Trieste

Urška Bratož
L'esangue invasore
venuto da Oriente
Il colera nell'Istria
nordoccidentale (1831-1890)
traduzione di Laura Castegnaro
Cierre Edizioni, Verona 2021
pp. 427, euro 16,00

si ripete quasi tale e quale di fronte a ogni invisibile predatore.

Nel 1849 l'anestesista inglese John Snaw ipotizzò che la malattia arrivasse per via d'acqua, e non fu ascoltato. E appena il 26 luglio 1884 Robert Koch identificò il batterio, il "vibrio choleare" che già il fiorentino Filippo Pacini aveva in precedenza individuato, e almeno così diede un'identità al morbo che, provocando inarrestabili forme di vomito e diarrea, portava subito disidratazione e stati di *choc*, dopodiché la morte poteva sopravvenire in un giorno.

Fino a questa scoperta, che comunque non ebbe effetti pratici immediati, si erano fronteggiati – anche in queste zone – due partiti contrapposti. Chi credeva che la causa fosse il contagio, dunque il contatto con persone o con materiali infetti, e chi dava la colpa ai «miasmi», cioè all'aria impura e fetida, che emanava da deiezioni buttate per strada, case sporche e sovraffollate, alimenti in decomposizione, macellazioni fatte nella corte delle caserme. Ma l'occasione era buona per sollecitare anche un'altra salute, quella dell'anima: si raccomandava vita sana e morigerata, di non bere e non andare in collera. L'«odore di povertà» era accostato al sudiciume, e questo al peccato. Lo sporco e il pulito sono del resto due forti poli simbolici.

Ma i poveri contadini, violati nelle loro cementate consuetudini, arrivarono nel 1855 al «delirio» – scrive Bratož – di sospettare che i medici di città venissero ad avvelenarli con la canfora, che dall'ospedale si uscisse solo morti, e perfino nascondevano i parenti malati (un uomo chiuse la moglie in cantina dentro due botti). A un certo punto i testardi "villici" furono accusati di attentare alla salute pubblica, e i parroci sollecitati a persuaderli, diventando il tramite tra città e campagna, fra Dio e governo. E se si ammalava un ricco? Aveva certo "affezioni morali". Sta di fatto che nel 1836 a Gorizia, in casa dei nobili Coronini dove aveva cercato rifugio dai disastri politici di Francia, morì di colera anche Carlo X di Borbone.

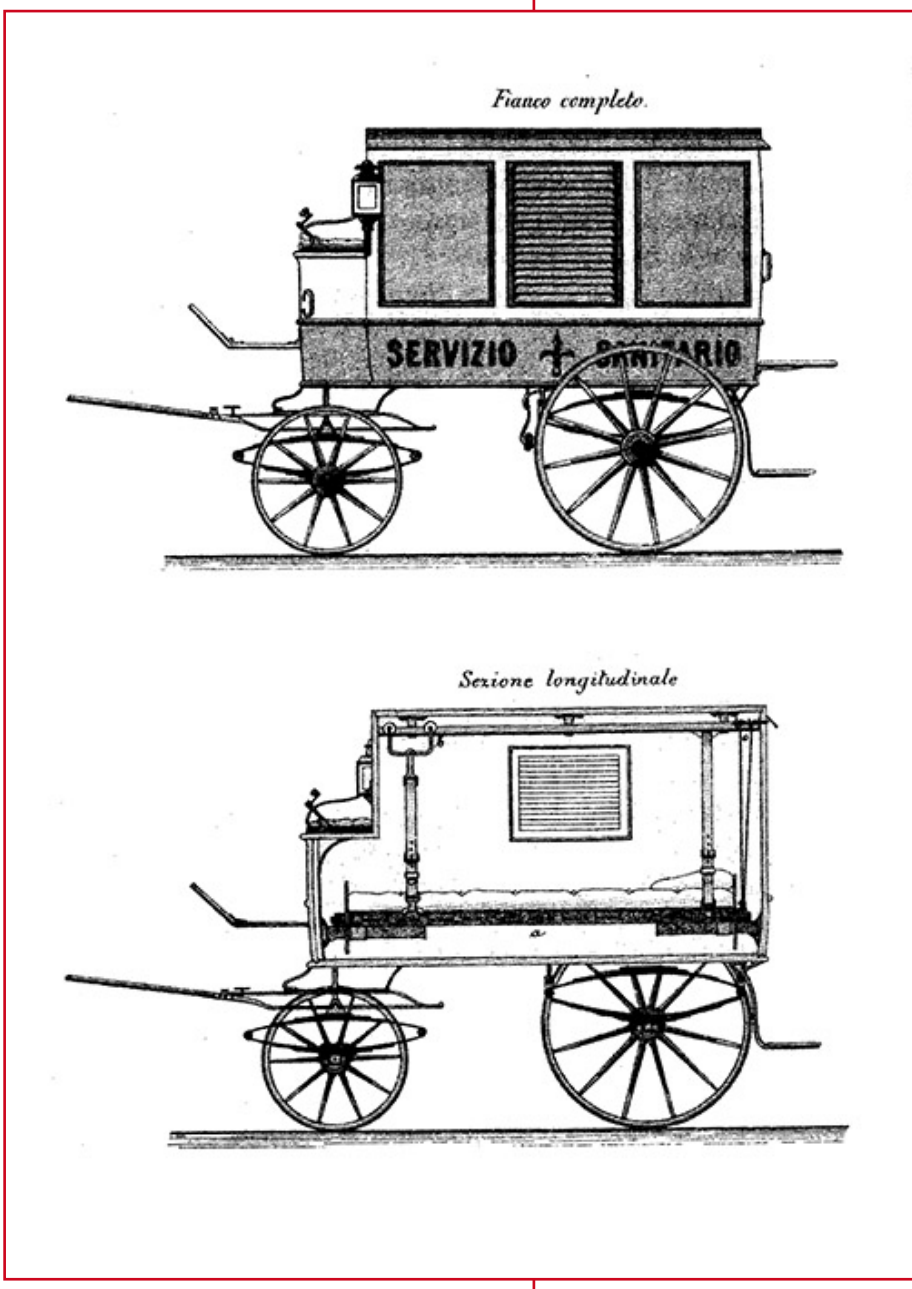
Di lì a poco ci si accorse che l'acqua di mare era un portentoso veicolo di "vibrioni", e questo scardinò un mito per gente che viveva sul mare, e del mare, e pensava che al contrario essa facesse bene – in Istria fu trovata una donna che ne beveva un bicchiere al giorno, e il medico triestino Augusto Guastalla l'aveva prescritta come lassativo… Naturalmente, era acqua

Differenze, ma anche singolari assonanze, tra le epidemie ottocentesche e quella con la quale attualmente dobbiamo fare i conti

lercia, vista la quantità di scarichi dalle navi. Le micro-storie, in questa macro-storia, sono proprio tante mentre il quadro generale è riassunto via via in tabelle e statistiche, così che di ogni borgo o quartiere sappiamo chi fu il primo malato, il numero totale, i guariti, i morti, le loro professioni, le percentuali: sia a Trieste (Rena vecchia, Rena nuova, San Giacomo) e sia a Capodistria, dove le tubature in legno risalivano al Medioevo, i più colpiti erano i rioni indigenti, e le vittime soprattutto artigiani (nel 1885 il 25% dei malati), pescatori e marittimi (17%), mentre il clero si salvava (4%) e stranamente anche i dottori la fecero franca.

Ma ogni ceto in conseguenza delle ondate pandemiche diventava più povero: chi per morte dei familiari, chi per indebitamento, chi sfrattato da case insane, chi orfano, chi perdeva i raccolti, chi i commerci, c'erano come oggi quarantene, ferrovie sotto controllo, locali pubblici a orario ridotto, e in più navi bloccate nei lazzaretti. Si susseguivano distribuzioni di cibo e campagne di beneficenza (dell'Associazione di mutuo soccorso fu presidente Pasquale Revoltella): la filantropia iniziava un processo di laicizzazione. Ma a Trieste la Madonna detta "dei fiori" divenne simbolo di salvazione, e il vescovo mons. Santin alla fine la collocò sotto Santa Maria Maggiore, dove tuttora sta. La sanità pubblica però scardinava il fideistico abbandono alla Provvidenza. Meno religione, più ragione. Un cammino lungo, e doloroso.

La prima epidemia, nel 1831, partì dalla regione indiana del Bengala e invase il mondo, facendo 500 mila morti in Inghilterra e 100 mila in Francia. A diffondere il contagio erano i soldati in transito, le navi, i porti, i commerci, le immondizie sparse. Vere e proprie pandemie si scatenarono, colpendo duramente Trieste e l'Istria, negli anni 1836-'37, 1849, 1855, 1866, 1873, 1886. Chi aveva soldi, scappava. Citando fonti slovene, la Bratož dimostra che nel 1855 fuggirono da Trieste 20-25 mila persone per spostarsi a Gorizia e a Lubiana. Difficile mantenere in equilibrio allarme sanitario e calma sociale, col timore che scappassero pure i medici, il cui numero fu anzi aumentato: furono spediti in ogni borgo. A Capodistria si distinse l'attivissimo Gian Andrea Manzoni, a Trieste Alessandro de Goracuchi. Anche allora si



Il carro adibito al trasporto di malati di colera entrato in funzione a Trieste nel 1886.

Trieste fu sconvolta dall'epidemia peggiore nel 1866, con un'incidenza di morti del 50%.

parlò dei medici come di «veri eroi». Nel 1849 a Trieste ce n'era uno ogni 1700 abitanti. Si dovevano però pagare: certo i poveri non erano incoraggiati…

Proprio nel 1849 si accentuò la pressione sul binomio morale-salute, mentre entravano in vigore più rigide misure di sorveglianza. Del resto la situazione era gravissima: tra agosto e novembre 5142 malati, 2185 morti (incidenza del 45%), oltre a 15 mila sfollati, la città passò in breve da 63 mila a 48 mila abitanti. A Capodistria 73 contagiati, 35 morti, in 520 località istriane il bilancio fu di 1303 malati e 565 morti. Nel 1855 andò pure peggio: tasso di mortalità del 49%.

Trieste fu sconvolta dall'epidemia peggiore nel 1866, con un'incidenza di morti del 50%. Le norme su igiene, pulizia delle strade, disinfezione di abiti diventarono più numerose e più stringenti, con un'accelerazione definitiva nel 1870 quando all'ennesima epidemia l'Austria varò la prima legge sanitaria statale che imponeva regole ferree su spazzamento, disinfezioni, verifica di scuole, macelli, bucati, sepolture, cimiteri, fiere, ambulanti, treni, vagabondi, con ingenti spese pubbliche. L'ultimo terribile colpo del colera cadde nel 1886, l'Istria registrò ancora un indice di mortalità del 47% (ma per i contadini saliva al 60). A Trieste 900 casi, 560 mortali (il 62%). A quell'epoca aveva 152 mila abitanti. In porto attraccavano 6800 navi, epicentro del focolaio. Sulle case dei malati si attaccava il cartello "Colera", e fu inventato un carro sanitario per il loro trasporto. Era attivo il lazzaretto di Santa Teresa, mentre a Muggia quello di San Bartolomeo, costato 80 mila fiorini, godeva di oltre 63 mila metri quadrati e ricche attrezzature, perfino chiesa e telegrafo.

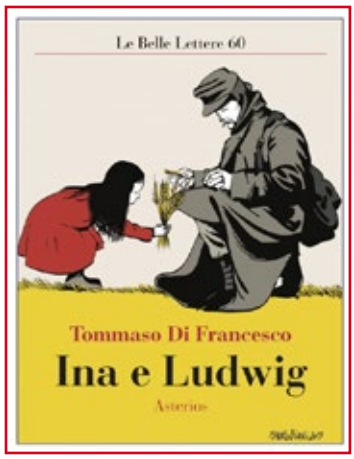
Ma nel 1892, quando una commissione di sanità andò a visitare Capodistria, trovò ancora porcili in casa, e abitazioni descritte come «tombe viventi». A Trieste le cose non andavano meglio, dopo 25 anni la nuova rete fognaria non era stata ancora realizzata (l'indolenza ha radici antiche…), e i quartieri poveri avevano le stesse case malsane. Bratož ricava questa informazione dal memorabile studio di Flavio Braulin *La questione sanitaria nella Trieste di fine '800: i caratteri antropologici della medicina ospedaliera sul Litorale austriaco*, edito nel 2002 da Franco Angeli. Ma va senz'altro ricordata sul tema specifico l'ampia e antesignana trattazione di Rino Cigui, *Le epidemie di colera a Trieste e in Istria nel sec. XIX*, pubblicato nel 2008 dal Centro di ricerche storiche di Rovigno (in *Atti*, vol. XXXVIII, pp. 429-504, facilmente accessibile in Internet).

In conclusione, tutte queste dinamiche incrociate assumevano nel Litorale un ulteriore risvolto, quello etnico, che la Bratož tiene sott'occhio usando fonti italiane e slovene. Le dicotomie città-campagna e borghesia-popolo infatti qui raddoppiano e aggravano le differenze e il reciproco astio: la città è a maggioranza filo-italiana, il contado, il Carso e l'Istria sono sloveni. Trieste è un porto in enorme espansione, esporta il colera ma attinge con voracità ai prodotti del mare e della terra che vengono dalle periferie, usa personale di servizio sloveno, lattaie e lavandaie slovene, e queste ultime diventano – poiché è l'acqua ormai la grande colpevole – il capro espiatorio di turno. Al contrario in campo sloveno si accusa la borghesia triestina di sfruttare quelle «povere vittime» che proprio in zona urbana s'infettano e ammalano. Si acuisce la "retorica dell'odio" e, sottolinea la Bratož, anche le relazioni vengono «contaminate». Il pericolo crea paura, la paura disarticola gli equilibri, le società sono terremotate in ogni loro dimensione. La storia delle pestilenze già insegna. Tutto cambia, per fortuna. Ma cambia veramente?

... E PROSA DI TOMMASO DI FRANCESCO

di Marinella Salvi

I tempi sono duri, troppa violenza in giro, voglia di andarsene altrove, starsene soli, magari in un sogno semplice per ritrovare un di sorriso, anche solo una briciola. In cerca di un libro piccolo, da leggere magari sulla sdraio ascoltando il mare, così che la giornata passi e si sia stati in altri tempi e in altri luoghi.



Tommaso Di Francesco è un poeta, un giornalista, uno scrittore. Tante le sue pubblicazioni negli anni; l'ultima, a cura di Asterios, *A contendere* con un sottotitolo che già dice: *Quartine da remoto*.

Bella la quarta di copertina, da una nota di Massimo Raffaeli, così scopriamo che siamo davanti a un testo che Di Francesco serbava da alcuni decenni «alla maniera di una personale genealogia poetica, o forse di una radice dissepolta, e su cui torna a cadenza, con una fedeltà che piuttosto somiglia a un'ossessiva incombenza». Non semplice, ermetica, la poetica di Di Francesco, con il gusto di assaporare la ricchissima profondità della lingua italiana, quella bella, quella alta. Quartine di endecasillabi divise in due perché c'è un dentro e un fuori, un lacerare e un ricomporre. Si ascolta il suono, armonioso, perfetto, ci si immerge in quello specchiarsi di razionale e irrazionale e si entra nel suo mondo dove la complessità parla di ognuno.

Tra le ultime pubblicazioni di Asteriors c'è anche un breve romanzo di Tommaso Di Francesco, con un bellissimo disegno in copertina di Mauro Biani. Si chiama *Ina e Ludwig*, un'ottantina di pagine, dimensione perfetta per quel cercato viaggio altrove in un pomeriggio assolato. E sembra davvero un piccolo sogno questo racconto che affonda nella storia con levità e dolcezza. 1919, la campagna romana e i prigionieri austriaci dai campi di concentramento al lavoro bracciantile. Non una invenzione ma la rielaborazione di appunti trovati nel diario della madre e quel pensare che l'ufficiale con la giacca grigia possa essere Ludwig Wittghenstein con tutta la «disillusione di una ragione luminosa ma introversa». L'incontro con i contadini e i loro figli, soprattutto Ina, una fragile bambina che tutti considerano "diversa", il lavoro nei campi riarsi, lo sfruttamento e la fatica. Intorno i cascami di una guerra micidiale e insensata: il tifo che uccide nei campi di prigionia e l'epidemia di spagnola che uccide nelle case, uno stritolare vite come una campana a morto dopo la tragedia.

Eppure questa consapevolezza non porta soltanto orrore, le pagine si susseguono con passo leggero attraversando storie nascoste e solidarietà inaspettate. La traccia che prevale è l'incontro, l'accettazione dell'altro: non occorre proclamarlo, è nei fatti.

Breve, importante, benedetto, come l'ombra del fico che ripara uomini e bambini, un romanzo che quando si chiude l'ultima pagina ci si trova a sorridere come dopo un buon dolcetto assaporato a occhi chiusi. Che sia la sdraio vicino al mare o il divano di casa, ci si alza con la gioia di aver vissuto in un tempo e in un luogo dove l'essere solidali sembra un dato di natura ma poi ci si guarda intorno con quel pizzico di malinconia per il dover tornare alla realtà. Magari più consapevoli di quanto sia necessario, oggi, stendere una mano e offrire un sorriso.

Tommaso Di Francesco
A contendere
Quartine da remoto
Asterios, Trieste 2021
pp. 128, euro 13,00

Tommaso Di Francesco
Ina e Ludwig
Asterios, Trieste 2021
pp. 80, euro 12,00

I FRATELLI DELLA POESIA

di Roberto Curci

Sergio Doplicher
Oberwolfach 2005
foto di Renate Schmid

Sergio Doraldi
La tramortita sua virtù ravviva
Ed. Sinestesie, Avellino 2021
pp.112, euro 10,00

Pare che il dialetto triestino necessiti di un'urgente intervento di respirazione artificiale e magari di defibrillazione, stando alla serie di iniziative ideate da un volonteroso *pool* di studiosi e istituzioni preoccupato non tanto di un'improbabile estinzione quanto di una lenta eclissi e di un imbastardimento, che comunque nel trita-lessico della parlata quotidiana appare pressoché inevitabile in barba a ogni generoso tentativo di puristica restaurazione.

Nella panoplia di autori dialettali triestini riesumati e onorati nella circostanza, all'insegna sbarazzina di "Dante e compagnia cantante", fa piacere che non ci si sia scordati di Fabio Doplicher (Trieste 1938 - Torino 2003) e dei suoi tre librini dialettali, *El sburto*, *Viagiar a casa mia* e *El putel orbo*, edito il primo pochi mesi prima della morte, e postumi gli altri due. Tanto più fa piacere in quanto è stato appena pubblicato il terzo volumetto di poesie del suo fratello-quasi gemello, Sergio Doplicher, ancora una volta pudicamente celatosi dietro lo pseudonimo di Sergio Doraldi (lo stesso cognome utilizzato dal padre Antonio, primo traduttore di Strindberg in Italia): *La tramortita sua virtù ravviva* (Ed. Sinestesie, Avellino, s. i. p.).

L'endecasillabo ripete le ultime parole pronunciate da Beatrice a Matelda nel Paradiso Terrestre, ultimo canto del Purgatorio. Ancora Dante di mezzo, dunque, ma a ben altro livello. E di rimandi danteschi è ricco il raffinato e intimistico poetare di Doplicher-Dorlandi, fitto di evocazioni e suggestioni che traggono spunto da accorate occasioni di vita e sentimento legate a precisi riferimenti geografici (la nativa Trieste, il Molo Audace ghiacciato dalla bora; Roma, la Tiburtina antica; Venezia, il Rio de la Celestia; la Val Padana attraversata in treno…).

La figura di Matelda, spiega l'autore in controcopertina, «viene qui mutuata come allegoria della sola speranza, e laica possibilità di salvezza, della società, del genere umano, la cui virtù è minacciata da tanti mostri reali e virtuali». E la speranza è affidata alla «fiaccola della Cultura, destinata a brillare come unica guida, se mai usciremo dalla nostra preistoria».

Che Doplicher-Dorlandi abbia tutta l'autorità per lanciare in versi sciolti questa sorta di SOS lo dice non solo la sua vocazione poetica, già riversatasi nelle *plaquette* de *Il cassetto dei giocattoli* e di *Porte per ba*, ma – a sorpresa per chi non lo conoscesse – il prestigiosissimo curriculum di scienziato, oggi professore emerito di Fisica Teorica e Matematica all'Università romana della Sapienza: uno studioso che, per sbrigarsela con le quattro parole di Wikipedia, «si occupa principalmente delle fondazioni matematiche della teoria quantistica dei campi e della gravità quantistica».

Anche in questo librarsi tra scienza e *humanitas* sta il legame strettissimo («una vita intera di un continuo, essenziale appoggiarsi l'uno all'altro») che legò, sia nella giovinezza triestina sia nell'"esilio" romano (dal 1954), Fabio e Sergio Doplicher, di due anni più giovane del fratello. Tra i molti che di Fabio hanno detto e scritto (nomi illustri: Caproni, Jacobbi, Spagnoletti, Ramat, Voghera, Guagnini, Pellegrini), non manca chi – Roberto De Denaro – rilevò, in un convegno tenutosi a Roma nel decennale della scomparsa, pro-

Fabio e Sergio Doplicher, alla ricerca di una sintesi di scienza e humanitas

Fabio Doplicher

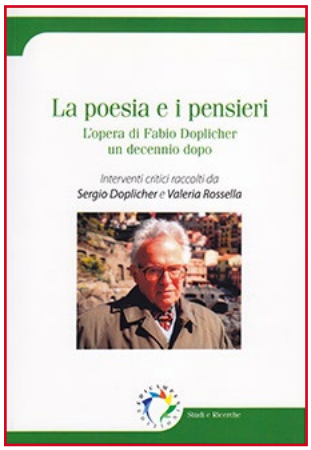
prio quella che definì l'«idea forte» di Doplicher: «la necessità di un raccordo, di un superamento fra scienze umane e scienze matematiche e fisiche, l'idea di una nuova scienza *tout court*, che apra nuovi confini anche alla parola». Esattamente l'«idea forte» di suo fratello Sergio, autore oltre che d'una quantità di opere strettamente scientifiche di un fondamentale *Mondo quantistico e Umanesimo* (Carocci, 2018, 18 euro), illuminante del suo sincretismo e di un'armonica visione che ai versi di Dante (e ai suoi) sposa la riflessione sui quanti e sullo spazio-tempo.

L'intervento di De Denaro è rintracciabile nel volume *La poesia e i pensieri. L'opera di Fabio Doplicher un decennio dopo* (Edicampus, 2013, 19 euro), che raccoglie i frutti di una ricognizione a più voci sulla multiforme attività svolta da Fabio, fin dall'infanzia, a livello poetico, narrativo e drammaturgico. "Fin dall'infanzia" è detto non a caso, dato che nello scritto biografico inserito in appendice il fratello Sergio testimonia della sorprendente precocità di Fabio: «Mio fratello scrisse la sua prima poesia pubblicata all'età di sei anni: fu pubblicata su un giornale locale a Trieste, subito dopo la Seconda Guerra Mondiale». Particolare curioso: mostrata dal padre orgoglioso ad alcuni amici letterati, la poesia si guadagnò il seguente sarcastico giudizio da Virgilio Giotti: «In fede mia, Saba non scrive niente di meglio».

Già, Saba e i casi della vita. Rientra egli pure nella vicenda umana dei fratelli Doplicher. Fu durante una gita di gruppo a Postumia, nel 1924, che capitò appunto al poeta di presentare ad Antonio Doplicher una giovane che sarebbe poi diventata sua moglie. Si chiamava Giulietta Morpurgo, e Fabio e Sergio sarebbero dunque stati i suoi figlioli.

Altro particolare curioso: Giulietta Morpurgo era una delle commesse della Libreria Antiquaria di Saba, che si era licenziata non sopportando dall'ancor giovane titolare quelle pesanti *avances* che avrebbero invece indotto addirittura al suicidio le sorelle Margherita e Malvina Frankel. Giulietta era insomma nientemeno che la "Chiaretta" vagheggiata e cantata da Saba in *Cose leggere e vaganti* e nell'*Amorosa spina.*

Poesia chiama poesia, si potrebbe dire.



Sergio Doplicher e
Valeria Rossella (a cura di)
La poesia e i pensieri
L'opera di Fabio Doplicher
un decennio dopo
Edicampus, 2013
pp. 160, euro 19,00

GEORGE ORWELL SOCIALISTA

di Sabrina Di Monte

George Orwell

«Quello che volevo più di tutto era fare degli scritti politici un'arte», scrisse George Orwell nel saggio *Perché scrivo* (*Why I Write,* 1946.). Questo era quello che Orwell intendeva fare e questo è quello che fece. I suoi due capolavori, l'allegoria politica *La fattoria degli animali* (*Animal Farm)* e il romanzo distopico *1984,* furono pubblicati negli anni '40 del 900 e sono due brillanti e intense satire dello stalinismo e di ogni totalitarismo.

Orwell, che fu scrittore ma anche giornalista, saggista e attivista politico, nello stesso saggio afferma: «Il mio punto di partenza è sempre un sentimento di partigianeria, un senso di ingiustizia. Quando mi siedo a scrivere un libro […] scrivo perché c'è una bugia che voglio smascherare, un fatto sul quale voglio attirare l'attenzione».

George Orwell è sempre piaciuto alla destra perché – sebbene fosse un uomo di sinistra – impiegò la maggior parte della sua vita a criticarla; d'altro canto, visto la sua vicinanza agli ideali socialisti, la sinistra l'ha sempre reclamato.

Il suo vero nome era Eric Arthur Blair. Nato in India nel 1903, era figlio di un piccolo funzionario dell'Impero Britannico. Aveva studiato nella prestigiosa scuola superiore inglese di Eton grazie ad una borsa di studio ottenuta per merito ma, non essendo riuscito ad ottenerne una anche per l'università, nel 1922 decise di seguire la tradizione familiare e di arruolarsi nelle fila della Polizia Imperiale in Birmania (l'odierna Myanmar, allora parte dell'India). Dopo cinque anni di servizio, il 1º gennaio 1928 all'età di 27 anni, si dimise. Scrisse più tardi, ne *La Strada per Wigan Pier* (*The Road to Wigan Pier*): «Per cinque anni avevo fatto parte di un regime oppressivo, e questo mi aveva lasciato con una cattiva coscienza. […]. Ero cosciente dell'immensa colpa che dovevo espiare».

L'esperienza in Birmania e il disgusto per l'arroganza imperialista che gliene derivò, costituì un punto di partenza per una presa di coscienza radicale nei confronti delle ingiustizie e ineguaglianze sociali, in India prima e in Europa poi.

Nella primavera del 1928, partì per Parigi dove rimase fino al dicembre dello stesso anno; voleva vivere in prima persona l'esistenza nei bassifondi di una grande metropoli europea. A Parigi sopravvisse vivendo miseramente e lavorando come sguattero in alcuni ristoranti. Continuò l'esperienza di vivere in estrema povertà anche a Londra, facendone poi un resoconto in *Senza un soldo a Parigi e a Londra (Down and Out in Paris and London*, 1933).

In particolare, l'esperienza di Orwell come *tramp* a Londra fu un esempio di esperimento sociale, di giornalismo investigativo che portò nel 1931 alla scrittura del saggio *The Spike (*il cui contenuto confluirà poi in *Down and Out in Paris and London),* diario di viaggio tra Londra e la sua periferia, con le descrizioni di personaggi caratteristici che vivono ai margini della società e delle miserrime condizioni dei dormitori (chiamati con il termine colloquiale *spike*) disponibili per i bisognosi in ostelli o in quelle che erano state le *workhouses* (ospizi dove i poveri, in cambio di vitto e alloggio, dovevano svolgere lavori umili e pesanti come ad esempio disfare vecchie corde di canapa incatramata per farne stoppa da riutilizzare utilizzando un grosso chiodo chiamato *spike*, appunto).

In *Down and Out in Paris and London* (1933), Orwell ci mostra la povertà per quello che è: non una condizione nobile o tragica, bensì squallida e degradante, che riduce chi ne soffre ad una esistenza animalescamente concentrata solo sulla sopravvivenza.

Secondo Orwell, la causa delle incredibili ineguaglianze e ingiustizie sociali deriva dalla paradossale 'paura del socialismo' di coloro che dovrebbero invocarlo più di tutti

Le 'incursioni' di Orwell nelle vite dei *tramps* prima e della classe operaia poi, lo avvicinò sempre di più alle idee socialiste. In particolare, la condizione sofferta da operai e minatori in Inghilterra era vista da Orwell come conseguenza di una forma di totalitarismo analoga all'oppressione imperialista in Birmania.

Altro esempio di giornalismo investigativo di tipo sociale è *La strada per Wigan Pier*, pubblicato per la prima volta nel 1937.

Nel 1936, l'editore di Orwell Victor Gollancz gli aveva chiesto di investigare le condizioni delle classi lavoratrici nel nord industriale dell'Inghilterra. Nella prima metà di questo lavoro, l'autore documenta le poverissime condizioni di vita della classe operaia nel Lancashire e nello Yorkshire prima della seconda guerra mondiale. La seconda metà dell'opera è invece un lungo saggio sull'educazione della classe media e sullo sviluppo della sua coscienza politica, dove si mettono in discussione gli atteggiamenti britannici verso il socialismo.

Qui Orwell afferma che lui stesso è a favore del socialismo, ma che ritiene necessario indicare i motivi per cui molte persone che potrebbero trarre beneficio dalle teorie socialiste spesso vi si oppongono fortemente. Secondo Orwell, la causa delle incredibili ineguaglianze e ingiustizie sociali deriva dalla paradossale 'paura del socialismo' di coloro che dovrebbero invocarlo più di tutti: se essere socialisti significa eliminare le cause dell'oppressione e della povertà, allora per logica tutti quelli che ne potrebbero trarre vantaggio dovrebbero essere socialisti.

Orwell indica come causa importante del pregiudizio dilagante nei confronti del socialismo, il fatto che molti socialisti non sanno parlare al popolo o usano formule troppo intellettuali e ideologiche, invece di parlare in modo semplice e diretto delle sofferenze delle classi povere, di giustizia sociale e di come ottenerla.

Orwell visse due mesi nelle aree industriali intorno a Sheffield, abitando in case dove intere famiglie vivevano in un'unica stanza, con servizi igienici ad una distanza di 150 metri, nella sporcizia più totale. Vide abitazioni spesso diroccate, a volte senza il tetto, dove vivevano persone che sopravvivevano con qualche fetta di pane al giorno e l'immancabile tazza di tè: minatori la cui pelle sembrava tatuata dalla polvere di carbone, costretti a strisciare sottoterra per chilometri.

Nel dicembre 1936, George Orwell decise di partire assieme alla moglie per la Spagna; la guerra civile era iniziata da pochi mesi. Con il prevalere della linea del Fronte Popolare e del Partito comunista nel governo repubblicano, il POUM (*Partido Obrero de Unificación Marxista* al quale Orwell si era unito*)* e gli anarchici, vennero dichiarati fuorilegge e Orwell dovette lasciare la Spagna (giugno 1937), dopo essere finito in ospedale per essere stato colpito alla gola dalla pallottola di un cecchino fascista. Da quell'esperienza nacque uno dei suoi libri più significativi: *Omaggio alla Catalogna*, un diario-reportage pubblicato nel 1938, che racconta il suo periodo di militanza nelle file repubblicane e che è anche un atto di accusa verso i comunisti stalinisti spagnoli.

George Orwell sin da bambino aveva sofferto di attacchi di bronchite e di altri disturbi respiratori. Nel 1938 gli fu diagnosticata la tubercolosi, eppure i suoi problemi di salute non lo dissuasero mai dal vivere situazioni di estrema povertà, indigenza e anche pericolo, nella costante ricerca della verità e della giustizia sociale.

Morì a causa della rottura di un'arteria polmonare all'età di 46 anni, il 21 gennaio 1950, a Londra, dopo aver dovuto lasciare l'isola scozzese dove era andato ad abitare nel 1946 con il figlio adottivo di un anno (la prima moglie era morta un anno prima durante un intervento chirurgico di routine), e dove aveva scritto il suo capolavoro, *1984.*

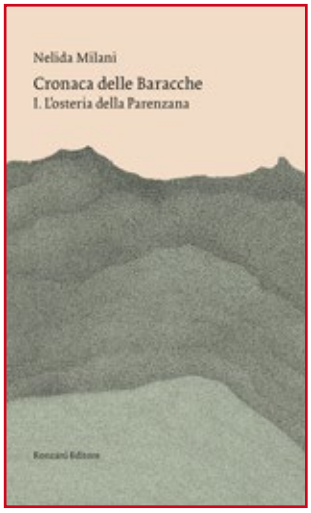
Con la sua opera e le sue scelte di vita, George Orwell rimane un esempio di libertà, coraggio e umanità che ci invita a mantenere sempre vigili la nostra coscienza e il nostro spirito critico.

Anche la scelta di andare a vivere a Jura (un'isola delle Ebridi scozzesi difficile da raggiungere oggi come allora*)*, in condizioni climatiche non certo favorevoli alle sue condizioni di salute, ci mostra un uomo profondamente libero da condizionamenti sociali, politici e persino fisici.

NELIDA MILANI IN TRE VOLUMI

di Maurizio Casagrande

Nelida Milani



Nelida Milani
Cronaca delle baracche
I: L'osteria della Parenzana
Ronzani, Vicenza 2021
pp. 376, euro 18.00

Un grande affresco storico in forma di racconto ma col respiro del romanzo, sul modello del ciclo narrativo dei *Miserabili* di Hugo, che mette a frutto l'eredità del Novecento attraverso un uso sapiente e originale del monologo interiore o dell'espressionismo, in aggiunta alla ferma rivendicazione dei sacrosanti diritti dei dialetti come di ogni lingua minoritaria: si potrebbe riassumere in questa formula la trilogia che raccoglie l'intera produzione in prosa, edita e anche no, della scrittrice istriana proposta da Ronzani nella collana VentoVeneto.

Con implicita e significativa coerenza rispetto alla poetica "onesta" di Saba o alle "parole povere" di Cappello, la storia evenemenziale, per usare una formula coniata dalla storiografia francese nel corso del secolo scorso, qui incrocia sistematicamente il quotidiano alimentandosi di vicende e personaggi in apparenza senza importanza a cominciare dalla vicenda umana della Gigia, la nonna dell'autrice, giunta a Pola dall'entroterra di Parenzo nel lontano 1921 per aprirvi quell'osteria che funge da centro gravitazionale dell'intera costruzione narrativa, un sacro focolare cui spetta il compito di custodire i valori identitari (su tutti, la lingua e la memoria) nella stagione e nella regione più martoriate che si conoscano per l'azione congiunta di contrapposte ideologie, delle guerre più rovinose e delle più funeste tensioni etniche.

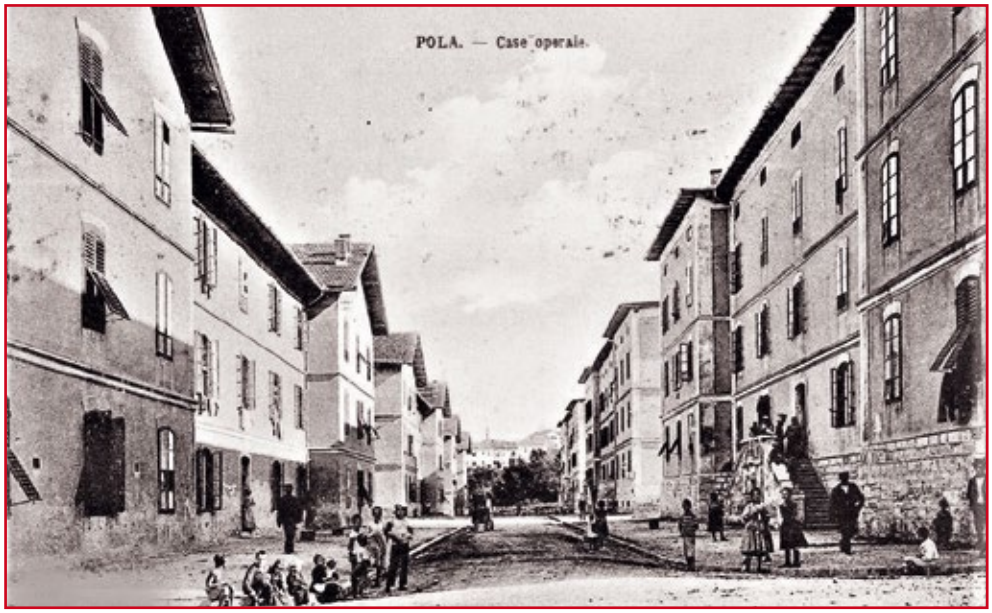
Il racconto si dipana in un'alternanza senza fine di piani e registri narrativi, di ambienti e di personaggi attraverso i quali, forte di provate competenze come fine letterata, antropologa e linguista, l'autrice conduce per mano il lettore alla scoperta della complessità di un passato che non passa mai come di un presente dalla memoria troppo corta, alimentando a questo modo un esercizio metaletterario di ininterrotta riflessione critica.

La ratio cui ha obbedito il curatore Mauro Sambi nella distribuzione della materia è quella tematica, privilegiando l'attenzione al patrimonio della lingua e della memoria: nel primo tomo (*L'osteria della Parenzana*) troviamo così i racconti legati all'ambiente dell'osteria e al quartiere delle Baracche; nel secondo (*Agnus Dei*) si accampa al centro della scena il tema delle guerre, da quelle mondiali alle guerre balcaniche degli anni Novanta; nel terzo, infine (*La partita*), il fuoco dell'attenzione si sposta sulla vita quotidiana con un taglio spiccatamente psicologico nel perenne dissidio tra identità e conformità proprio ad ogni istriano, e forse ad ogni uomo.

Un pregio ulteriore dell'opera, e nemmeno il più piccolo, è senz'altro la naturalezza con cui la Milani sa attingere al patrimonio della letteratura nazionale venendo così ad innestare d'autorità il tralcio dell'Istria nella solida radice della grande tradizione italiana, ad esempio sposando, anche sul piano delle scelte linguistiche, la mimesi del parlato, il punto di vista dei personaggi o la coralità dell'azione che già distinguevano i romanzi di Verga.

Né va trascurata la genuina componente lirico-letteraria che sta alla base della scrittura della Milani nella quale sta il segreto della sua forza, frutto di una assidua frequentazione dei poeti e degli scrittori nazionali, mentre sarebbe riduttivo e fuorviante classificare quest'opera nella categoria della pura e semplice memorialistica o valorizzarne soltanto il coefficiente di

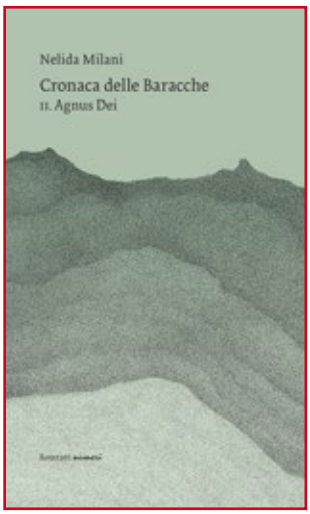
L'editore Ronzani propone un itinerario in tre tappe nella narrativa della scrittrice istriana



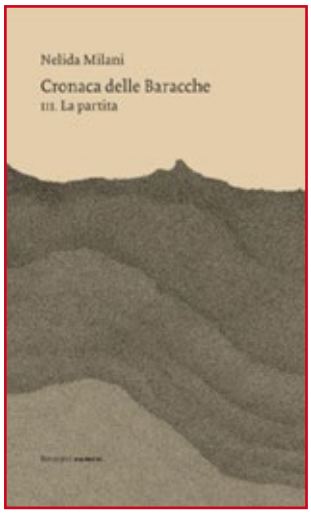
investimento emotivo da parte del lettore: a dispetto del titolo, volutamente confinato entro un registro basso, *Cronaca delle baracche* è molto di più, essendo attraversata da un afflato quasi epico e da uno spiccato anelito religioso di chiara matrice evangelica nella manifesta opzione di fondo per gli ultimi, come si ricava dalla prefazione al primo volume (pp. 7-16), cui è affidata la formulazione di una precisa poetica, quella del "moscerino in bottiglia": «Avete presente quel tipo di pera qua da noi in Istria che si sviluppa in condizioni artificiali? Appena spunta sull'albero del pero, il rametto sul quale è nata viene infilato nel collo di una bottiglia e là, dentro quella bottiglia, la pera si fa grande e matura per finire poi immersa nell'acquavite con l'etichetta grappa o trappa istriana / *istarska rakija*. [...] E davvero non si può risolvere questo caso disperato senza rompere la bottiglia. Dico – caso disperato – perché riguarda chi è consegnato fin dalla nascita al proprio destino e non ha né consapevolezza né capacità di ribellarsi. Non c'è drammaticità né tragicità senza consapevolezza. E così la pera se ne rimane tranquilla in bottiglia fino alla morte. Ma mettiamo che dentro la bottiglia ci sia un moscerino, un moschin, o una mosca, o una vespa, o un'ape, o un calabrone. Prendiamo la mosca. Che certamente è più irrequieta di una pera e meno contenta della sua situazione. La mosca vuole uscire dalla fiasca ma per farlo deve prima capire come è fatta la fiasca, sbattacchia di qua e di là contro il vetro, cerca che ti cerca, finisce per imboccare il collo della bottiglia e volare via. Ma prima ha dovuto maturare la consapevolezza di essere prigioniera. «Vojo andar fora perché qua me sento prigioniera». Cosa che non tutti condividono. Non è facile stando all'interno concepire la forma del contenitore che ci contiene. Chi sta all'interno di una situazione di non-libertà ha grosse difficoltà a liberarsi dalla condizione e dai condizionamenti che subisce, e non tutti riescono a districarsi. Parecchie mosche ci riescono. E anche la nostra mosca ci è riuscita» (*La poetica del moscerino*, pp. 7-8). Con una fondamentale avvertenza sulla genesi di questa scrittura: «Rimane sempre quel dolore originario al quale non ci siamo potuti sottrarre, perché non c'era altro modo per crescere da bambini e da adolescenti e oltre se non nell'imbottigliamento della pera. È da quel dolore originario, da quel disagio profondo che nasce la mia scrittura. Come reazione all'impotenza» (cit., p. 9).

Da segnalare, infine, oltre all'estensione di un'accurata cronologia della vita e delle opere, le pregevoli note critiche per mano di Mauro Sambi (nell'apertura del primo tomo) e di Ezio Mestrovich (a chiusura del terzo).

Le case operaie polesi



Nelida Milani
Cronaca delle baracche
II: Agnus Dei
Ronzani, Vicenza 2021
pp. 336, euro 18.00



Nelida Milani
Cronaca delle baracche
III: La partita
Ronzani, Vicenza 2021
pp. 376, euro 18.00

IL GENIO E IL SOVRANO

di Luigi Cataldi

Antonio Vivaldi
(ritratto presunto)
circa 1723
Bologna, Museo internazionale
e biblioteca della musica

La statua dell'imperatore Carlo VI dall'alto della sua colonna di marmo campeggia ancora oggi in piazza Unità a Trieste in ricordo della visita del 1728. L'omaggio cittadino era giustificato. Fu lui, come è noto, ad istituire il porto franco, a far di Trieste la sede della Imperial Privilegiata Compagnia Orientale, ad avviare la costruzione di un grande arsenale nell'area precedentemente occupata dalle saline e ad allargare e risistemare la strada che da Vienna, attraverso i passi del Semmering (fra Vienna e Graz) e del Loibl (fra Klagenfurt e Lubiana), conduceva ai porti franchi di Trieste e Fiume.

Passando proprio per quella strada nel 1728 l'imperatore, accompagnato da una parte cospicua della sua corte, venne ad osservare l'avanzamento delle opere da lui intraprese e a ricevere l'omaggio dei sudditi. Partì da Graz il 16 agosto del 1728 e vi fece ritorno il 20 settembre. Nel viaggio toccò Klagenfurt (20-24 agosto), Lubiana (26-30 agosto), Gorizia (3-7 settembre), Trieste (10-13 settembre) e Fiume (15-18 settembre).

Meno noto è che si trattò anche di un viaggio musicale, sia perché ognuna delle numerose cerimonie previste era accompagnata da musica, sia perché il sovrano aveva al suo seguito gran parte dell'orchestra della corte imperiale (almeno una ventina di musicisti), guidata dal vice maestro di cappella Antonio Caldara.

A Trieste, tappa fondamentale del viaggio, Carlo VI venne raggiunto da una delegazione di ambasciatori della Repubblica di Venezia guidata da Andrea Cornaro e Pietro Capello giunti in città il 9 settembre. Anche con loro viaggiava un'orchestra, meno numerosa ma più originale, guidata da Antonio Vivaldi. L'incontro fra il sovrano e il musicista era noto da tempo da una corrispondenza che l'abate Antonio Conti (1677-1749), fisico, matematico, storico, filosofo e letterato padovano, tenne con la contessa di Caylus (1671-1729), oggi pubblicata a cura di Sylvie Mamy presso Olschki.

Il 19 settembre 1728 Conti, le cui informazioni vengono dagli ambienti degli ambasciatori veneziani, scrive alla nobildonna: « […] l'imperatore ha donato molto denaro a Vivaldi insieme a una catena e una medaglia d'oro». Il 23 settembre aggiunge: « […] l'imperatore ha parlato lungamente di musica con Vivaldi. Si dice che abbia parlato più con lui in due settimane che con i suoi ministri in due anni. La sua passione per la musica è assai violenta».

Eppure le copiose fonti ufficiali di questo celebratissimo viaggio non recano traccia della presenza di Vivaldi. La ragione è che l'incontro si svolse in forma privata il 9 settembre a Lipizza, luogo ideale per le due grandi passioni del sovrano: musica ed equitazione. In quello stesso anno l'imperatore aveva acquistato una nuova tenuta per l'allevamento dei cavalli della Scuola di equitazione spagnola viennese di Lipizza e ora veniva a vedere l'avanzamento dei lavori da lui stesso ordinati. Fu lì che, a cena, egli ascoltò Vivaldi e la sua orchestra. Lo ha scoperto di recente Jóhannes Ágústsson fra i documenti conservati nell'Archivio di Vienna (*Zu Lippiza den venetian:*

Ersten Musico eine Medalie: Vivaldi meets Emperor Charles VI, 9 september 1728, in *Studi Vivaldiani*, 14, SPES 2014). Ecco il passo (in traduzione) che lo conferma: «In questo luogo l'ispettore della scuderia imperiale, il conte Heinrich von Orzzon, attuale consigliere

Antonio Conti
Lettere da Venezia a
madame la comtesse de Caylus
a cura di Sylvie Mamy
Olschki, Firenze 2003
pp. VI-276, euro 30,00

imperiale privato, ciambellano e vicegovernatore della Carniola, per mostrare la sua più umile devozione a Sua Maestà Imperiale &c. &c., durante una lunga cena, ha presentato un gruppo di virtuosi fatti venire da Venezia che con la loro abilità musicale hanno procurato a sua maestà imperiale &c. &c. il più grazioso piacere».

Sembra insomma una sorta di sorpresa fatta dal conte Orzzon al sovrano. Una sorpresa molto gradita a giudicare da ciò che scrive l'abate Conti. L'orchestra doveva essere composta dai musicisti necessari per eseguire il gruppo di concerti (oggi conservati manoscritti a Vienna anche se privi del fascicolo del primo violino) che Vivaldi portò in dono all'imperatore e che eseguì quella sera a Lipizza, la cosiddetta seconda *Cetra* (la prima, l'op. IX, a stampa, era stata pubblicata nel 1727 con lo stesso titolo e lo stesso dedicatario). I musicisti, che è possibile si siano esibiti anche in altri momenti delle cerimonie triestine, dovevano essere una decina. Il loro nome non ci è giunto, ma è certa la presenza di Giovan Battista Vivaldi, padre di Antonio, suo unico maestro, violinista eccelso quanto il figlio e suo collaboratore nelle imprese musicali per tutta la vita. A conferma delle informazioni dell'abate Conti, nell'elenco (conservato fra la contabilità a Vienna) dei regali fatti durante il viaggio, vi è anche una medaglia del valore di 20 ducati per l'«erster Musico» dei veneziani, che non può che essere Vivaldi. Se poi, come sostiene Conti, il colloquio costante con l'imperatore durò due settimane, si deve anche supporre che Vivaldi lo abbia seguito nella tappa fiumana del viaggio e che sia rientrato a Venezia separatamente dagli ambasciatori veneti.

Non sono però i doni le conquiste più importanti ottenute da Vivaldi. Egli si trovava in un difficile momento della sua carriera. La satira di Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* (1720) rivolta principalmente contro di lui, aveva messo in serie difficoltà la sua attività di operista e impresario d'opera a Venezia. Vi aveva sopperito rappresentando opere fuori dalla Serenissima e cercando nuovi committenti soprattutto fra i nobili dell'Impero. Al servizio di uno di loro, Filippo d'Assia Darmstadt, governatore imperiale di Mantova, era già stato per due anni (1718-1720) come maestro di cappella da camera. È certo inoltre che molte commesse gli vennero dagli ambasciatori imperiali a Venezia. Ecco che l'incontro di Lipizza e di Trieste lo mette finalmente in contatto con Carlo VI in persona e con una parte, ristretta ma importante, della corte imperiale. Oltre al sovrano egli conosce a Trieste Joseph Johann Adam principe del Liechtenstein (25/5/1690-16/12/1732, fra il 1721 e il 1732 e consigliere privato di Carlo VI) e Francesco Stefano duca di Lorena (Nancy, 8/12/1708-Innsbruck, 18/8/1765): del titolo di loro servitore si fregerà negli anni a venire. È poi probabile che siano state le relazioni intrecciate a Trieste a permettere il viaggio fatto insieme al padre a Vienna dall'autunno del 1729 alla primavera successiva (dove di certo incontrò i nobili sopra citati e forse anche l'imperatore) e quello in Boemia dall'inizio del 1731 fino alla primavera di quello stesso anno, un viaggio importante che consoliderà l'affermazione dell'opera italiana, e delle opere vivaldiane in particolare, in quella parte dell'impero.

«Ho l'onore di carteggiare con nove Principi d'altezza, e girano le mie lettere per tutta l'Europa» scrive Vivaldi nel 1736 al marchese Guido Bentivoglio di Ferrara in una celebre lettera apologetica. Lungi dall'essere vuota presunzione o, peggio, manifestazione di servilismo, le relazioni con i nobili sono indispensabili per un «franco imprenditore» come Vivaldi (egli si definisce così in un'altra lettera a Bentivoglio), che dipende dalla committenza dell'aristocrazia e che non è al servizio stabile di nessuno. Una parte di queste relazioni si deve insomma all'esibizione di Lipizza del 9 settembre 1728.

Johann Gottfried Auerbach
Carlo VI imperatore del Sacro Romano Impero
olio su tela, circa 1730
Vienna, Hofburg

UN BUON USO DELLA VITA

di Sandro Pecchiari

Gabriella Musetti

La poesia, dice al lettore Gabriella Musetti, evidenzia domande, le circostanzia nei loro termini e conseguenze, le osserva nei gesti, sentimenti, stati d'animo oscuri e ne tenta la decifrazione, tramuta in parole sensazioni vaghe e impercettibili di angoscia o di felicità. Non fornisce risposte (né è opportuno che lo faccia). La poesia è luogo di pensiero e confronto, di dialogo attivo tra le parole sulla carta e quelle nella mente, apre spazi e suggerisce sentieri. È questo l'ascolto della poesia, un ascolto interiore oltre che fonico, una preziosa mescolanza di stati e risonanze intime, qualcosa che da fuori entra dentro e circola parimenti coniugando interno ed esterno.

Questa opera così austera e rigorosa su una serie di donne che giungono alla morte lasciando dietro di sé qualcosa di incompiuto, come capita spesso nella vita quotidiana, manifesta una musicalità e una ritualità nella versificazione che tende a diventare mantra immediato di morte non propriamente simbolica, ripetuto come una litania che si autoalimenta e che contagia e scandisce il ritmo di lettura, aprendo a percorsi interpretativi che sembrano ovvi solo dopo che la poeta li ha evidenziati con chiarezza e messi in versi.

Nemmeno i mantra danno risposte, ma aprono le porte al percorso interiore, alle troppe domande sulla nostra appartenenza e all'oscurità e alla scarsezza delle risposte possibili. Il tentativo di comprendere e di comprendersi sottende un altrove difficilmente appagante se non in una metafisica immaginata. Ma è proprio lo scanso tra questo essere nel mondo e la tensione a non esserci o a percepirsi come mancanti che è il *primum mobile* della raccolta: la condizione di essere "irrisolti" per motivi storici, culturali, piegati dalla routine quotidiana ripetitiva, così limitante da averne minato forza, potere e autostima, soprattutto nelle donne calate in una Weltanschauung pesantemente 'maschiocentrica', che ha creato e ancora crea frustrazione e infelicità. Si tratta invece di fare posto nella propria vita a ciò che è irrinunciabile, anche se non si accorda con i dati della realtà, come scrive Cristina Campo nel saggio letterario *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.

Trasformare questo in ritualità è fidarsi, vincersi e riscattarsi, impadronirsi autonomamente come meglio si può e si sa del proprio doppio. Ma il doppio non è l'angelo rilkianamente smisuratamente possente che però non risolve, ma indica. Saranno le donne nel *Beli Andjeo*, poemetto del 2009, ad esempio, intimidite su un metaforico ponte che suggerisce la possibilità di transizione ad altro, a trovare una soluzione, non l'angelo con la sua dimostrazione di sicurezza. Servono angeli di natura differente, ma solo se si entra nella foresta della vita, come nella lettera 271, citata, di Emily Dickinson, nonostante gli avvertimenti dei possibili pericoli e incontri con fiori velenosi o Spiriti maligni. Là si possono incontrare Angeli ritratti e timidi, con i quali provare a fare un percorso assieme.

Così la prima parte di questa nuova raccolta ieratica e epigrammatica martella la morte fino a trasformarla in forza immobile, la seconda elenca il riscatto guadagnato e pagato a caro prezzo. Da una parte la scelta del suicidio e della sottrazione all'esistenza, citando grandi poete quali Virginia Woolf, Marina Cvetaeva, Amelia Rosselli, e molte altre; dall'altra la non-scelta di un esistere senza esserci, non rifiutando la vita, ma soffocandosi in vita: una vita in morte e una morte in vita

Gabriella Musetti nella prima parte di questa sua nuova raccolta ieratica e epigrammatica martella la morte fino a trasformarla in forza immobile, nella seconda elenca il riscatto guadagnato e pagato a caro prezzo

per richiamarsi a Coleridge. Morti a volte ironiche, teneramente delicate e compassionevolmente sottotono in situazioni qualunque, al supermercato, in cattedra nell'insegnare, all'uscita delle lezioni di danza della figlia:

lei era morta andando a riprendere la figlia a danza / per errore aveva aperto / quella stanza e s'era trovata ingarbugliata nella sua vita // senza trovare neppure una via d'uscita

*

la sua era stata una morte protratta iniziata tempo addietro / ancora al tempo che pareva intatto speranze attese meraviglia // e intanto si muoveva su una faglia

(Sylvia Plath)

le donne che non mettono la testa nel forno /sono tutte matte tutte ad aspettare che qualcosa cambi – cambi l'amore / l'umore perfino il destino // che proprio un mattino si desti /un destriero di luce / che le porti via /lontano da questo mondo ombroso da questo mondo tondo e spietato senza empatia

(Marina Cvetaeva)

le donne che non legano una fune a una trave /per librarsi /in aria // libere nei pensieri /accettano la disperazione i momenti neri e remissive /tornano all'occupazione.

Fino ad una quasi dichiarazione di poetica verso la conclusione della raccolta:

Come sbirciare la radice/ selvaggia della vita/ da un taglio altro di visuale/ dove l'originaria inferenza/ viene apparecchiata -/ s'annida poi come natura/ come natura resta/ come comportamento

Nella prefazione si chiarisce che il dilemma non è definire quale sia la scelta migliore, se il suicidio o l'accettazione di una mediocrità non rassicurante. Entrambe le soluzioni sono delle non-soluzioni. Musetti suggerisce che «le donne anonime e irrisolte e le grandi scrittrici suicide sono i due aspetti complementari della stessa medaglia, perché il vero nucleo polemico dell'autrice è contro quell'ordine simbolico-sociale che mostra come naturali, e perciò rappresentate come scontate e ovvie, scelte storiche che all'origine hanno avviato le donne verso binari che umiliano la forza inaddomesticata della vita». Anche questi suicidi sono in qualche modo addomesticati, sotto tono, come sotto tono nella cultura imperante, sono stati i comportamenti imposti. Non sono sicuramente i suicidi stentorei alla *Qualis artifex pereo* con cui Nerone evidenziava la grande perdita che il mondo avrebbe subito alla sua morte.

In questo rito che è contemporaneamente ascolto (della poesia, interiore, fonico nella mente o dal vivo della voce), nella lettura dei diversi aspetti e scelte del vivere una vita di 'scarti' da eliminare e scarti come variazioni di direzione, tagli sottili che offrono altre visuali, la penetrazione mantrica incide pulita e senza sbavature.

A tutto questo la poeta fornisce un corposo apparato di annotazioni di pensiero, di poesie, di brani citati di autrici amate, filosofe e poete con il compito di chiarire in modo diretto quale sia la posizione politica di questa poesia e il suo legame riconoscente alle loro parole e al percorso suggerito.

L'*inaddomesticato è non ritorno* descritto con delicata ironia, un percorso necessariamente individuale irto di scelte e quasi sempre di negazione.

Parlare nella «durezza estrema del conversare con se stessi» di questo viaggio interiore nelle infinite possibilità del sentiero, eliminando i paletti e i divieti, significa penetrare il mandala della vita con una coscienza e autocoscienza illimitate. È certo un morire a sé stesse/i o per lo meno al simulacro a cui le coordinate terrestri ci hanno piegati.

* Il libro viene fornito con una cartolina d'artista di Donatella Franchi sulle donne straniere che fanno un lavoro di cura. Parallelamente al lavoro visivo, Franchi svolge un'attività di ricerca sui cambiamenti che il femminismo ha portato nel mondo e nel pensiero dell'arte contemporanea.

Gabriella Musetti
Un buon uso della vita
Samuele editore, 2021
pp. 87, euro 12,00

Erich Auerbach

DANTE, UN'AMICIZIA E IL NAZISMO

di Francesco Carbone

Tra i tanti problemi che crea l'intenzione di dedicarci alla lettura della *Commedia*, c'è il fatto essenziale che Dante ha un'idea del tempo che certo non è più la nostra. Ormai ci siamo placidamente adeguati al pensiero che esista solo il presente, che per noi si dilegua in fretta, non lasciando alcun ricordo, sostituito da un altro istante come lui leggero, immemore e felicemente stupido. Svanito il passato, si potrebbe scoprire con stupore che se n'è andato con lui anche il futuro, al quale nessuno pensa credendo – chissà perché – che non potrà che essere la ripetizione all'infinito del momento spensierato che stiamo vivendo: il covid non ha cambiato nulla. Ovviamente, questa smemoratezza della storia lascerà il campo alle ricostruzioni del passato che fanno comodo a chi ha il potere.

Quelli che provano a ragionarci parlano da anni della nostra società come di un mondo post-storico. Allo stesso tempo, potrebbe dire che legge ancora certe cose (*Ecclesiaste*, 1, 9-10), «nihil novo sub sole». Il sempre più profetico Leopardi, nel *Dialogo della Moda e della Morte* (1824), già contemplava un mondo in cui si era «levata via quest'usanza di cercare l'immortalità, ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse», e in cui ogni istante spariva nel nulla «come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische».

Soprattutto, in un periodo che per noi dovrebbe essere ancora recentissimo, quello del Terzo Reich di Hitler (1933-1945), il tentativo di ridurre il passato alla gloria feroce del potere presente era stato perseguito con strumenti e sistematicità possibili solo nella nostra età della tecnica. E qui arriva Dante, come esito di una certa idea dei nazisti di voler riscrivere l'intera storia del cristianesimo, operazione che trovò in Germania scarsissimi oppositori. Su questo si legga l'interessantissimo *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra Figura e Jetztzeit* di Leonardo Arigone (Mimesis 2019).

Provo a riassumere: per i nazisti, lo scandalo da esorcizzare era il Cristo ebreo: ebreo profetizzato dai profeti ebrei che leggiamo nell'Antico Testamento. Già nel 1933, non solo l'ideologo Alfred Rosenberg, ma il sinodo della Chiesa evangelica della Sassonia aveva respinto l'Antico Testamento come radice della religione cristiana e malediceva gli ebrei eredi degli assassini del Cristo; la Chiesa evangelico-luterana affermò a sua volta che il cristianesimo non solo non era il compimento dell'ebraismo ma il suo opposto. Nella messa cattolica già dal VI secolo si pregava *pro perfidis Judaeis*, espressione abolita solo da papa Giovanni XXIII nel 1959. Sempre nel 1933, la Chiesa cattolica aveva stipulato con Hitler un concordato (*Reichskonkordat*): autori per la Chiesa Eugenio Paceli (dal 1939 papa Pio XII) e per il Reich il vice cancelliere Franz von Papen.

Estirpare il passato ebraico dal cristianesimo: basta prendere in mano una Bibbia per rendersi conto della radicalità del progetto. L'edizione CEI che adesso ho davanti ha un po' più di 1900 pagine: l'Antico Testamento ne prende quasi 1600. Soprattutto, nel Nuovo Testamento, i richiami che il Cristo stesso fa alle profezie *ebree* dell'Antico sono continui: è lui *quel* Messia e che adempie *quelle* profezie. - Mai come con Hitler si era messo in atto un tentativo così radicale di far riscrivere dal presente tutta la storia dell'Occidente. In quel contesto, nel 1938 apparve su «Archivum Romanicum» il saggio *Figura* di Erich Auerbach (noi lo leggiamo in *Studi su Dante*, Feltrinelli 2020). Quanti l'avranno letto e capito? Siamo all'apogeo del nazifascismo. *Figura* è uno dei capolavori di uno dei massimi

Auerbach ci mostra che la Commedia *va sempre contemplata nel suo insieme, nella sua* struttura: *impossibile, se non al prezzo di tradirla*

storici della letteratura del XX secolo e un saggio indispensabile per chi legge almeno con un po' di attenzione Dante.

Sempre grazie al saggio di Leonardo Arigone facciamo un passo indietro, per raccontare un'amicizia essenziale, quella tra Erich Auerbach e Walter Benjamin. Sui rapporti tra Auerbach e Benjamin, è utilissimo anche di Marco Maggi *Walter Benjamin e Dante* (Donzelli 2017).

Auebach e Benjamin nacquero lo stesso anno, nel 1892 a Berlino nel quartiere di Charlottenburg, entrambi da famiglie ebree benestanti. Divennero amici. Si ritrovarono all'università di Heidelberg. Si lessero a vicenda già da quegli anni. Auerbach fu tra i pochi che aiutò Benjamin anche nei momenti più difficili (cfr. F. Desideri e M. Baldi, *Benjamin*, Carocci 2010). Molti libri di Benjamin erano presenti nella biblioteca di Auerbach. Tra questi, lettura sconvolgente fu *Uomini tedeschi* (Adelphi 1979), uscito nel 1936. *Uomini tedeschi* è un'antologia di lettere di tedeschi sia celebri (Hölderlin, Brentano, Goethe, ecc.) che oscuri: scelte da Benjamin per testimoniare una Germania che mai avrebbe potuto diventare nazista. Fu pubblicato nel 1936 sotto lo pseudonimo di Detlef Holz, da una piccola casa editrice svizzera.

Fuggito dalla Germania, dal 1936, Auerbach insegnava all'università di Istanbul; lì scrisse uno dei capolavori della critica letteraria del XX secolo: *Mimesis*. *Il realismo nella letteratura occidentale* (1946). Gran parte delle lettere tra i due amici sono andate perdute. In una, del 1937, Auerbach scriveva: «l'attuale condizione mondiale non è altro che un'astuzia della provvidenza per condurci su una strada sanguinosa e straziante, verso l'Internazionale della trivialità e a una cultura dell'esperanto». Benjamin si suicidò nel 1940, bloccato sul confine tra la Francia occupata dai nazisti e la Spagna: forse aveva con sé una copia dei meravigliosi *Passages*. Negli Stati Uniti lo aspettavano Horkheimer e Adorno (cfr. C. Saletti, *Fine terra. Benjamin a Portbou*, Ombre Corte 2010) che però – con immensa rabbia di Hannah Arendt – non aiutarono economicamente Benjamin per quel viaggio (Cfr. Hanna Arendt – Walter Benjamin, *L'angelo della storia*, Giuntina 2006).

Walter Benjamin

Auerbach e Benjamin sono legati da un'idea della storia – e quindi della letteratura – agli antipodi rispetto alla terra bruciata che del passato volevano fare i nazisti: tutto nella storia si lega e s'intreccia, tutto del futuro è annunciato nel passato, che è sempre profetico. Il tempo ha un senso inscritto nei fatti stessi che via via accadono; l'umanità ha un destino in ogni istante presente come evento e come annuncio. Questa concezione del tempo è la grande rivoluzione dell'ebraismo e del cristianesimo, che vedono la vita degli uomini iscritta in un percorso storico che non si finirà mai di decifrare proprio perché portatore di un senso provvidenziale. Il tempo storico dei cristiani – caduta, esilio, redenzione: e dunque *progresso* – ha preso in Occidente il posto del tempo ciclico, cosmico e a-storico dei greci. Appena con l'annuncio della «morte di Dio» di Nietzsche, questa immensa costruzione entrerà in crisi irreversibilmente, per arrivare al nostro mondo a-storico e smemorato.

L'opposizione all'idea nazista di un passato da recidere per un nuovo inizio *millenario* ha nel saggio *Figura* di Auerbach una testimonianza tra le più affascinanti. In *Figura* Auerbach ripercorre tutta la storia della parola. È un percorso in cui sono fondamentali, tra i Padri della Chiesa, Tertulliano e Agostino. *Tutto* quanto è raccontato nella Bibbia è per loro veramente accaduto, è *storia*: Adamo, Abramo, Mosè,

L'idea di Auerbach, della figura *come presenza in ogni istante del tempo di tutto il tempo, richiama fortemente idee sempre presenti nelle ricerche di Walter Benjamin*

Leonardo Arigone
Erich Auerbach e Walter Benjamin tra Figura e Jetztzeit
Mimesis 2020
pp. 138, euro 12,00

Cristo sono stati uomini reali che allo stesso tempo sono stati *figure del futuro*. Non sono allegorie. In quanto figure, sono stati veri letteralmente e simbolicamente allo stesso tempo. Sono stati profezie viventi.

Per Auerbach, l'opera che porta alla massima espressione questa concezione armoniosa e completa del tempo è stata la *Commedia* di Dante. Dante è stato il genio della concezione figurale del tempo. Nel poema ogni personaggio è *figura* che riassume tutto quanto è accaduto e annuncia il futuro. Lo stesso viaggio di Dante è figura. Dante nella selva è Dante Alighieri di Firenze e allo stesso tempo è figura dell'umanità perduta nel peccato che, con l'aiuto della Grazia, potrà trovare la salvezza; in quell'uomo perduto tornano i destini analoghi che da Adamo sono i destini degli uomini che si salvano. In ogni personaggio della *Commedia* Dante compie «il balzo di tigre nel passato» (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi 1997) che gli permette di ridarci la sua realtà intera: i dannati nell'Inferno sono lì compiuti, e sono centri, punti definitivi di realizzazione di un male da sempre annunciato: l'amore e la morte per Francesca, la bestemmia di Capaneo, l'ultimo viaggio di Ulisse, Ugolino nella torre della fame… Dall'altro lato, Beatrice nella sua vita reale è stata per Dante il ridarsi del miracolo della manifestazione di Dio tra gli uomini e la promessa profetica del ritorno trionfale della Grazia per i buoni sulla Terra; il Catone sorprendente guardiano del Purgatorio, proprio perché suicida, è stato l'uomo reale che col suo destino ha adempiuto il *destino figurale* a cui è tenuto ogni uomo: il sacrificio di sé per affermarsi come uomo libero. Soprattutto, la resurrezione di Cristo è per Dante un fatto assolutamente storico (cfr. *Paradiso*, canto XXIV), avvenuto in un momento determinato, anticipato figuralmente da moltissimi momenti dell'Antico Testamento, e *figura* del futuro di ogni uomo, perché tutti risorgeranno e con il corpo si presenteranno al giudizio del Signore.

Così Auerbach ci mostra che la *Commedia* va sempre contemplata nel suo insieme, nella sua *struttura*: impossibile, se non al prezzo di tradirla, sezionarla per estrapolarne brani sublimi e indipendenti: mettendo la *poesia* da una parte e la *non poesia* dall'altra (come faceva l'allora molto letto Benedetto Croce).

L'idea di Auerbach, della *figura* come presenza in ogni istante del tempo di tutto il tempo, richiama fortemente idee sempre presenti nelle ricerche di Walter Benjamin, le sue stesse «convinzioni basilari» (G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi 1968). In particolare, nelle estreme tesi *Sul concetto di storia*, Benjamin scriveva che nessun passato muore, ma si mantiene vivo in sé come un seme pronto a germinare: come un genio che torna nella lampada, ma pronto a deflagrare, come evento nuovo e violento, «piccola porta da cui può entrare il Messia». L'esempio che leggiamo in Benjamin è il ritorno della repubblica romana come modello della rivoluzione francese. Proprio come per Dante la Roma imperiale era stata *figura* profetica dell'Impero Cristiano.

Quale cultura occorra avere per opporre all'oblio la storia che non si può frammentare, lo scriveva proprio Auerbach, facendoci vergognare – poveri come siamo – di noi stessi: «Chi è pratico "soltanto" di sei o sette secoli non è in grado di esprimere il proprio parere perché gli manca la prospettiva della tradizione. Per questo naturalmente è necessario poter leggere agevolmente testi in più di una dozzina di lingue e forme linguistiche più antiche, aver sempre presenti alla memoria le opere dei grandi, cioè Omero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Calderón, Goethe, ma anche di Valéry o T.S. Eliot, e poter chiamare in causa, quando è necessario, con competenza e discernimento, Platone, Aristotele, Agostino, Tommaso, o gli Schlegel, Adam Müller, Bergson, Scheler, Jung, Alfred Weber, Arnold Toynbee, eccetera eccetera. Solo allora può avere un senso la ricerca specialistica, nella quale però non si deve assolutamente trascurare di considerare con la massima precisione il fenomeno singolo, poiché "il buon Dio si nasconde nel particolare"» (recensione di Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, 1948, ora in *San Francesco, Dante, Vico*, Editori Riuniti1987).

SFOGLIARE LA SERENITÀ

di Anna Calonico

In un anno in cui la bellezza sembra scomparsa dalla faccia della terra e gli uomini si affannano a cercarla nelle piccole cose, è uscito un libro che sul retro di copertina viene definito "Una storia universale che fa bene all'anima di grandi e bambini". Non stiamo parlando di un semplice romanzo, né di un normale libro per bambini: *Il bambino, la talpa, la volpe e il cavallo* di Charlie Mackesy non si basa su una trama interessante, fitta di intrecci e di colpi di scena, ha la sua forza nel connubio tra immagini e brevi testi.

Cosa possono avere di tanto speciale? La semplicità, per esempio. La dolcezza, l'ingenuità… tutte cose che, appunto, coccolano l'anima come una carezza leggera; rappresentano «Un'ode all'innocenza e alla gentilezza, una lezione di vita che ha già toccato il cuore di milioni di lettori».

I protagonisti sono, cito sempre il retro di copertina, «un bambino curioso, una talpa golosa di torta e piena di vita, una volpe guardinga e un cavallo saggio e gentile». Come nelle migliori favole, i protagonisti non sono essere umani (se non ancora in miniatura), e poco importa se nella vita sarebbe una cosa impossibile, infatti in queste pagine la loro amicizia è proprio quello che serve per darci coraggio e farci proseguire, come se qualcuno ci tenesse per mano avanzando per un percorso che non conosciamo, e spiegandocelo pian piano ad ogni passo: *"Ce l'hai un tuo motto?" chiese il bambino. "Sì" rispose la talpa. "E qual è?" "Se al primo tentativo non riesci, mangia un po' di torta". "Ah…ho capito… e funziona?" "Sempre".*

Sorridete pure, perché non c'è bambino che non sorrida davanti ad una torta, e leggendo questo libro siamo tutti un po' bambini. Se non mi credete, vi porto degli altri esempi: *"Una delle nostre più grandi libertà sta nel modo in cui reagiamo alle cose"*, o ancora *"C'è così tanta bellezza di cui prenderci cura"*. Di nuovo: *"Qual è la cosa più coraggiosa che hai mai detto?" chiese il bambino. "Aiuto" rispose il cavallo.* Per finire: *"Ho scoperto una cosa migliore della torta" "Non ci credo" disse il bambino. "Giuro" ribatté la talpa. "E che cos'è?" "Un abbraccio. Dura di più".*

Frasi semplici, discorsi banali e pieni di spontaneità e saggezza. La storia va avanti in questo modo, e non la seguiamo per scoprire come andrà a finire, ma per lo stesso motivo per cui continuiamo a passare la mano sulla pelliccia di un gatto: perché ci rende sereni. Non ci sono i numeri delle pagine, perché non si contano le carezze ad un micio, e ognuna è un quadro a sé stante, pur essendo unita alle altre come le note in una melodia. Non aspettatevi una bella storia, godete delle parole e delle immagini.

Non bisogna dimenticare, infatti, l'aspetto visivo di questo volume, scritto in corsivo e non dattiloscritto, senza rispettare formattazioni, font e impaginazione, e che lascia la maggior parte dello spazio, anche intere pagine, ai disegni.

La loro bellezza sta nel non essere figure realistiche, dettagliate nei minimi particolari, ma nemmeno bozzetti buffi tipo cartoni animati. Si tratta di schizzi ed acquerelli che hanno un che di romantico e nostalgico. I colori sono pochi, ma bastano a dare appunto quel tocco di pace di cui tutti abbiamo bisogno in questo periodo. È come stare di fronte ad un tramonto, come guardare un cielo pieno di stelle.

Come dice l'autore stesso nell'introduzione, è un libro adatto a persone dagli otto agli ottant'anni proprio perché ha le illustrazioni che "sono come isole, approdi in un mare di parole". È un libro, ma è fatto anche di silenzi, come un mare calmo, in modo che il "lettore" possa "tuffarsi, ovunque e in qualsiasi momento".

Charlie Mackesy
Il bambino, la talpa, la volpe e il cavallo
Salani, Milano 2020
pp. 128, euro 15,60

SOTTO LA CROCE DEL SUD

di Diego Zandel

Emilio Barbarani

Dopo una lunga carriera diplomatica, Emilio Barbarani si è scoperto scrittore. L'esordio con un libro di immediato successo *Chi ha ucciso Lumi Videla?*, edito da Mursia nel 2012, dove racconta il periodo cruciale in cui, console a Buenos Aires, viene mandato improvvisamente, nel 1974, a Santiago del Cile, in qualità di primo segretario di ambasciata (ci tornerà nel 1998 come ambasciatore). Motivo: l'ambasciata italiana, rappresentata dall'ambasciatore istriano De Vergottini, è diventata rifugio degli oppositori, tra cui molti esponenti del Mir, del regime di Pinochet. In quei giorni c'è stato un omicidio, quello della esponente rivoluzionaria Lumi Videla, il cui cadavere qualcuno ha gettato oltre l'alto muro del giardino dell'ambasciata con l'intento di accusare i militanti ivi raccolti di omicidio. L'ambasciatore e la moglie abitano fuori dell'ambasciata e c'è bisogno di un uomo di polso che controlli la situazione al suo interno. Emilio Barbarani è la persona più adatta: scalatore, tiratore scelto, giovane prestante, coraggioso, saprà bene come districarsi tra i tanti imprevisti ospiti, tutti oppositori di Pinochet, ma divisi tra loro da rivalità politiche, qualche spia e doppiogiochista, e con la polizia e la magistratura cilena che vuole far luce sull'omicidio di Lumi Videla (che sarà sospettata, anni dopo, di essere stata l'amante di un esponente del regime di Pinochet e il cui mistero sul suo omicidio aleggia ancora).

A questo suo primo libro, che si aggiudicherà il Premio Flaiano, segue *La via dei topi. Sulle tracce dei nazisti in Argentina*, con il quale Barbarani ci porta agli anni immediatamente precedenti quelli di Santiago del Cile, quando era console a Buenos Aires e con alcuni amici, un'agente del Mossad sotto copertura e un ex partigiano italiano, andrà, con grande pericolo, a caccia – mascherata da spedizione alpinistica sul grande lago Argentino al confine con il Cile – dei nazisti protetti dalla dittatura di Videla, trovando addirittura villaggi in stile tedesco abitato da transfughi nazisti.

Ora è la volta di un libro che spiega più di altri il motivo per cui Barbarani ha avuto sempre a che fare, come diplomatico, con paesi di lingua spagnola, a cominciare da Madrid, per continuare, appunto, con Buenos Aires e quindi, due volte, con diversi incarichi con il Cile, per chiudere la carriera come ambasciatore a Lisbona. Parliamo del suo nuovo libro *Stelle lontane della Croce del Sud*, edito da Ianieri, che ci riporta agli anni dell'immediato dopoguerra, al 1950, quando Barbarani aveva dieci anni e suo fratello Alvise nove, orfani di padre, in quel di Verona dove sono nati e vivono, da quando loro avevano rispettivamente due e un anno. Tutto comincia il 14 dicembre del 2000, estate australe in Cile, dove Barbarani è ambasciatore, quando riceve una telefonata da sua fratello Alvise da Verona: la mamma è morta. Ed ecco scivolare dentro di lui una lunghissima scia di ricordi della vita lontana con lei di quando, lui e Alvise, bambini emigrano in Argentina. Al contrario di altri non lo fanno per necessità, ma per seguire, appunto la mamma, che negli anni della vedovanza si è legata di un altro uomo, Sandro Benassi, un ex capo partigiano, già ufficiale di Cavalleria dell'Accademia di Modena, diventato nel dopoguerra direttore della Cotosan, una fabbrica di tessuti e maglieria di Torrenova in Toscana che la madre e i due ragazzi hanno raggiunto, da Verona, per stare vicino all'uomo. «Capimmo subito

che mamma teneva molto a Sandro, lui le voleva bene. Ma non riuscivamo ancora a immaginare che cosa il futuro ci stesse riservando». E il futuro di lì a poco sarebbe stata l'Argentina, o, meglio, la Patagonia, nei pressi del rio Colorado, nella pampa sconfinata. La Cotosan, appartenente al commendator Grazzini, è, infatti, appena fallita, e la proposta che il titolare fa a Benassi e alle maestranze è quella di trasferirsi tutti, macchinari compresi, in Argentina. Non pochi, tra cui, appunto, Benassi accetteranno la proposta e, così, la madre per amore, accetta di seguirlo con i figli.

Un viaggio lunghissimo, prima in nave, poi in treno, un viaggio attraverso tutta l'Argentina che sarebbe terminato in un paese chiamato Pedro Luro. «Il primo contatto con quel luogo si sta rivelando disastroso. Come i villaggi che in tre giorni di viaggio abbiamo sfiorato con il treno, più che un luogo, Pedro Luro ha l'aspetto di un 'non-luogo. C'è una chiesetta, è vero, la prima che vediamo da quando abbiamo lasciato Buenos Aires, e forse – come mamma mi confiderà anni dopo – anche un prete, cui aprire il cuore oppresso dalla desolazione. Ma per il resto non c'è nulla, manca tutto. O, almeno, questa è la prima nostra impressione».

E anche la vita lì sarà tutt'altro che facile. Prima di tutto dal punto di vista economico, perché anche lì l'azienda non decolla, il commendator Grazzini, ancora in Italia, non fa pervenire i capitali promessi. Il sospetto è che suo figlio Giancarlo, fuggito ancora prima in Argentina per bancarotta, e per questo ricercato in Italia, sciupi il denaro che il padre manderebbe per pagare le maestranze (ma non sarà così, anche Giancarlo, e la moglie Silvia e i due bambini piccoli che hanno, non se la passano troppo bene). La madre di Barbarani comincia a pentirsi di essere venuta fin laggiù, sogna la sua bella e maestosa casa avita di Verona, dove il vecchio padre benestante e la sorella l'aspetta con i nipoti. Tant'è che i rapporti tra la madre e Sandro Benassi

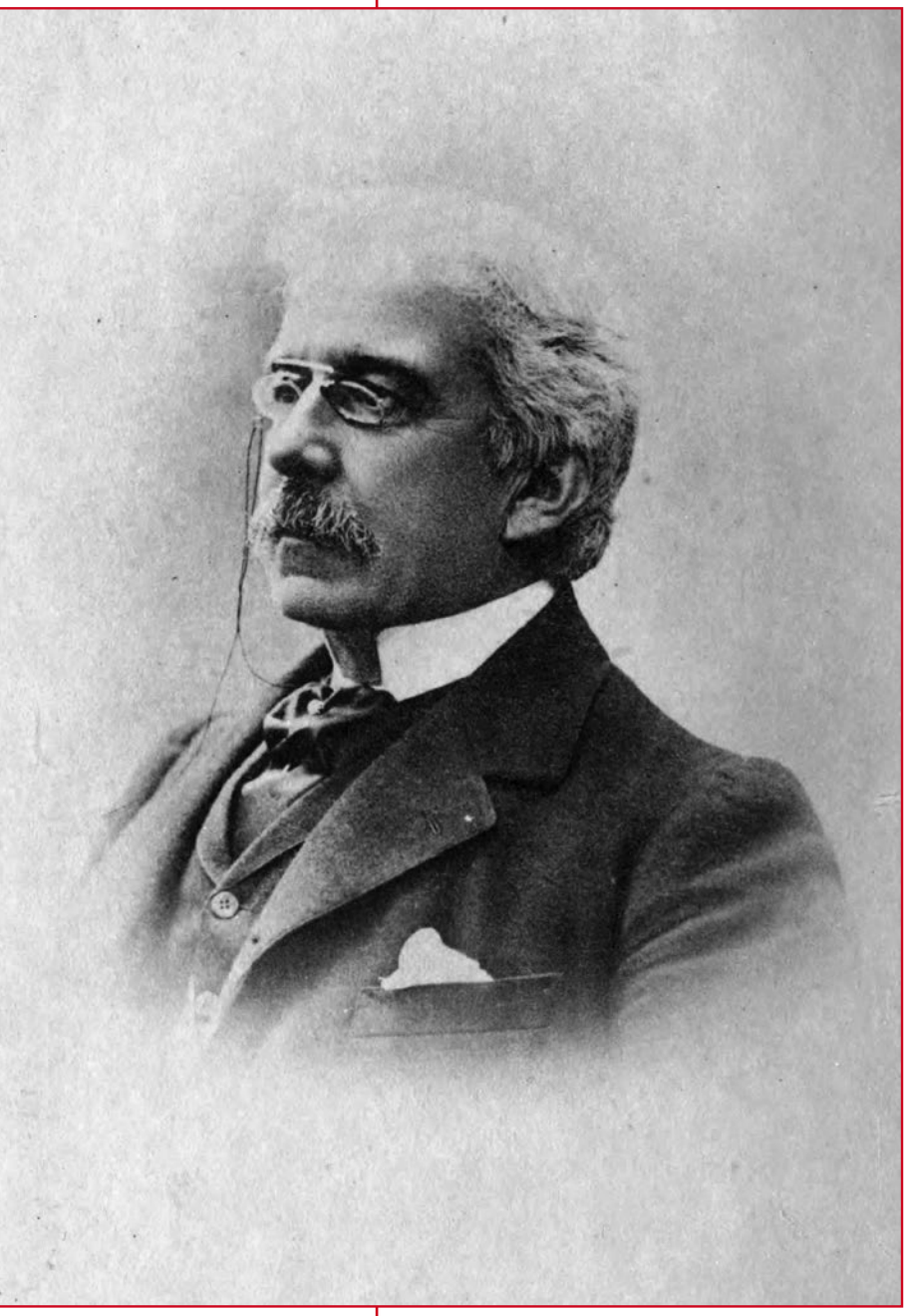
Barbarani ai tempi della sua missione nel Cile di Pinochet

cominciano a guastarsi, i due quasi a fare vite separate. Barbarani e il fratello, con l'inverno vengono iscritti a scuola dai Salesiani, il Fortìn Mercedes, il collegio Don Bosco di Pedro Luro, che frequenteranno per cinque lunghi anni, mentre l'estate porterà loro una sorpresa che, come scrive Barbarani, cambierà la loro vita. Ovvero, con l'arrivo di Slay «il primo cavallo della nostra scuderia, quello sul quale impareremo a montare. Sandro, che di cavalli se ne intende, s'è portato a casa, acquistandolo non so dove, una magnifica bestia il cui unico difetto è forse quello di essere troppo grande. A noi bambini pare una montagna…». Ma, a poco a poco, impareranno a cavalcarlo fino a diventare padroni della vita della prateria. In quei cinque anni altri cavalli riceveranno in dono anche dal señor Torres, il proprietario di un'*estensa*, chilometri e chilometri di territorio, che impareranno a conoscere in lungo e in largo. Ma, alla fine dei cinque anni di scuola, la decisione della madre di tornare a Verona, si fa irrevocabile, così come quella di separarsi da Sandro, che non ha mai sposato e soltanto alla fine si saprà perché: una rivelazione della quale Barbarani verrà a conoscenza soltanto nel 2010, sessanta anni dopo la loro partenza per la Patagonia, per la pampa argentina, quella *«pampa querida*, che, anche da diplomatico, in giro per il mondo, ho sempre portato con me in fondo al cuore».

Emilio Barbarani
Stelle lontane
della Croce del sud
lanieri, Silvi Marina (TE) 2021
pp. 371, euro 18,00

PER ANTONIO FOGAZZARO

di Alberto Brambilla



Antonio Fogazzaro

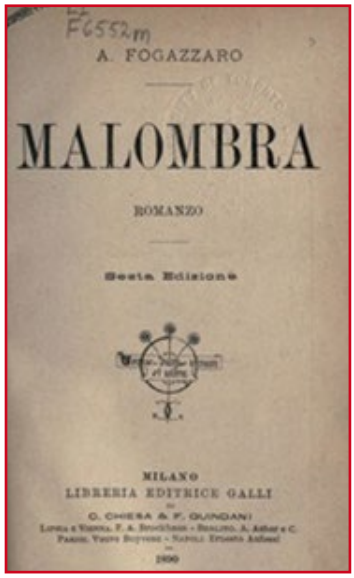
Per una specie di pena del contrappasso da decenni mi ostino a studiare – o forse sono costretto da un segreto ordine interiore, o magari da oscuri sensi di colpa – gli autori che da liceale odiavo o irridevo o, ancora peggio, ignoravo del tutto. Due nomi su tutti: Carducci e De Amicis, la retorica e le lacrime, le trombe e l'ocarina. Negli anni ho compreso che le cose sono ben diverse da quando ero liceale, che anche la letteratura è piena di pregiudizi, e poi è vittima delle mode e del capriccio di veri o presunti maestri che si divertono a smontare il canone letterario per rimontarlo a piacimento, oplà come sono bravo! Così, a parte i giganti che nessuno (pur smaniando e trattenendosi a stento) osa attaccare, molti scrittori sono di volta in volta innalzati e poi cacciati nel limbo, colpevoli d'essere diventati antipatici, o reazionari o altro ancora. Un esempio da manuale (di letteratura italiana innanzi tutto) è quello del vicentino cattolico (pruriginoso) e modernista e predecadente (*Malombra, Malombra!*) Antonio Fogazzaro (1842 - 1911). Autore assai prolifico, ebbe molta fortuna in vita e poi fasi alterne sino a precipitare nel dimenticatoio odierno. A parte qualche maniaco, chi legge infatti oggi Fogazzaro? Forse, se ancora è presente nelle storie letterarie o ci sta nel Programma (tagliamo, tagliamo!), qualche diligente stakanovista liceale innamorato della prof.

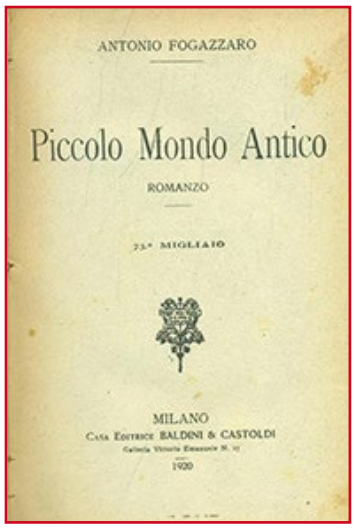
Per anni io stesso, *mea culpa mea culpa*, me ne sono orgogliosamente infischiato del bell'Antonio, forse a causa degli ammonimenti e suggerimenti del nume Gianfranco Contini, il quale amar non potea lo scrittore terso e piano che per farsi leggere e comprendere usava una lingua di "assoluta neutralità formale" senza cioè torsioni espressionistiche, un italianetto solo sporcato da qualche goccia veneta (e non di grappa). Così, a parte una paginetta col profumino di risotto e tartufi che si spandea nell'aere mosso dalla breva, nulla era da lui antologizzato e dunque degno di lettura. *Ipse dixit*.

Frequentando per anni l'ambiente veronese, ogni tanto mi allungavo nella palladiana e apparentemente cartesiana Vicenza, dove il mito di Fogazzaro ancora sopravviveva, e sopravvive tuttora grazie alle amorevoli cure dell'Accademia Olimpica che sponsorizza l'Edizione nazionale delle opere del figlio suo illustrissimo. Comitato per l'Edizione dove ai miei tempi regnava con grazia e intelligenza gentile Ferdinando Bandini.

Anche la letteratura è piena di pregiudizi, e poi è vittima delle mode e del capriccio di veri o presunti maestri che si divertono a smontare il canone letterario per rimontarlo a piacimento

Confesso che negli anni ottanta del secolo scaduto fui addirittura cooptato in tale comitato e mi assegnarono l'edizione critica del *Daniele Cortis*. Per varie ragioni, litigi e invidie di parrocchie universitarie, decisi di lasciare e ogni tanto me ne pento. Mi ero però sorbito parecchi suoi romanzi, prima per prepararmi a dovere al compito ingrato di tale edizione, poi per diletto e un po' per masochismo. Devo dire che rimasi favorevolmente impressionato dall'autore vicentino, uno dei pochi a descrivere (sia pure a modo suo) l'Italia postunitaria nei suoi risvolti, spaziando dalla politica – con in primo luogo il dramma dell'impegno cattolico in un Regno massone e antipapista – alla religione (ancora attuali le sue riflessioni del rapporto di quest'ultima con la scienza), all'amore più o meno sublimato alla condizione sociale dei ceti medio alti. Con una voglia di esserci e di partecipare, anche in qualità di Senatore del Regno; e quindi con un impegno che coinvolge diverse tipologie testuali (poesie, romanzi, interventi giornalistici eccetera). E anche con un'apertura mentale europea non comune in quell'Italietta, come testimoniano i numerosi carteggi, solo in parte editi. Non a caso fu più volte il candidato italiano al Premio Nobel per la letteratura.





Del clamoroso successo dell'autore, appare ora una testimonianza importante e convincente. Sponsorizzata dalla meritevole Accademia Olimpica di Vicenza è da poco stato pubblicato un volume di gran peso (655 pagine!) curato con paziente erudizione da Giulia Brian: *Fogazzaro e i suoi editori (1874-1911)*, con una sapiente nota introduttiva di Adriana Chemello. Come direbbero i sapientoni, si tratta davvero di una *full immersion* nel complesso mondo editoriale e giornalistico, all'alba di un' ennesima trasformazione tecnologica. Da artigianale – con le piccole tipografie che si trasformano in case editrici – a industriale, con conseguenti cambiamenti nei rapporti con gli autori (e i lettori). I libri diventano anche e soprattutto merce che va confezionata ed abbellita graficamente, e ugualmente deve essere pubblicizzata a dovere attraverso recensioni *ad hoc*. Fogazzaro, sebbene in una posizione economicamente di forza, regge bene all'urto della modernità, anzi in qualche modo ne è in parte guida e quasi sempre laboratorio esemplare. Un libro dunque che non serve solo a misurare la straordinaria varietà e il largo successo dell'opera fogazzariana, ma offre uno spaccato di storia dell'editoria e anzi della cultura italiana fra Otto e Novecento.

Fogazzaro e i suoi editori (1874-1911)
a cura di Giulia Brian
Accademia Olimpica
Vicenza 2020
pp. 655, euro 22,00

LA CITTÀ DI CORRADO PREMUDA

di Gianni Cimador

Corrado Premuda
foto di Luigi Tolotti, 2019

La città di *Trieste senza bora* di Corrado Premuda (Watson Edizioni, 2021) è distante da luoghi comuni e stereotipi: nei tre racconti del libro, il primo della collana "Luci", i protagonisti, tutti artisti che si trovano in un momento delicato della loro vita, si confrontano con un non luogo che sembra metterli di fronte a nodi irrisolti, destini mancati, fantasmi che riaffiorano dal Passato.

Se la città di Diego Marani è "celeste", quella di Premuda è grigia, opprimente, provinciale e infelice. Non c'è più neppure il vento a darle un tono, o, se c'è, è altrove, a Parigi, registrato, irreale: è una città che ci fa pensare alla Trieste di Renzo Rosso, soprattutto quello di *La dura spina*, dove c'è tanto vento, ma anche, come nei racconti di Premuda, un artista perseguitato dai suoi fantasmi, da ciò che la sua vita avrebbe potuto essere e non è stata, da un'inquietudine che si materializza nei luoghi di questo mondo fuori dalla Storia, vischiosa, palpabile.

Questa inquietudine diventa destino e si ripete soprattutto in chi non ha ancora trovato la quadratura di sé stesso e forse non la troverà mai.

«È come se ogni tanto il vento si esaurisse e in quei momenti anche noi ci esauriamo con lui»: i tre artisti sperano tutti, in fondo, che la Bora ritorni e possa dare uno scossone a un meccanismo inceppato, a un'aria ferma e opaca, che ripulisca polvere e ossessioni da cui non è facile liberarsi, che renda possibile, di nuovo, respirare.

Si va a Trieste, fisicamente o mentalmente, per ritrovare sé stessi, ma ci si scopre altri, spaesati, senza senso, ci si sente codardi: come i reduci del secondo racconto, il più 'letterario', in una città piena di nebbia, irriconoscibile.

La protagonista di *Il sesto rigo* è una cantante pop che avrebbe voluto diventare una grande pianista: nella città in cui torna dopo molti anni, ogni cosa, ogni luogo, ogni persona la mettono di fronte alla fine delle illusioni, al terrore degli anni che passano e non portano da nessuna parte. Trieste rappresenta per la musicista una pausa dalla realtà e dalla malattia che la affligge: «Immagini e rumori sono assemblati confusamente. Manca una logica. E io mi sento bene».

In realtà, il senso che noi vogliamo a tutti i costi dare alle cose, non c'è: il Presente è l'unica dimensione in cui valga la pena vivere. Un Presente ovattato, anestetico che sospende la sofferenza e le ferite lasciate dai rapporti familiari e da una madre assente. Sospende la sofferenza, non la elimina. È un tempo ambiguo, bifronte, come tutta la città, «un labirinto lineare di simboli in cui si può andare in cerca di ciò che più si desidera oppure si può vagare indisturbati fino a

smarrirsi». Una città caleidoscopio che riflette gli umori di coloro che in essa si specchiano, e che «quando è senza vento permette agli artisti di ritrovare sé stessi»: ritrovarsi dopo essersi persi, dopo aver capito che, per rinascere e liberarsi dai fantasmi, è meglio andarsene, tagliare il cordone ombelicale.

Il vecchio drammaturgo polacco del racconto *I reduci* è a Trieste per realizzare un progetto teatrale sui reduci delle due guerre mondiali. Tutti si aspettano grandi cose da lui, ma il Maestro li delude, perché quello che cerca è la sua anima, nella quale però finirà per perdersi: l'insolita nebbia che grava sulla città lo inghiotte e, quando arriva finalmente la Bora, è troppo tardi, l'opera non si può più fare.

I reduci è un racconto quasi 'felliniano', per certi versi onirico e metatestuale come *Otto e mezzo*: il processo della creazione artistica è una lotta con sé stessi, è «Quel mistero che allestiamo sforzandoci di guardare più in là, dall'altra parte, nel mondo delle ombre. L'obiettivo è fabbricare un'opera illusoria, dal potere immenso. […] Qualcosa che parli della verità evitando di essere reale». Una macchina che, forse, è Trieste stessa: una costruzione illusoria che però genera storie e cresce continuamente, nella mente più che nella realtà.

In questo caso, è l'incontro con il fantasma del padre a siglare una cesura, un cortocircuito, in uno spazio inanimato e indecifrabile dove si continua a respirare il clima della Guerra Fredda, che però è stimolante, perché «La distruzione è più vicina, rispetto alla costruzione, a quella che lui considera la verità. La guerra distrugge la realtà a tal punto da costringere l'uomo a cercarne un'altra, altrove». E quindi anche il fallimento dell'opera può aprire nuove prospettive, come essere andati a fondo di sé stessi, essersi messi completamente in discussione.

Nel terzo racconto siamo a Parigi, ma i fantasmi di Trieste perseguitano la protagonista anche lontano dalla città: questa volta riguardano un giovane affascinante, simile a un soggetto dei suoi quadri, che si presenta a casa della pittrice e sostiene di essere suo figlio, anche se lei non ha mai pensato alla maternità.

Pur lontana, Trieste costringe a fare i conti con sé stessi in modo impietoso e, nello stesso tempo, si rivela per quello che è: irrisolta, «sempre accerchiata da minacce inopinate sul punto di scoppiare», finita, putrefatta. Una città dove ormai dominano i colombi rapacissimi e ubiqui, e dove il vento è soltanto qualcosa di simbolico, di letterario.

Al di là delle rappresentazioni letterarie, di tutti i discorsi che si fanno sulla città, Trieste delude, non corrisponde alle aspettative che crea, non ha una vera e propria anima, è indefinita, vive nell'immaginazione più che nella realtà.

Anche in Premuda, come in molti altri scrittori triestini, questa carenza di identità, in cui si risolvono una varietà e una diversità 'eccessive' che non si possono mai sintetizzare, determina una fissazione sui luoghi, sulla loro icasticità, sul loro mistero: l'autore ricorda Stelio Mattioni e un certo realismo magico che trasfigura gli spazi, proiettando in essi il mondo interiore e la ricerca del senso dell'esistenza.

Nello stesso tempo, Premuda ci invita ad andare oltre le apparenze, a mettere in discussione i luoghi comuni e a guardare in faccia la realtà: cos'è davvero Trieste? Esiste davvero? È la nostra metà oscura che non accettiamo e che vogliamo rimuovere, quella con cui dovremmo fare finalmente i conti per vivere una vita più autentica?

Anche se irrisolta, condannata alla decadenza, moribonda, 'intransitiva', Trieste resta comunque un personaggio e la sua forza sta proprio nella sua evanescenza, nel suo lento e interminabile morire che sprigiona storie e materializza fantasmi: proprio come il Porto Vecchio nel secondo racconto. La distruzione quindi potrebbe essere più vicina alla verità rispetto alla costruzione, perché ci costringe a cercare un'altra realtà, altrove.

Corrado Premuda
Trieste senza bora
Watson Edizioni, Roma 2021
pp. 118, euro 15,00

LA QUINTA MANO

di Luisella Pacco

Michela Murgia
Chirù
Einaudi, Torino 2015
pp. 190, euro 18,50

«"Immagina che questo strofinaccio sia l'universo. Ora ci metto questo mandarino, che è un pianeta, poi ci metto quest'altro e questo ancora. In pratica costruisco un sistema di pianeti. […] Prova a sollevare lo strofinaccio tenendolo molto teso, dagli angoli, così. Non allentarlo, tienilo tirato forte come me. […] Ora immagina che in questo microuniverso di rapporti paritari compaia una stella con una massa molto più grande, e una forza d'attrazione infinitamente più spiccata di quella dei mondi presenti."

Prese un'arancia e la gettò al centro del telo. Il peso del frutto, a dispetto della tensione con cui tenevamo lo strofinaccio, lo fece affondare al centro e tutti i mandarini gli andarono appresso».

Dovete perdonarmi se ho iniziato così brutalmente con una citazione (nemmeno tanto significativa). Vi invito però a rileggerla con attenzione e a rappresentarvi bene la scena: ci sono due amiche (normodotate di due mani ciascuna); una delle due donne vuol spiegare all'altra una cosa, servendosi di questa bizzarra dimostrazione; c'è uno strofinaccio con quattro angoli tenuto ben teso dalle loro quattro mani... Ora vi chiedo di farvi una domanda (che a me e a qualsiasi altra persona di buon senso sorge marzullianamente spontanea): con quale mano è stata presa e lanciata l'arancia al centro del telo?

Chirù di Michela Murgia non mi piace per un buon numero di ragioni, ma questa forse è quella che pesa di più. Uno scrittore deve saper descrivere i gesti. I gesti sono importanti; sono il sangue, la fisicità, la verità di un racconto. Se l'autore descrive una scena in cui sono chiaramente impegnate due persone con tutte e quattro le mani, non può inserire un gesto per il quale ne servirebbe una quinta! Semplicemente non può. Se lo fa, vuol dire che scrive a vànvera.

Aggiungo che, oltre ai gesti, uno scrittore dovrebbe essere abile a descrivere le emozioni. Consentitemi dunque un'altra citazione.

La protagonista è (come vedremo tra poco) un'attrice e qui dovremmo poter partecipare di quel portentoso istante che passa tra la fine dello spettacolo teatrale e il momento dell'applauso.

Ebbene, l'emozione viene narrata così: «[…] qualcosa di teso mi si sciolse dentro, ricominciò a scorrere nelle arterie, negli alveoli dei polmoni e nei gangli dei precordi, rendendomi fluide anche le ossa».

Orsù, perché non aggiungere anche un romantico balzo dei trigliceridi? Un'accorata dilatazione delle vie biliari?

Ironia a parte, vi chiedo: è così che si raccontano le emozioni?

Ve lo confesso, scrivo queste righe e mi sorprendo di me stessa e della mia faccia tosta. Sarà effetto del vaccino, ma è la prima volta che mi concedo di scrivere male di un libro. In tanti anni di recensioni non avevo mai osato. Dicevo a me stessa che sarebbe stato sciocco sprecare del tempo prezioso a commentare l'incommentabile. Ma in fondo no, non si trattava di come impiegare o non impiegare il mio (povero) tempo. Si trattava invece – si tratta sempre – di timidezza, di quel senso di inadeguatezza che mi sta attaccato ai piedi come l'ombra e che mi induce a chiedermi chi sono, chi sono io, per potermi permettere di dire la mia?

Gli autori famosi, si sa, sono muti e sideralmente lontani. Se scrivi bene di loro, non ti diranno nulla (neanche grazie, *ça va sans dire),* ma se osi criticare, oh... eccoli riemergere dal silenzio come defunti dal sacello in un film di zombie per venire a chiederti: «Ma tu, tu, per ardire a giudicarmi, tu chi saresti?»

(Notare la raffinata sciabolata del condizionale, che sottintende «Chi saresti, se tu esistessi? Ma nemmeno esisti...»).

Ebbene, oggi travalico questi pensieri e questi timori, e beatamente me ne infischio.

Lo ammetto: non avevo mai letto niente di Michela Murgia, nemmeno l'acclamato *Accabadora*, perciò nulla posso o voglio dire delle altre sue opere, che forse sono meritevolissime.

È piuttosto curioso, in effetti, che io non abbia mai preso in considerazione di leggerla. Dopotutto la conosco (chi non la conosce?), la ascolto volentieri, la trovo intelligente, sagace, acuta. Mi piace! Ne apprezzo le presenze in tv, la spigliatezza, la capacità affabulatoria, la vis polemica, la battuta

Chirù *di Michela Murgia: un romanzo improbabile*

pronta e tagliente...

Ecco, qui sta il punto, temo. Mi riesce difficilissimo far coincidere queste personalità esuberanti con quella dello scrittore come io lo idealizzo: creatura ritrosa, discreta ai limiti dell'invisibilità.

Tuttavia la vita ha deciso per me e nei giorni scorsi mi è capitato di leggere *Chirù* (pubblicato da Einaudi nel 2015) in quanto libro scelto da un gruppo di lettura di cui faccio parte.

Eleonora, affermata attrice sui trentotto anni, donna affascinante, felicemente libera e indipendente nelle sue scelte di vita e d'amore, viene avvicinata da Chirù, giovanissimo studente di violino, che le chiede di – sono in imbarazzo, perché si capisce ben poco di cosa le chieda – ... diciamo di diventare sua mentore.

Ne nasce un rapporto di – scusatemi, sono nuovamente in imbarazzo perché non si capisce nulla del rapporto che nasce e del perché nasca – ... diciamo di tenera amicizia, attrazione erotica, amore, dipendenza, eccetera eccetera.

Sin dalla prima frase, ho pensato «Toh, come scrive bene la Murgia!»

Sentite che incipit poetico: «Chirù venne a me come vengono i legni alla spiaggia, levigato e ritorto, scarto superstite di una lunga deriva».

Perciò ho iniziato di gran lena la lettura, sicura di incontrare tra le parole così elegantemente disposte, come raffinate stoviglie su una tavola, anche una bella storia.

Ma, ahinoi, PER SCRIVERE BENE, NON BASTA SAPER SCRIVERE BENE.

Lo metto così, maiuscolo e lapidario, affinché vi resti sotto gli occhi.

Immaginate un muratore che abbia tutto il materiale necessario – mattoni, malta, cazzuola – ma che non sappia tirar su un muretto. Ecco, allo stesso modo, Michela Murgia ha tutto – potenzialità di penna e ottime intuizioni – eppure non riesce a costruire niente.

Le frasi sono belle come sono belle e trasparenti le esuvie che alcune bestiole abbandonano sulla via: involucri ormai senza vita, vuoti di anima e di senso.

I dialoghi sono brillantissimi, scaltri, veloci e arguti da fare invidia. Peccato che nella vita nessuno parli così.

Non c'è una storia, i personaggi non hanno nulla di autentico, le circostanze non sono plausibili.

Perché un giovane violinista debba rivolgersi a un'attrice, rimane un mistero irrisolto. Non c'è nulla che possa giustificare la richiesta di Chirù né la immediata disponibilità di Eleonora.

E poi, in questo rapporto tra pigmalione e allievo, cosa di preciso dovrebbe insegnargli Eleonora? Lo porta in sartoria, lo porta con sé alle feste... Si tratta di educarlo a vestirsi meglio, a conversare briosamente, a gestire le ambizioni, a maturare, a... cosa?

Vaghissimi sono i riferimenti agli "allievi" precedenti, Teo, Alessandro e Nin. Di Nin sappiamo che è morto suicida (non proprio una sciocchezza, anzi, una vera bomba dal punto di vista narrativo, che però non trova approfondimenti né spiegazioni attendibili).

Non vi dirò null'altro, vi annoierei e mi annoierei nuovamente anch'io.

Vi dico solo che, in questa trama di ragno che tremola da tutte le parti, c'è tanta, davvero tanta – troppa! – carne al fuoco.

I conflitti con la famiglia d'origine, specie con l'iroso padre, che ad un certo punto Eleonora ricorda di aver "trascinato in tribunale" (ma non aspettatevi un chiarimento nemmeno qui; è solo una delle tante informazioni gettate alle ortiche); il rapporto di confidenza con l'ex compagno; le frequentazioni romane, la cena con i produttori (in stile *La grande bellezza* di Sorrentino); l'amicizia profondissima con Teresa (quella dei mandarini).

Troppo, davvero troppo, per un romanzo così breve e così approssimativo.

Senza dimenticare la cenerentolata finale, all'insegna dei più triti stereotipi sul corteggiamento e sul rapporto uomo/donna che Michela Murgia tanto si affanna a condannare: l'amore nuovo di Eleonora con Martin von Lothringen, riccone e fascinoso direttore del Teatro dell'Opera di Stoccolma. Embè, un Mario Urru tecnico luci di Cagliari mica poteva andar bene...

Fa caldo, forse mi sono confusa. Pensavo di leggere Michela Murgia e invece era Rosamunde Pilcher.

"APERTO" PALAZZO FARNESE

di Muriel Peretti

JR
Punto di fuga

Articolo già apparso sul sito «altritaliani.net». Altritaliani è un portale italo-francese di cultura e d'informazione. Un sito partecipato e partecipativo, frutto di volontariato e di passione. Come Il Ponte rosso. Potete leggere gratuitamente i contenuti pubblicati dai nostri amici di Parigi al link indicato sopra.

Da mercoledì 21 luglio 2021, sulla facciata di Palazzo Farnese, sede dell'Ambasciata di Francia in Italia, è possibile scoprire l'opera monumentale *Punto di Fuga* dell'artista francese JR, creata appositamente in risposta all'invito dell'Ambasciata. Questo spettacolare trompe-l'oeil, ampio oltre 600 metri quadri, si sviluppa sulle palizzate e sulle impalcature. Infatti, l'installazione è parte del programma di valorizzazione artistica del cantiere per il restauro delle facciate e dei tetti di Palazzo Farnese, che offrirà a vari artisti contemporanei l'opportunità di rendere omaggio a questo emblematico edificio rinascimentale. L'opera svela a modo suo una parte reale o rivisitata dell'interno di Palazzo Farnese, ed è anche un modo di rispondere al desiderio dell'Ambasciata di mantenere il Palazzo "aperto per lavori" per tutta la durata del cantiere.

Emblematico per la sua architettura e le decorazioni ad affresco, Palazzo Farnese è sempre stato nel corso della sua storia – e rimane tutt'oggi – un luogo di ispirazione per gli artisti. Con questa creazione di JR, Palazzo Farnese appare più che mai come il punto d'incontro tra storia e contemporaneità, come sottolineato dall'Ambasciatore di Francia in Italia, Christian Masset: «Accogliere quest'opera di JR sulla facciata di Palazzo Farnese è per noi un modo, durante il periodo dei lavori, di mostrare il palazzo anche da un punto di vista artistico molto contemporaneo, e di farlo vedere in modo diverso e innovativo. È anche un modo di contribuire, nel nostro piccolo, al rilancio della cultura a Roma dopo questi lunghi mesi di pandemia, mostrando l'interno del palazzo che è, più che mai, attraverso questa opera, "aperto per lavori". Le opere di JR sono anche, in tutto il mondo, uno stimolo per il pubblico ad appropriarsene e a farne la propria lettura. Questo approccio di apertura, di dialogo con lo spettatore, ci ha subito interessato. È anche un nuovo modo di simboleggiare il legame tra Francia e Italia attraverso la cultura».

Con *Punto di Fuga*, JR crea una fantasia architettonica che orchestra l'incontro di spazi fedelmente evocati da Palazzo Farnese – come il colonnato del vestibolo di Antonio da Sangallo o gli affreschi di Salviati nella Sala dei fasti farnesiani – che sembrano emergere da una materia minerale, suggerendo una profondità sia spaziale che temporale. Omaggio alla storia del palazzo, l'opera ripristina la scultura dell'Ercole Farnese al suo posto originale nel Cortile del palazzo, come testimoniano le incisioni del XVI e XVII secolo.

JR crea per Palazzo Farnese un'anamorfosi nello spirito dei progetti architettonici che ha inaugurato nel 2016 sulla piramide del Louvre a Parigi, facendola sparire, assorbita in un gigantesco trompe-l'oeil. È seguito, nel 2019, un omaggio alla stessa piramide di Pei, rivelando per qualche giorno gli scavi del

Imponente istallazione dell'artista francese JR sull'Ambasciata di Francia a Roma, palazzo cui posero mano Sangallo, Michelangelo e il Vignola

Louvre; poi, nella primavera del 2021, una "ferita" sulla facciata di Palazzo Strozzi a Firenze, immaginata come un'eco della chiusura dei musei durante la pandemia; e più recentemente ancora, nel maggio 2021, un lavoro sul piazzale del Trocadero, aprendo una breccia vertiginosa nell'esatto allineamento della Torre Eiffel.

Realizzata con pannelli in Dibond (alluminio stampato) fissati all'impalcatura e teloni in vinile sulle palizzate, l'opera è un perfetto esempio di anamorfosi, un'illusione matematica e un gioco visivo che costruisce e decostruisce l'immagine a seconda della posizione dello spettatore. Seguendo una tradizione pittorica che risale a Piero della Francesca o Hans Holbein, l'artista JR fu affascinato dalla scoperta delle spettacolari anamorfosi nel convento di Trinità dei Monti a Roma (1642), che sono tra i capolavori del genere. Per Palazzo Farnese, invita il visitatore a giocare con l'immagine che ha costruito-decostruito, e a trovare il punto perfetto di anamorfosi (situato sulla soglia di Piazza Farnese, circa nel mezzo della via dei Baullari).

Se l'opera "Punto di Fuga" è in dialogo con la storia, facendo dell'Ercole Farnese – una delle sculture più emblematiche della collezione Farnese, trovata nel 1546 nelle rovine delle Terme di Caracalla, installata nel cortile del palazzo e poi trasferita a Napoli nel 1787, e ora conservata al MANN – uno degli elementi chiave della composizione, questa nuova creazione di JR fa anche eco al lavoro che sta svolgendo dal 2017, a San Francisco, New York e Montfermeil. La sua serie 'Chronicles' è costituita, infatti, di enormi affreschi partecipativi per i quali fotografa o riprende centinaia di persone che mette in scena in una composizione narrativa che offre il ritratto di un'epoca. In *Punto di Fuga*, gli affreschi di Salviati e dei fratelli Zuccari, che ricoprono le pareti della Sala dei fasti farnesiani, vengono messi in prospettiva come un omaggio contemporaneo dell'artista a questo imponente libro di storia, che racconta ad affresco le origini e le gesta della famiglia Farnese.

JR

Questo intimo rapporto tra storia e contemporaneità è evidente anche nel dialogo che l'artista ha voluto instaurare con la facciata di Palazzo Farnese, sottolineando e facendo risaltare elementi dell'architettura del Sangallo e di Michelangelo, invitando il visitatore a riscoprire diversi particolari, dallo stemma farnesiano che sorge dall'opera al sistema decorativo geometrico in mattoni rossi.

Conosciuto a livello internazionale per le sue installazioni effimere in spazi urbani, JR ha dato significato e umanità ai muri di tutto il mondo per oltre 20 anni con i suoi collage su larga scala. Dalle favelas brasiliane alle periferie parigine, da New York a Londra, dai vagoni dei treni ai container, da un omaggio alle donne dei paesi in conflitto a un omaggio al personale sanitario della pandemia di COVID-19, invade le città con volti e sguardi, fotografati in bianco e nero. Se il mondo è il suo studio, l'Italia è un paese che gli è caro e dove ha avuto modo di creare in molte occasioni, sia a Venezia, San Geminiano, Firenze e ora a Roma.

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

ALGORITMO

Da un po' di tempo, leggendo i giornali on line, capita che appaia, proprio rivolto a me, con una certa insistenza e con un *tu* cordiale che a me timido suona insolentemente intimo, questo annuncio: «Il costo di un funerale a Udine potrebbe stupirti». Chissà perché non ci clicco sopra. Magari, se lo facessi, morirei. O morirebbe qualcuno che mi è caro, o un ignaro pensionato di Udine. Avendo ceduto anch'io alla dilagante pandemia di narcisismo, mi piace ritenermi vivo, e in ogni caso non sono di Udine. L'algoritmo mi sta mancando di una settantina di chilometri. Spero anche di una settantina di anni. Vorrei scrivere all'algoritmo capo di questo algoritmo sciocco, posto che abbiano notizie matematiche per cui starei per morire, per avvertirlo che il suo sottoposto sta quanto meno sbagliando geograficamente. Magari sta sbagliando persona. Io non sono neppure della provincia di Udine, né mi è caro – nessuno è perfetto - nessun udinese che stia per morire e al quale dovrei generosamente offrire un funerale stupefacentemente economico. L'algoritmo capo potrebbe così licenziare questo suo sottoposto petulante e distratto, farlo finire sotto il ponte degli algoritmi falliti a crepare di fame matematica.

BAMBINO ITALIANO

Come l'orso marsicano, la vacca agerolese e il capovaccio, il bambino italiano è una specie a rischio di estinzione e quindi accuratamente protetta: sia nelle famiglie che negli asili e nelle scuole ormai fino oltre il trentacinquesimo anno d'età. Non è detto che misure pur così drastiche saranno sufficienti. Il bambino italiano proliferava infatti in habitat acconci, che però sono stati spietatamente eliminati: casupole di villaggi in cui la vita procedeva promiscua tra adulti e animali, monolocali urbani subito cadenti, loculi in cui si condividevano gli spazi odorosi con nidiate di fratelli, nonne serenamente sdentate, cugini di ogni grado, ottimi per formare squadre di calcio straccioncelle nei campi di periferie urbane in feroce espansione. La proliferazione dei bambini italiani era favorita dalla condivisione di pasti elementari e monotoni, dal lasciarli ruzzolare in prati non disinfettati, nelle scuole alla mercede di maestre stolidamente severe e tutt'altro che psicologiche. Menarli si riteneva temprasse il carattere. Nella mancanza di acqua corrente, riscaldamento, frigorifero, tv e cellulari, mancando spesso il già letale telefono in duplex, gli adulti italiani dedicavano un tempo ormai scomparso alla procreazione, lasciando che i bambini se la vedessero un po' da soli. Abitando in spazi adeguatamente erotici come quelli sopra descritti, gli italiani adulti ottemperavano al comandamento biblico della moltiplicazione delle creature. La libido veniva fomentata da eccitanti infallibili come le cambiali in protesto, le rate per ogni cosa, i vestiti e le scarpe passate dal fratello grande al minore. Si passò negli anni del Boom dalle nidiate di figli al figlio unico e, in questo secolo, al nulla o quasi. Arrivati alla civiltà in cui ci si dà da fare per essere sterili e artificiosamente giovani per sempre, si osserva attoniti e scandalizzati l'ostinazione indecente di popoli enormi, poveri e minacciosi a mantenersi oscenamente prolifici.

BUON SENSO

Pare che nelle conversazioni, nei dibattiti, forse soprattutto nei duelli retorici dei politici, non basti dire cose di buon senso, ma bisogna dire che le si sta dicen-

do: la frase «sto dicendo solo cose di buon senso» pare fatta apposta per mettere in difficoltà l'avversario, che dovrà intanto prendersi il suo tempo per capire se gli venga effettivamente proposto qualcosa di piano e ragionevole o gli si stia rifilando un imbroglio: mentre pensa, e cioè è incerto, si è già giocato la platea.

Chi afferma con umiltà satanica che sta dando solo voce al buon senso, si sta in ogni caso dando ragione da solo: non è il buon senso la ragionevole voce della ragione? - Se non la capisci, non è che non capisci me, non capisci il meglio del mondo; quindi sei scemo, o cattivo, o interessato. Attraverso di me, il Buon Senso sta dicendo al mondo che fai anche un po' pena.

CONCEDERE

Verbo usato dai giornali italiani a proposito delle interviste rilasciate da uomini e donne di potere. In questi casi i giornali stessi annunciano interviste *concesse* anche quando queste sono state pretese proprio dai potenti di turno per dare notizia al mondo che esistono ancora. Quando invece viene intervistata la commessa che ha assistito all'atterraggio di una squadriglia di UFO, o interrogato un turista cingalese che ha vinto al gratta e vinci un miliardo in bitcoin, o interpellato una negazionista di qualunque cosa che ha avuto un *tête-à-tête* in esperanto su questioni altamente filosofiche con il mostro di Loch Ness, le interviste sono semplicemente fatte, le dichiarazioni sono raccolte e i fortunati sono stati sottoposti a domande. In nessun caso si parlerà di interviste concesse.

IO SONO

Prima persona del verbo essere: come si sa, tra i verbi il più impegnativo. «Io sono quello che sono» disse Elohim a Mosè, ma lui era Dio, anche se allora era giovane, qualche millenario battito di ciglia prima – come passa il tempo – di quel senile appannamento che chiamiamo secolarizzazione. Con «io penso e quindi io sono» Cartesio ci mise nei guai: per dire di essere, si doveva dimostrare che si stava pensando: quasi tutti si arrendevano prima. Flaubert complicò terribilmente le cose col suo «Madame Bovary sono io»: su questo non osiamo approfondire, ma per chi volesse c'è sempre *L'idiota della famiglia* di Jean-Paul Sartre, dove quell'Io che dice «sono» (una Madama melodrammatica e suicida) si rivela malmostoso, dolente e labirintico.

«Io sono» del verbo essere è il presente indicativo, e l'indicativo è il modo della realtà: chi dice *Io sono*, dice che non ci piove sul fatto che lui *è*. Adesso in libreria primeggia *Io sono Giorgia*: autobiografia della leader del partito più di destra nel nostro parlamento. Nella classifica di Amazon, è primo in classifica. Avrà quindi un seguito. Aspettiamo curiosi il titolo. Il libro sta per avere una promozione nelle scuole di stato; la presenza degli allievi sarà giustamente obbligatoria: avremmo suggerito il sabato, in ricordo di certi sabati che pare piacciano ancora molto a certi elettori di «Giorgia», perché, come dicono i nonni e Petrarca, certe cose le si capisce solo se le si conosce per prova.

Da molto tempo si può insinuare che il verbo *essere*, almeno all'indicativo, simpatizzi per la destra; congiuntivo e condizionale potrebbero fare un'educata e controversa coppia di centrosinistra, o almeno individuare uno schivo signore di simpatie moderatamente liberali. V'immaginate l'amletico Montale che lascia un'autobiografia intitolata *Io sono Eugenio*? Lui che poetava che si può dire solo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»? Chissà perché ci suonerebbero strane autobiografie di politici, che pur hanno contato qualcosa nella nostra storia, intitolate *Io sono Alcide*, o addirittura *Io sono Camillo Benso*. Irrimediabilmente extra-parlamentare di sinistra resterebbe Arthur Rimbaud col suo «Io è un altro». Adesso, invidiosi della signora che dice di essere Giorgia, sospettiamo che *essere* sia un verbo, più che di destra, pazzo: «Un re che crede di *essere* un re è un folle», diceva Jacques Lacan, che neppure tutto a posto pare che fosse.

Le avventure
di Emma e Gattino

LA STRADA DI CASA

Nelle librerie e su www.hammerle.it