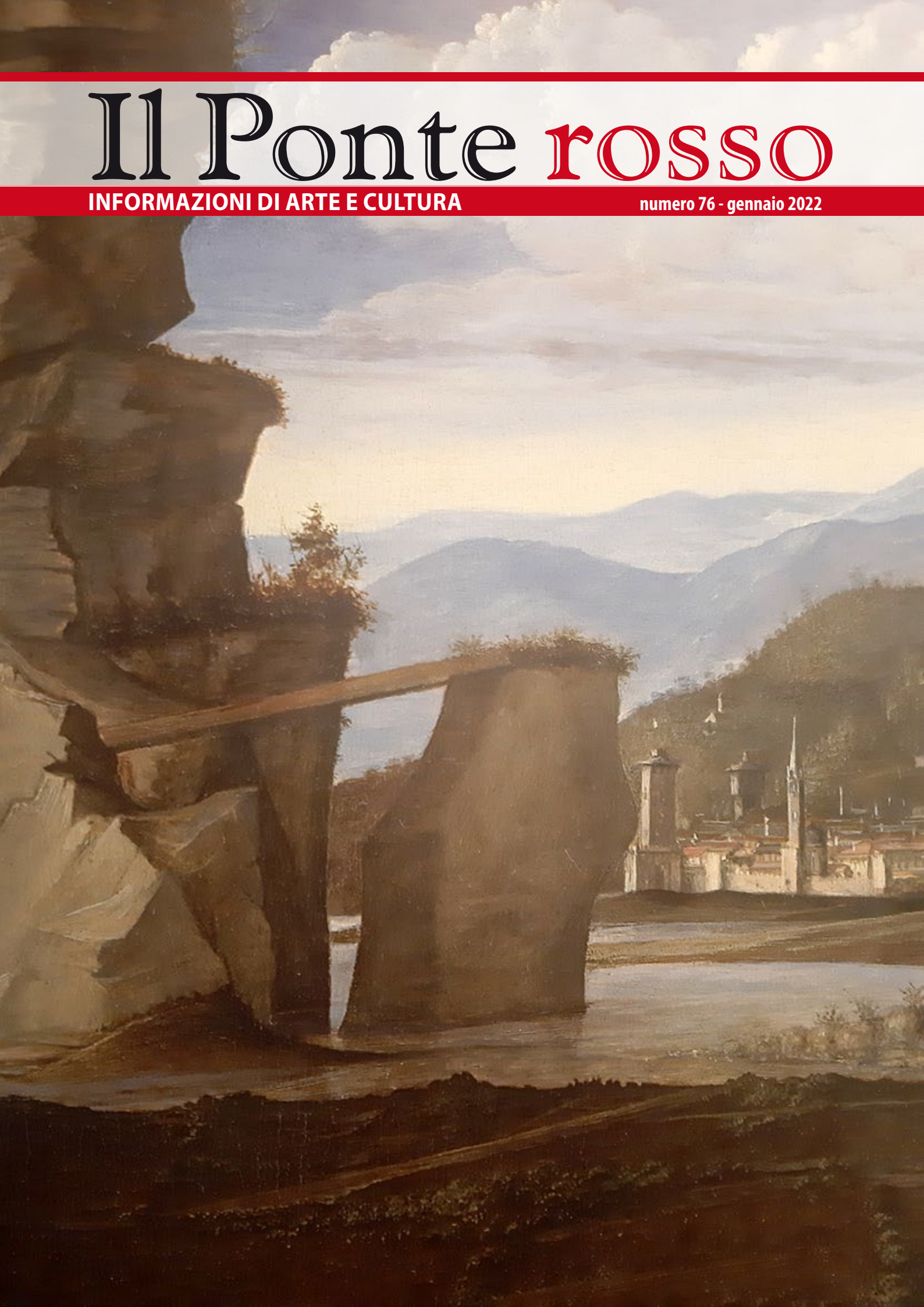
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 76 - gennaio 2022



Il Ponte rosso
ASSOCIAZIONE CULTURALE

Il Ponte rosso può continuare la sua attività di informazione, può anche pubblicare libri, realizzare mostre e in genere farsi promotore o organizzatore di eventi culturali, potendosi valere esclusivamente della partecipazione volontaria di quanti lavorano per realizzare tali attività, oltre che di donazioni e delle quote associative versate dai soci dell'Associazione.

Anche per il 2022, come per tutti gli anni precedenti, la quota di adesione per i soci continua ad essere determinata in 30 euro, che possono essere versati mediante bonifico bancario al seguente codice IBAN:

IT 36 A 08877 02202 000000345619

Per tutti, la rivista che pubblichiamo è e continuerà ad essere distribuita a titolo gratuito, non essendo prevista alcuna forma di abbonamento a titolo oneroso.

Se, fra quanti ci leggono, qualcuno intendesse aderire all'Associazione, potrà ricevere il modulo di adesione richiedendolo all'indirizzo e-mail:

info@ilponterosso.eu

contribuendo così ad assicurare la sopravvivenza delle nostre iniziative.

A tutti, i migliori auguri per il 2022

Sommario

Un virus disuguale 3
Musica e destino 4
di Francesco Carbone
Alfonso Mottola, fotografo a Trieste 8
di Paolo Cartagine
Bazlen secondo Calasso 10
di Fulvio Senardi
Una gabbia di matti 12
di Gabriella Ziani
Dialogo sulle parole con Mario Cannella 15
di Francesco Carbone
Le immagini del lavoro 19
di Walter Chiereghin
Quel Rogers made in Italy 22
di Roberto Curci
Prose di Giuseppe Parini 25
di Fulvio Senardi
Giuseppe Loy, per un archivio della memoria 26
di Michele De Luca
Stravinskij per due 28
di Luigi Cataldi
«Il Piccolo» di Teodoro Mayer 30
di Patrick Karlsen
La Fabian Society e Orwell 31
di Sabrina De Monte
Solo per ringraziare (parte quinta) 32
di Giancarlo Pauletto
L'Adriatico di Scotti 35
di Walter Chiereghin
L'acqua, la terra, il colore 36
di Francesca Schillaci
Cristina Campo e le altre 38
di Silva Bon
Caroll Rosso Cicogna e l'icona 40
di Enzo Santese
Una frontiera difficile 42
di Diego Zandel
Un libro per 50 film 44
di Anna Calonico
La polvere dei sogni 45
di Stefano Crisafulli
Per caute sopravvivenze 46
di Malagigio

UN VIRUS DISUGUALE

Ne usciremo, un giorno o l'altro. Ciò che allora resterà da vedere è se l'umanità dopo la pandemia sarà quella di prima, migliore o non piuttosto peggiore, come fanno ritenere alcuni inquietanti presagi.

Uno fra questi è il recentissimo rapporto Oxfam (organizzazione non governativa con ramificazioni internazionali, senza fini di lucro), che analizza la situazione patrimoniale a livello globale relativa al 2020, con estensione fino a comprendere la fase conclusiva dell'anno seguente. Le rilevazioni statistiche consentono di affermare che il periodo considerato, connotato a livello planetario dall'emergenza sanitaria, ha favorito una clamorosa ulteriore divaricazione della forbice nella distribuzione dei redditi, tale che, per citare un solo dato, le dieci persone più ricche del mondo detengono un patrimonio netto superiore di oltre sei volte rispetto a quello detenuto dal 40% dei cittadini adulti più poveri di tutto il mondo. E non solo: nel periodo della pandemia, il patrimonio netto di questi dieci signori è più che raddoppiato, essendo lievitato del 119%.

Nelle fasi iniziali dell'emergenza 3,2 miliardi di persone vivevano sotto la soglia di povertà (5,50 dollari al giorno) monitorata dalla Banca Mondiale; a livello globale l'emergenza pandemica ha irrobustito di altri 163 milioni di persone quel dato, di per sé intollerabile e inoltre, nelle proiezioni dello stesso istituto, nemmeno nel 2030 si potrà tornare a livelli di povertà precedenti la crisi se non verranno attuate politiche di contrasto alla disuguaglianza economica.

Nel nostro Paese il livello di disuguaglianza appare forse meno drammatico, ma continua ad essere scandaloso: sempre secondo le stime di Oxfam «alla fine del 2020 la distribuzione della ricchezza nazionale netta vedeva il 20% più ricco degli italiani detenere oltre i 2/3 della ricchezza nazionale, il successivo 20% era titolare di un altro 18,1%, lasciando al 60% più povero dei nostri concittadini appena il 14,3% della ricchezza nazionale. La posizione patrimoniale netta dell'1% più ricco (che deteneva a fine 2020 il 22,2% della ricchezza nazionale) valeva oltre 51 volte la ricchezza detenuta complessivamente dal 20% più povero della popolazione italiana».

A 21 mesi dall'inizio della pandemia, che ha accentuato la disparità distributiva dei patrimoni, ci troviamo in una situazione grazie alla quale i 40 miliardari italiani più ricchi posseggono oggi l'equivalente della ricchezza netta del 30% degli italiani più poveri (18 milioni di persone adulte).

Risulta di tutta evidenza che tale divaricazione della forbice, che continua a crescere dall'inizio del nuovo millennio, non si limita a produrre nuove povertà, con lo scivolamento sotto la soglia della povertà assoluta che, soltanto nel 2020, ha riguardato un milione di persone in più rispetto all'anno precedente, coinvolgendo due milioni di famiglie contro 1,6 milioni del 2019.

Il vulnus prodotto alla giustizia sociale di un fenomeno così macroscopico ha logicamente alcuni corollari che riguardano la difficoltà di accesso non solo ai consumi indispensabili, ma anche a un'istruzione qualificata, alla crescita culturale, persino alle cure mediche, per non parlare della concreta possibilità per moltissimi di migliorare la loro condizione sociale.

Il problema non è certo di facile soluzione, considerando anche le difficoltà di agire sugli strumenti fiscali e normativi in un sistema economico globalizzato. Tuttavia reclamare una più forte progressività nell'imposizione fiscale, ripensare alle aliquote delle imposte di successione, colpire i profitti delle multinazionali che operano sul web mediante una tassazione quale che sia possono ancora essere considerate proposte da bolscevichi?

Il Ponte rosso si occupa di arte e cultura, non certo di politica, relegata – esplicitamente – a questa sola paginetta, ma tacere su argomenti come questo che abbiamo qui trattato ci sembrerebbe – mentre recensiamo un libro, un concerto o una mostra – di disquisire sul sesso degli angeli.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 76
gennaio 2022

Direttore:
Walter Chiereghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

Per l'invio di comunicati stampa:
press@ilponterosso.eu

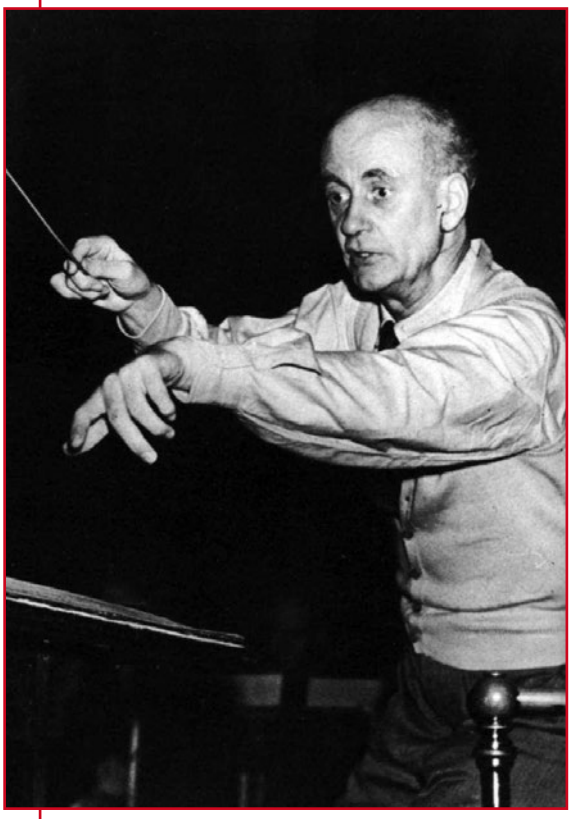
impaginazione:
Hammerle Editori e Stampatori in Trieste
Via Maiolica 15/a
34125 Trieste

In copertina:
Giovanni Bellini
San Girolamo nel deserto
(particolare)
olio e tempera su tavola
1480-85 c.a
Londra
The National Gallery

MUSICA E DESTINO

di Francesco Carbone

Wilhelm Furtwängler



Agosto 1951. Il Quartetto Italiano – uno dei supremi quartetti d'archi del XX secolo – suona a Salisburgo. Al concerto assiste Wilhelm Furtwängler. Il Mastro ha 65 anni, è con Toscanini il più celebre direttore d'orchestra del mondo, ha alle spalle un passato controverso e contestato per essere stato – anche se mai iscritto al NSDAP – il direttore più simbolico del Terzo Reich; sarebbe morto tre anni dopo, sordo di un orecchio, abbandonandosi consapevolmente alla fine: da tempo dirige potendo solo intuire i *pianissimo* dei violini (A. Roncigli, *Il caso Furtwängler*, Zecchini Editore 2013). Il Quartetto Italiano, già celebre, è formato da musicisti che hanno tutti più o meno trent'anni. È l'unico quartetto che suoni a memoria, senza spartito. Alla fine del concerto, Furtwängler li invita nella sua stanza. Suonano per due volte il *Quintetto op. 34* di Brahms.

Discutono dei Quartetti di Beethoven, che Furtwängler conosce a memoria; il direttore esegue al piano alcuni passaggi. Per i giovani del Quartetto è un'esperienza sconvolgente. «Dopo quell'incontro, fu la *crisi*: la «grande libertà, il suo immenso respiro, l'intuizione tragica: ci hanno aperto il mondo. Noi abbiamo vissuto una crisi di quasi un anno dopo aver incontrato Furtwängler, perché avevamo compreso che la musica si faceva in un altro modo; è stata per noi una folgorazione come se sotto di noi si fosse spalancato l'infinito» (Elisa Pegreffi in *Quartetto Italiano*, film di Nino Crescenti 2007). Furtwängler mostrò che il *tempo* musicale non dipende dal metronomo, che non è una quantità ma una qualità: nel momento in cui si dà, non corrisponde a una realtà fisica meccanicamente misurabile e quindi riproducibile, ma al farsi, nel *qui e ora* dell'esecuzione, di un imponderabile ma lì evidente verità musicale, di una *qualità* che tiene assieme i musicisti, gli ascoltatori, il luogo, il tempo storico e il tempo della vita. È celebre di Furtwängler la frase: «dirigo ciò che sta dietro le note»: le note da sole sono solo un segno che indica qualcosa di essenziale che è *dietro*, e che è la musica.

Anche nei ricordi di Daniel Barenboim la direzione di Furtwängler ha lasciato «la sensazione di un processo […] che sembra svilupparsi da sé proprio nell'attimo stesso. Non c'è alcuna formulazione prestabilita. Non c'è programma. Tutto è contenuto nell'esecuzione: credo che per alcuni pubblici questo sia molto difficile da accettare»; e le prove erano per l'orchestra il modo di sentirsi dire «*No* in duecento modi diversi, nella speranza che la sera del concerto saresti riuscito a dire finalmente *Sì*. In altre parole, le prove servivano ad assicurarsi che certe cose non accadessero» (D. Barenboim, *Paralleli e paradossi*, Il Saggiatore 2008).

È questo «lo stile filosofico, antimetronomico di Furtwängler» (A. Ross, *Il resto è rumore*, Bompiani 2009). Quando chiedevano al Maestro a che tempo avrebbe staccato un certo passaggio, rispondeva: «Non lo so, dipende da come suona». Cosa vuol dire? Per esempio, quando il brano ha come in Brahms una grande densità armonica – molti *suoni* nello stesso momento – il tempo va naturalmente dilatato. Al contrario, quando il passaggio

Riflessioni suscitate dalla pubblicazione di un cofanetto di 55 CD con tutte le incisioni in studio e le registrazioni dal vivo realizzate da Wilhelm Furtwängler

è armonicamente leggero, si dovrà essere più agili: ma questa non è che un'indicazione generalissima, che può essere praticata in un milione di modi diversi. All'inizio, c'è l'insegnamento di Richard Wagner: il fatto che per esempio in Bach non troviamo alcuna indicazione del *tempo*, «sotto l'aspetto autenticamente musicale, è la cosa più esatta» (R. Wagner, *Del dirigere,* Studio Tesi 1989). In verità, non solo in Bach ma in nessuno spartito è già rivelato il segreto della *inégalités* dei tempi musicali (G. Gianmarino, *La tradizione di Furtwängler*, Huffpost 12 aprile 2021). «Nello spartito c'è tutto tranne l'essenziale», diceva Gustav Mahler: per quell'essenziale, la grande musica reclama il grande interprete.

Furtwängler lo chiamava il «paradosso di Sigfrido»: nel mito, il fabbro foggia la spada dell'eroe, che però viene subito fatta a pezzi per la collera di un dio. Il fabbro raccoglie quei frammenti e li rifonde per creare una nuova spada che, nelle mani di Sigfrido, diverrà capace di uccidere il drago. Così è nella musica: il compositore la scrive, ma questa nella partitura è come una spada subito infranta: perfino per lui eseguirla sarà un azzardo (si può pensare a quanto sono deludenti le interpretazioni che Stravinsky o Ravel hanno dato delle *loro* musiche). Come il fabbro che ricrea la spada di Sigfrido, l'interprete agisce a partire da una catastrofe: dal fatto che sulla carta la musica è consegnata a una vita appena latente, Ricomposta nell'interpretazione, la musica si offrirà intera solo nel concerto: al pubblico tutto questo deve apparire come un atto spontaneo, tutto deve sembrare nascere lì, inevitabilmente. Sergiu Celibidache – il successore mancato di Furtwängler alla guida dei Berliner Philharmoniker – porterà alle estreme conseguenze questa visione, rifiutando per tutta la vita il disco come documento veritiero del fatto musicale (cfr. U. Padroni, *Sergiu Celibidache* Zecchini 2009).

Questo universo che si svelò al Quartetto Italiano una notte a Salisburgo, si potrebbe sintetizzare come il passaggio da Toscanini a Furtwängler.

Berlino, 1929
da sinistra verso destra:
Bruno Walter, Arturo Toscanini,
Erich Kleiber, Otto Klemperer
Wilhelm Furtwängler

La Warner Classics ha pubblicato a settembre un cofanetto con 55 cd (*The Complete Wilhelm Furtwängler on Record*) in cui è raccolto l'intero catalogo di incisioni in studio e di tutte le registrazioni dal vivo realizzate dal Maestro con lo scopo della registrazione. I dischi sono stati rimasterizzati sotto la direzione di Christophe Hénault, oggi tra i massimi tecnici del suono. Si può leggere qui una sua intervista, in francese, in cui spiega i criteri del restauro: *https://www.crescendo-magazine.be/christophe-henault-servir-le-patrimoine-de-lenregistrement/*.

Per limpidezza di suono e ricchezza dinamica, sono diventate stupefacenti la *Sesta* di Tchaikovsky de 1938, la *Quarta* di Schumann del 1953 («dynamique incroyable»,) e tutte le registrazioni del gennaio-febbraio del 1950, con un *Valzer dell'Imperatore* di Strauss (1950) che dà «l'impression d'être dans la Salle de concert». Quanto alla *Quarta* di Schumann, «si tratta probabilmente della più straordinaria incisione mono di quegli anni» (M. Modugno, *Furtwängler e Böhm alla prova del disco*, Musica n. 332).

Questa della Warner non è un'integrale: per chi volesse, sarebbe da completare con il box Documents del 2015 (41 cd) che comprende il leggendario *Ring* eseguito alla Scala nel 1950, il *Don Giovanni* di Mozart e l'*Otello* di Verdi, entrambi ripresi al festival di Salisburgo del 1950. Mancano

Furtwängler mostrò che il tempo *musicale non dipende dal metronomo, che non è una quantità ma una qualità*

Furtwängler con Hitler

nelle due raccolte le incisioni dei concerti degli anni di guerra coi Berliner: soprattutto le sinfonie di Beethoven, dilaniate, estreme, tragiche fino alla «follia sonora» (A. Roncigli, *op. cit.*). *Quel* Beethoven era, nell'illusione di Furtwängler, il suo grido antinazista, anche se eseguito in una scenografia di stendardi con la croce uncinata, al cospetto dei gerarchi del Reich (cfr. M. Aster, *L'Orchestra del Reich*, Zecchini 2011). Tragica ambiguità di Furtwängler: si può vedere su YouTube il finale della *Nona* di Beethoven, al concerto del 19 aprile 1942: il ministro della propaganda Goebbels stringe calorosamente la mano al direttore, che pare rispondere sempre più stancamente, non vedendo l'ora di ritirarla. Nella sinistra Furtwängler ha il fazzoletto; qui nel filmato c'è un taglio. Quando l'inquadratura torna sul direttore, il Maestro si passa il fazzoletto dalla mano sinistra alla destra: per *forbirla* – direbbe Dante – da quell'oltraggio? Così è stato letto quel gesto da chi all'antinazismo subliminale di Furtwängler vuol credere… Ma il politicamente molto ingenuo Furtwängler forse non aveva del tutto torto, a pensare *quel* suo Beethoven come alla massima ribellione possibile: se è vero che «a Göring non piaceva che i suoi ospiti passassero le serate nella buia Philarmonie, a sentire quello sciamannato di Furtwängler dare le sue plumbee versioni del virilismo beethoveniano»: molto meglio il vitalistico giovane e per niente amletico Karajan, che s'era iscritto al partito nazista già nel '35 (A. Zignani, *Herbert von Karajan*, Zecchini 2008).

Torniamo al cofanetto della Warner. Furtwängler – come gli altri due grandissimi Toscanini e De Sabata – nutriva «una severissima diffidenza nei confronti del disco» (U. Padroni, *op. cit.*): non solo per l'impoverimento della resa musicale delle registrazioni mono di quegli anni, il disco era visto come un fantasma sbiadito, un documento residuale, che *fermava* in un momento casuale quel processo vitale e sempre in cammino che è l'interpretazione. – È celebre una sfuriata di Furtwängler negli studi – allora i migliori del mondo – della His Mater's Voice (poi EMI) a Londra. Siamo nel giugno del 1952. Si sta registrando il *Tristan und Isolde* (proprio l'edizione che ora si trova nel cofanetto Warner). Il produttore è il già mitico Walter Legge. Elisabeth Schwarzkopf, che era la moglie di Legge, racconta che Furtwängler, riascoltando il registrato, rabbioso non riconobbe più i suoi tempi: accusò addirittura i tecnici di aver rallentato l'esecuzione, cosa allora impossibile se non alterando l'altezza dei suoni (E. Schwazkopf, *Su e Dal Record: Una Biografia di Walter Legge*, Faber and Faber 1982). Era solo accaduto che le condizioni di quell'ascolto erano già diverse dal momento – poche ore prima! – in cui avevano registrato; e che la stessa musica, ma restituita da un nastro invece che dal vivo dell'orchestra, era un'altra: tornava la maledizione della «spada di Sigfrido»... che è poi la maledizione di ogni scrittura senza interpretazione, come abbiamo imparato dal *Fedro* di Platone.

Su come lavorasse Furtwängler quando incideva, c'è su YouTube una prova bellissima della *Quarta* di Brahms a Londra (1948). Lì si rivede il gesto, celebre proprio perché «inintelligibile»: la definizione, ma

Furtwängler – come gli altri due grandissimi Toscanini e De Sabata – nutriva «una severissima diffidenza nei confronti del disco»

ce ne sono rimaste a iosa, è di Giulini, che fu diretto dal Maestro quando era violista dell'Accademia di Santa Cecilia. Sempre Giulini insegnava ai suoi allievi come quel gesto «teoricamente del tutto sbagliato» potesse dare il risultato *giusto* (A. Zignani, *Carlo Maria Giulini*, Zecchini 2009).

Se Toscanini era un prodigio di chiarezza e di nitore, Furtwängler poteva sembrare quasi un epilettico. Ai due gesti corrispondono non solo due modi di intendere la musica, ma la vita. Quando Furtwängler ascoltò Toscanini. all'inizio della *Nona* di Beethoven, *correre* per di più a un tempo sempre uguale, «si alzò e uscì dalla sala "maledetto metronomo" sacramentando» (A. Roncigli, *op. cit*.). Eppure le interpretazioni di Toscanini sono state essenziali, in anni molto più vicini a noi, per la *rivoluzione filologica* che a partire dagli anni '90 ha portato alle versioni – tra le stupende – di Gardiner con strumenti originali e, recentemente, con orchestra moderna, di Riccardo Chailly, in questo caso col recupero dei tempi originali assai veloci e *impossibili* indicati da Beethoven in partitura.

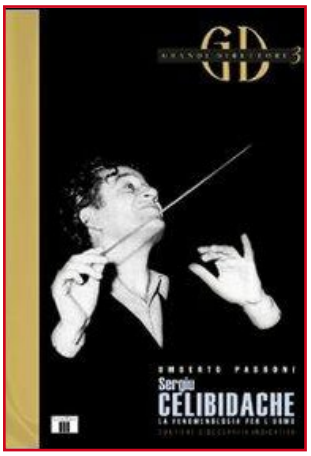
La forza di Toscanini è di far sentire l'unità, la consequenzialità architettonica delle sinfonie. Si potrebbe dire che, se Beethoven è un mare, con Toscanini si corre a pelo d'acqua su un surf col vento sulla faccia, e si arriva a destinazione; con Furtwängler si sale e scende nei maelstrom abissali, *oltre le note*: più in fondo e più in alto delle note: sempre con lui il mare di Beethoven è abissalmente profondo.

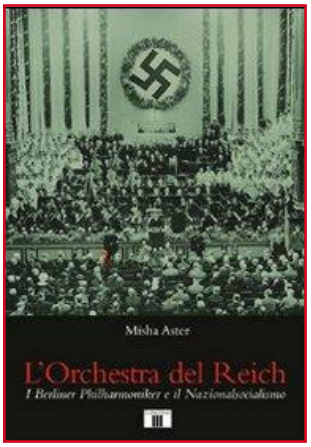
Riassume Furtwängler forse meglio di tutti il baritono Dietrich Fischer-Dieskau: «Era una persona molto ingenua, se vogliamo con tratti infantili, non si occupava di politica, […] non voleva neanche sapere ciò che stava accadendo nel mondo. Si dedicava solo alla sua orchestra e alla sua musica, nient'altro. Ovviamente sbagliava, ma era fatto così. […] E non gli piaceva mettere troppa precisione nel dirigere, non amava il dettaglio, non si concentrava sulla tecnica […]; gli attacchi erano un po' *fantasiosi* ma lavorava sempre con musicisti che conoscevano il suo modo di fare musica» (*La voix de l'âme*, film di Bruno Monsaigeon 1995).

Toscanini rimproverò molto aspramente – a Salisburgo – Furtwängler per la sua accondiscendenza al nazismo: dirigeva per Hitler e i suoi gerarchi, *dunque* era un nazista. Furtwängler replicava sfumando, problematizzando, proprio come avrebbe fatto al processo che subì dopo la guerra. Malgrado questo, quando Toscanini nel 1936 lasciò la direzione della New York Philarmonic, propose Furtwängler come suo successore. E il tragico fu che Furtwängler avrebbe accettato, se l'offerta non fosse stata intercettata dai servizi segreti tedeschi, che risposero a suo nome con un rifiuto. Toscanini uscì dagli anni di guerra ancora più leggendario di quanto fosse stato prima; Furtwängler si ritrovò ferito, in molti momenti umiliato e alla fine annientato.

Restano i dischi. In questo box, più di settanta ore di musica. Risuonano ancora il *Concerto n.5*, *Imperatore*, di Beethoven con Edwin Fischer: poiché ascoltare vuol dire anche confrontare con altre versioni, questa è da paradiso. Nelle tre versioni presenti nel box della *Quinta* di Beethoven, toglie sempre il fiato il passaggio dal terzo all'ultimo movimento: nessuno, davvero nessun altro, dà il suo senso di progressione, come di un mare che prende a smuoversi per sollevarci fino al punto in cui si esplode tra le nuvole in cielo: *per aspera ad astra* in una «apocalittica notte della ragione» (A. Zignani, *Carlos Kleiber*, Zecchini 2010). E, se un consiglio è permesso, cominciare con lo shock della *Marcia funebre* di Sigfrido nel *Crepuscolo degli dèi* (1954), qui e solo qui stravolta catastrofe del cosmo.

Il box della Warner Classic





ALFONSO MOTTOLA, FOTOGRAFO A TRIESTE

di Paolo Cartagine

Vendemmia
Santa Croce (Trieste)
seconda metà anni '60

Avrebbe compiuto cent'anni il 13 ottobre scorso Alfonso Mottola. Nato nel 1921 a Pavia, si trasferì nel 1934 con la famiglia a Trieste, dove sposò la signora Annamaria e dove nacquero i loro tre figli.

Più defilato rispetto ai colleghi che si occupavano della fotocronaca per la stampa quotidiana, Mottola è stato uno dei più prestigiosi fotografi di Trieste della seconda metà del secolo scorso.

Aveva fondato la ditta Astra Foto Cine con sede nel negozio di via Carducci 10, attiva dal 1951 al 1999, assieme al fratello Silvano (prematuramente scomparso e che si occupava della sezione filmica) e alla sorella Mina (che seguiva la parte organizzativa, deceduta lo scorso ottobre). Alfonso Mottola ci ha lasciato nel 2008.

A Palazzo Gopcevich è conservata la sua produzione fotografica, e fino al 27 febbraio è visitabile la Mostra "L'archivio di Alfonso Mottola nella Fototeca dei Civici Musei dei Storia ed Arte di Trieste. Non solo fotografie", curata (unitamente al catalogo) da Claudia Colecchia, responsabile della Biblioteca e della Fototeca medesima.

Un'antologia rappresentativa dei temi affrontati in tanti anni di professione, riferibili soprattutto a ritratti di scrittori e artisti (fra cui Marin, Tomizza, Magris, Rosignano, Spacal, Zigaina, Mascherini, per il quale aveva curato libri, cataloghi e mostre), all'ambiente urbano di Trieste, al territorio circostante, alla vita contadina del Carso, al connubio fotografia-poesia (in particolare assieme a Nora Baldi con un volume su Saba). Nel suo *carnet* figurano mostre e apparati fotografici che corredano diversi volumi di storia e cultura locale.

Mottola aveva progettato tre libri – oggi complementari alla mostra – con sue immagini di tipo documentale: *Umile Carso* del 1967 con presentazione di Stelio Crise; *Le trincee del Carso oggi* del 1968; *San Giusto* del 1970 (l'unico con alcune foto a colori di dipinti, affreschi e mosaici), con testi di Mario Mirabella Roberti, Antonio Ciana e Oscar de Incontrera. Redatti in collaborazione con Licia Ruzzier, furono pubblicati da La Editoriale Libraria di Trieste.

Aveva lavorato anche per la Soprintendenza e l'Archivio di Stato di Trieste (opere e arredi del Castello di Miramare) e di Padova (il Duomo e il Palazzo del Bo), le Assicurazioni Generali, la Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste, la Regione Friuli Venezia Giulia, e l'Università di Tulsa (USA) con un volume su Joyce. Aveva inoltre prodotto la pubblicità per importanti ditte triestine note in tutto il mondo.

Anche i non esperti di fotografia troveranno da subito appagante e significativa la mostra.

Chi ha vissuto quel periodo proverà forse un po' di nostalgia nel rivedere un mondo che non esiste più, e potrà "misurare" la distanza fra ciò che è accantonato nei propri ricordi del passato e le sensazioni di ora restituite dal rettangolo dell'inquadratura.

Attraverso il contenuto informativo dell'esposizione – il cui nucleo centrale copre oltre un quindicennio a partire dalla metà degli anni '60 – coloro che sono venuti dopo potranno magari scoprire modi di vestire di giovani e anziani, attività economiche grandi e piccole (oggi scomparse) sulle Rive, in Cavana e in Borgo Teresiano, una Piazza Unità aperta alle automobili.

Fotografie che consentono di leggere una Trieste sospesa (e al contempo realistica) fatta di situazioni di "giornate qualsiasi" dove nulla sembra esser degno di

nota, di momenti che in pratica passano inosservati in quanto usuali nello scorrere della vita dell'uomo. Non dunque eventi straordinari, circoscritti e fortemente connotati che si imprimono nella mente, ma l'ordinario susseguirsi di "anonimi" episodi del mestiere di vivere a cui non prestiamo attenzione, e che, a ben considerare, rappresentano la maggior parte del percorso di ciascuno di noi.

Una scelta opposta a quella dei fotoreporter che, invece, davano testimonianza della cronaca e dei cambiamenti della società che toccavano anche Trieste: la contestazione studentesca, le lotte sindacali, gli scioperi per la chiusura del Cantiere San Marco, l'attentato alla SIOT, la rivoluzione di Franco Basaglia.

Mottola fotografava con un stile classico, piano, comprensibile – ma tutt'altro che scontato, banale o stereotipato – per comporre una ricerca finalizzata a cogliere, con delicatezza ed empatia, vari aspetti umani non agli onori del primo piano ma essenziali per completare la descrizione di quegli anni. Il suo obiettivo era catturare senza incongrui artifici o abbellimenti ciò che si presentava allo suo sguardo curioso, al contempo ben conscio che ogni fotografia non è un documento oggettivo bensì un'interpretazione soggettiva dell'autore.

Dato che "la tecnologia non sostituisce il pensiero", aveva cura di realizzare le sue immagini in modo tale che lo spettatore potesse trovarvi elementi utili per un'adeguata lettura. Lo scopo? Guidare l'osservatore il più vicino possibile alla puntuale comprensione del relativo contenuto, perché sosteneva che "le foto vanno capite, non ammirate".

In sostanza, Mottola intendeva davvero comunicare attraverso un linguaggio fotografico semplice, preciso, accessibile e non superficiale.

Sottesa a queste scelte concettuali e operative – come si nota visitando la Mostra o immergendosi nei tre libri citati – c'è una solida struttura che fa nascere, in chi guarda, una serie di associazioni mentali. Infatti, una foto costruita in un certo modo e collocata in una determinata posizione (rispetto alle altre) viene percepita e interagisce in maniera diversa a seconda del singolo osservatore. Molteplici pertanto le sensazioni e le riflessioni possibili in un tragitto individuale che va oltre la fotografia per cercare analogie e differenze, continuità e discontinuità fra ieri e oggi. Dal contesto urbano del centro Città (ancorché l'assetto architettonico sia stato salvaguardato) al Carso, la cui economia non è più legata, come allora, alla faticosa attività agricola minuta di sostentamento familiare.

Cavana
Trieste
seconda metà anni '60

Chi lo ha conosciuto ricorda che, con i suoi clienti, il Signor Mottola usava "il lei".

Garbati confronti con voce pacata e cortese nel piccolo spazio di via Carducci 10, ricchi di consigli su composizione fotografica e accorgimenti di ripresa, su pellicole e stampe di diapositive in *cibachrome* appena giunte dal laboratorio di fiducia sito a Padova. Invece le immagini in bianco e nero le stampava lui nella sua camera oscura, collocata nel soppalco del retrobottega, il cui accesso era talvolta consentito solo ai conoscitori di tale tecnica.

Indimenticabile la sua esortazione preferita: «e si ricordi, ogni volta che osserva una foto, specie se è sua, si soffermi almeno un minuto e scoprirà sempre qualcosa che prima non aveva notato, e così quell'immagine le regalerà significati sempre nuovi».

Perché non mettere in pratica questo suo suggerimento ed esplorare così, con modalità lenta, le foto in esposizione al Gopcevich?

BAZLEN SECONDO CALASSO

di Fulvio Senardi

Roberto Calasso

Sembra il risultato di un curioso incrocio di destini il fatto che l'ultimo libro di Roberto Calasso, che ci ha lasciati nel luglio di quest'anno, sia dedicato a Roberto Bazlen (*Bobi*, Adelphi 2021). Un gesto d'addio modellato sulla silhouette del personaggio fra i più sfuggenti ed enigmatici del Novecento letterario italiano. Ombre che si inseguono. Figura misteriosa di intellettuale schivo, pressoché sterile quanto a pagine scritte, Bazlen è stato però attivo con un ruolo cruciale dietro le quinte dell'attività editoriale, tanto che Calasso può affermare, senza tema di smentita, che «l'opera compiuta di Bazlen fu Adelphi» (66).

Un irresistibile polo d'attrazione, d'altronde, questo reticente triestino, per più generazioni di narratori e saggisti ansiosi di misurarsi con un tema assolutamente intrigante per quanto è permeato dal pathos dell'oscuro: parecchi anni fa Calasso ebbe a scrivere che «di Roberto Bazlen sarebbe arbitrario dire che cosa pensasse; resta la certezza che la sua presenza costringesse altri a pensare». Data questa premessa, è ovvio che il disvelamento non può che svolgersi lungo i frastagliati margini, esistenziali e letterari, di un personaggio che si è dato, in quel poco che di lui possiamo leggere, per «trafitture di fulmineo effetto» (74). Ci si è provata, riportando i frammenti e le testimonianze a un quadro interpretativo solido e plausibile, Giulia de Savorgnani (*Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio*, LINT, Trieste 1998), con meno successo, in termini esegetici (ma mietendo molti immeritati plausi) Cristina Battocletti (*Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, La nave di Teseo, Milano 2017) che predilige, nel suo sfarfallare gremito di mende e approssimazioni, il pettegolo versante del Bazlen uomo.

E Calasso? La riflessione si snoda per medaglioni inframmezzati da molti spazi bianchi – segni di un'apertura sull'"altrove" che, allusiva e fin provocatoria, fa indiscutibilmente parte dell'"aura" Adelphi – prendendo le mosse dal ricordo di un primo avvicinamento che è stato insieme intellettuale ed esistenziale: «"Il cugino Bobi": per me quel nome aleggiava già da tempo nei discorsi di Giorgio Settala. […] Presto diventò la persona che più desideravo conoscere in quel luogo ignoto che si chiama Roma» (11). Dire Bobi è però dire Trieste, un vischioso e anch'esso indecifrabile retroterra che in parte completa la fisonomia dell'uomo, là dove il ritratto, del suo, perde colore: «una gabbia malefica, e talvolta "una vita infame" dove si mescolavano gli incontri decisivi (Svevo) e una famiglia composta da sole donne (il padre era morto quando Bazlen aveva tre anni)», (33). La città dove ventitreenne il giovanotto coltissimo ma disorientato inizia la *Lotta con la macchina da scrivere* (pubblicata da Adelphi in edizione fuori commercio nel 1994), un brogliaccio che Calasso assegna al 1925, e Savorgnani collega al tentativo di Bobi di diventare un "uomo pratico", esercitandosi, alquanto goffamente, nella dattilografia.

C'è poi Milano, dove Bobi si colloca vicino agli Olivetti, dopo l'abbandono della città natale con una fuga gravata da un doloroso non detto psicologico («una querula madre/ legata a triplo filo a un figlio in fuga», ha scritto Montale che su Bobi la sapeva lunga). Una terra di mezzo per l'Ulisse che cerca, su sfocati orizzonti, una sua Itaca ancora senza nome: l'"odissea" raccontato da Calasso mettendo in gioco un mannello di aneddoti, il genere per eccellenza centro-europeo in cui Bazlen sbizzarriva

Figura misteriosa di intellettuale schivo, pressoché sterile quanto a pagine scritte, Bazlen è stato però attivo con un ruolo cruciale dietro le quinte dell'attività editoriale

la sua intelligenza a-sistematica e la sua vena dissacrante. Importante il rapporto con Montale (Eusebius, nella personale onomastica bazleniana), che Calasso legge schierandosi, con enfasi probabilmente eccessiva, dalla parte di Bobi in quel sodalizio che in realtà non fu mai, se non entro la normale dialettica relazionale, contrappositivo (Montale «scivolava nella distorsione dell'evidenza» (63); Montale «quanto più si sforzava di omaggiare Bazlen, tanto più lo denigrava» (ivi); Montale formula qualche «impropria domanda» (97).

E siamo infine all'Adelphi, approdati su quella terra ferma dove Bazlen erige (autoironico?, dogmatico?) i suoi grandi totem, trasformandoli in (generalmente fortunate) scelte editoriali: in primo luogo la «primavoltità» (sinonimo, potremmo dire, di originalità), la capacità di un libro cioè, perché di questo si tratta, di superare i confini tradizionali aprendo lo sguardo su terreni nuovi, oltre l'Occidente, oltre le ideologie: il Tao, i Ching, gli scrittori eccentrici o devianti. Arcipelaghi esclusi dalle carte stellare dell'universo letteratura e di cui Adelphi aveva l'ambizione di tracciare la prima mappa. Una casa editrice dunque, nei limiti concessi da relazioni rispettose e paritarie con i collaboratori, espressione diretta e fedele dell'apertura curiosa e rizomatica di un intellettuale-guida verso il diverso e l'ignoto; che modellava il suo mondo (anche nell'estrinsecazione editoriale) così come aveva inventato un suo viaggio nella vita: «Bazlen l'aveva fondata su un *irrimediabile non sapere*, esposto alle onde in ogni direzione. Era stato il suo modo di *diventare vivo*» (corsivi nel testo, 97).

Qualche esempio, per non restare nel vago? Jung a preferenza di Freud – su cui Bazlen scrive, nel segno del binomio genialità-unilateralità, un'intelligente paginetta che *Bobi* riporta – spingendosi magari fino ai margini della para-psicologia. E, aggiunge Calasso, la volontà di andare oltre le *dispute* (corsivo mio) che tenevano campo nell'Italia del Dopoguerra («Più o meno per tutta l'Italia dopo il '45 la bestia nera era l'irrazionale. Mentre Bazlen ignorava quelle dispute. Pensava che fossero una perdita di tempo. Preferiva parlare di ciò che si riconosce già dal suono. Era quello il punto decisivo», 77). È evidente che con "irrazionale", un termine che appare oggi alquanto difficile da maneggiare, l'Italia dell'impegno intendeva il fascismo, il movimento ed il regime che avevano dato corpo a un'idea reazionaria dell'uomo e della società, creando miti attivistici che invitavano alla violenza e alla sopraffazione, esaltando il culto della razza, delle gerarchie e dell'uomo solo al comando, colui che ha sempre ragione e di fronte al quale occorre piegarsi con cieca obbedienza nella sospensione di ogni capacità critica. Del resto se il fascismo veniva considerato come un'«immensa farsa» (80), e non – ciò che effettivamente è stato – un regime criminale apportatore di morte, il noncurante voltarsi altrove degli "adelphiani" appare logico e giustificato; un trionfo del buon gusto.

E la serpeggiante accusa di snobismo che ha accompagnato Adelphi per tutta la sua esistenza? Qui, fra lo Scilla e il Cariddi delle pratiche demagogiche della retorica e dell'anti-retorica («un gregge antigregge che reagisce contro il mondo prefabbricato», 86) il discorso dell'ottantenne Calasso rischia di calcare anch'esso il terreno affollato di un manierato *contemptus mundi*: tra masse eterodirette tanto nell'approvazione che nella protesta, in un mondo sconvolto dallo «tsunami informatico» che mira a «strappare lo scalpo al cervello umano» (93), resterebbe valido, a prescindere da tutto, il «potente contravveleno» (94) di cui Bobi ha dato esempio. «Parlavo di lui», confessa Calasso verso la fine del libro, «come di uno "sciamano travestito in abiti borghesi". Lo penso tutt'ora. […] Oggi eviterei con rammarico la parola sciamano. Il mondo non sa più contenerla. Direi soltanto che Bobi era la persona più veloce nel vedere il "dettaglio luminoso" (Pound) che abbia avuto la fortuna di incontrare» (89). Ma dettaglio di che?, se è lecito chiedere.

Roberto Calasso
Bobi
Adelphi, Milano 2021
pp. 97, euro 12,00

UNA GABBIA DI MATTI

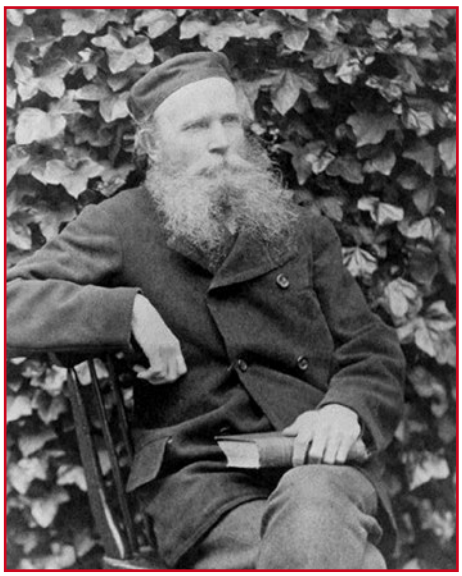
di Gabriella Ziani

William Chester Minor

Quando neanche alla cena di gala organizzata per celebrare il monumentale *Oxford English Dictionary* in 12 volumi il collaboratore più assiduo ma più invisibile, autore in vent'anni di 10 mila lemmi con numerosi pseudonimi, si fece vedere, il direttore Sir James Murray decise di andarlo a stanare, ma all'indirizzo indicato si trovò davanti la porta di un manicomio criminale. Ohibò, si disse, questo direttore dev'essere uomo di grande scienza. Ma, sorpresa: il prolifico autore era in realtà un internato. Americano, già veterano della guerra civile, recluso da quando aveva ucciso un uomo in strada, si chiamava William Chester Minor (1834-1920) e sarebbe rimasto rinchiuso per 37 anni. La sua storia è diventata un film nel 2019, *Il professore e il pazzo*. Più oscura la vicenda della domestica francese Séraphine Louis (1864-1942) che di notte dipingeva fiori e foglie usando succhi vegetali, argilla e sangue, convinta di essere ispirata dall'Arcangelo Gabriele. Quando il collezionista Wilhelm Uhde la portò ad avere successo, la sua mente cominciò a essere abitata da psicotiche ossessioni, e finì la sua vita in manicomio.

Non tutti i "matti" hanno avuto questo destino di reclusione, in tempi in cui il manicomio era una prigione e Franco Basaglia non ne aveva ancora spaccato i lucchetti. La mitica Sissi imperatrice d'Austria, seppure anoressica, malinconica e ossessiva, ebbe

Arthur Rimbaud
foto di Étienne Carjat (1871



tutto l'agio di dispiegare in viaggi e palazzi le proprie nevrotiche ribellioni, e il suo profilo triste si è replicato ai giorni nostri nell'iconica Lady Diana, precipitata nei noti inferni coniugali di casa Windsor e tornata in luce come "principessa di cuori": entrambe due divine dell'immaginario sociale che con la sofferenza hanno plasmato una nuova e vincente immagine di sé, esaltata *in memoriam* purtroppo, entrambe vittime di tragica morte.

Che cosa accomuna queste così diverse storie e, in verità, altre centinaia, in un vortice biografico stupefacente e straniante? Il fatto di trovarsi radunate in un libro del tutto particolare, *Almamatto. Un matto al giorno, 365 tipi strani (+ 1) che hanno cambiato il mondo*, organizzato come un volume-calendario che parte dal 1.o gennaio e si conclude il 31 dicembre e in ogni pagina riassume la storia di un personaggio – nessuno vivente… – nella estrema variabilità dei singoli destini, tutti comunque segnati da tratti di comportamento o carattere eccentrici, sofferti, esagerati, antisociali, molto spesso drammatici, e comunque creativi in molti campi.

È il messaggio che brevemente antepone il curatore, lo psichiatra Giampietro Savuto, spiegando la genesi di un calendario che al posto del santo del giorno racconta "il matto del giorno": «Ho incontrato – scrive – individui dalla sensibilità esasperata, emotivamente fragili, ma anche fantasiosi e creativi, sempre interessanti, alcuni addirittura geniali. La storia

In un curioso almanacco una folla di vite angolose, spericolate, in salita e discesa

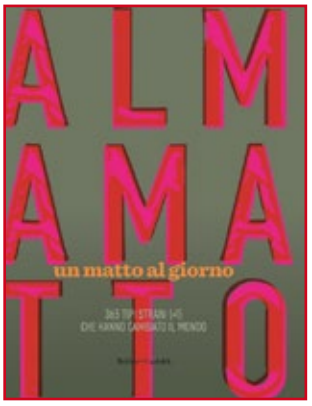
dell'uomo è costellata di individui del genere: bizzarri, anticonformisti, visionari, in molti casi con disturbi psichici gravi, ma altamente creativi in campo letterario, artistico, scientifico». Savuto è il fondatore e responsabile scientifico di Fondazione Lighea onlus, che a Milano dal 1985 si occupa del disagio psichico e della riabilitazione dei malati, gestendo tre comunità residenziali, appartamenti e un centro diurno, promuovendo nel contempo attività culturali volte a spogliare la malattia mentale del pregiudizio, del cosiddetto "stigma", anche attraverso la pubblicazione della rivista *Fuori-Testata*. I proventi di questo librone andranno a finanziare un nuovo centro per giovani da avviare al reinserimento sociale e lavorativo.

Tredici fra psichiatri, psicoterapeuti, giornalisti e specialisti di varia inclinazione culturale hanno collaborato all'impresa, che proprio a Trieste – capitale della "rivoluzione" psichiatrica – potrebbe avere un suo luogo privilegiato di diffusione. Perché alla fine l'assunto di questa sfilata quasi teatrale di personaggi sistemati ciascuno nel proprio giorno di nascita è a propria volta "creativamente" propositivo: dice che se non si è un po' "matti" si combina poco d'interessante, e al contrario esserlo per diagnosi non significa essere incapaci o inferiori. Viene così anche sdoganato uno dei tanti limiti verbali del discutibile *politically correct*, per cui tra l'altro sarebbe vietato dire matto. E perché no? Quante volte abbiamo detto "ma sei matto?" a qualcuno che sognava progetti fuori norma. Quasi una prova del nove.

Eccoci dunque incuriositi e turbati dalla folla di vite angolose, spericolate, in salita e discesa. E ne usciamo anche immalinconiti, il travaglio esistenziale è molte volte pesantissimo, e la fama postuma e magari imperitura non giova più a chi ha peregrinato sul sale. Perché Chagall dipingeva omini vaganti nel cielo? Sapevamo che Tolkien, oltre a scrivere *Il Signore degli Anelli* aveva inventato un sacco di lingue strane che nessun altro capiva? E perché troviamo qui in sfilata il Beatle John Lennon, posto che la ragione non sta nell'essere stato barbaramente ucciso? E che cosa nascondevano l'elegante fascino e il successo di una regina della moda come Coco Chanel? E chi lo sapeva che l'attrice Hedy Lamarr scandalosa per le sue scene di nudo integrale a Hollywood aveva

Hedy Lamarr

inventato – senza riuscire a brevettarlo – un *Secret communication system* che oggi è usato nella crittografia, nella telefonia cellulare e nei sistemi wireless? Conoscevamo forse il profilo di Filippo Bentivegna, che preso un brutto colpo in testa a Chicago tornò nella natìa Sciacca in Sicilia e cominciò a scolpire solo teste, oggi ospitate dal Museo dell'Art Brut di Losanna? Più note certamente altre teste favolose, quelle del pittore cinquecentesco Giuseppe Arcimboldo, che girò per le corti europee, prima da Massimiliano II a Vienna e poi dal "pazzo" Rodolfo II a Praga, dipingendo le celebri "teste composte", grottesche sovrapposizioni di fiori, frutta e verdura. Possiamo approfondire Apollinaire (sospettato di aver rubato la *Gioconda*), Proust (scrisse rintanato sostituendo alla vita il ricordo della vita stessa), Kafka («misteriose metafore trasformano l'angoscia della sua vita in incubi surreali»), e il contorto e disordinato Joyce naturalmente, e Rimbaud (ribelle in perenne fuga), e avanti con il tragico Artaud, il malinconico Pascoli, l'angosciato Leopardi, le poetesse Emily Dickinson (reclusa in casa per tutta la vita) e Sylvia Plath (che si suicidò mettendo la testa nel forno). Ci troviamo a rileggere sotto nuova angolazione il matematico Alan Turing che rivelò i segreti crittografici della macchina nazista Enigma e fu antesignano ideatore dei computer, l'ossessione di Maria Curie scopritrice del radio e premiata con due Nobel, e un posto d'onore c'è per Albert Einstein. Ma condividiamo anche le depressioni del presidente americano Abraham Lincoln e soprattutto di sua moglie Mary sfiancata da troppi lutti, e andando errabondi nei secoli possiamo fermarci tanto su Mozart quanto su Schubert, incappando in Carmelo Bene, la cui teatralità



Giampietro Savuto
(a cura di) e AA.VV.
Almamatto. Un matto al giorno
365 tipi strani (+ 1)
che hanno cambiato il mondo
Baldini-Castoldi – La nave di Teseo,
Milano 2021
pp. 406, euro 25,00

Filippo Bentivegna
Sculture
Sciacca, Castello incantato

Molti eccentrici, geniali sofferenti portavano in sé una ferita di cui sentivano acutamente il dolore: erano in continua e disperata ricerca d'amore

non si trattenne da una orinata sul pubblico, e ricordare il tragico destino della cantante inglese Amy Winehouse che la musica non riuscì a salvare dagli abissi delle droghe, o rivivere le angosce dei pittori austriaci Egon Schiele, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka e Richard Gerstl. E di van Gogh, Picasso, Cézanne, Magritte…

Ma le sorprese non mancano. Che cosa ci fa Dante Alighieri in questa variopinta compagnia? Semplice: tanto normale non era se con la *Commedia* si fece giudice e censore implacabile dell'umanità riservando a sé un ruolo salvifico, ed ecco la diagnosi: «Sublime esempio di delirio di onnipotenza». Da qui planiamo nella zona delle mistiche, notoriamente non proprio in equilibrio su questa terra: Santa Caterina che si misura col Papa e muore di anoressia, Santa Chiara che subisce il fascino di San Francesco, la carismatica Santa Teresa d'Avila il cui corpo "levita", Bernadette de Soubirous che vede la Madonna a Lourdes, e così via, saltando di pagina in pagina tra Steve Jobs, il creatore della Apple, e imperatori romani fuori di testa come Caligola e Nerone… Inciampando per strada in altri insospettabili: Marta Marzotto, Luisa Spagnoli, Peggy Guggenheim, Dario Fo, Lucio Dalla e Guido Crepax. Mentre al giorno 11 di ogni mese è indagato un personaggio letterario, in testa *Dottor Jekyll e Mr. Hyde*, la più plastica rappresentazione di una personalità scissa tra Bene e Male, in compagnia dell'uomo-donna *Orlando* di Virginia Woolf (degnamente biografata, il suo male psichico è noto quanto lo sono il talento e il suicidio), e naturalmente dello sveviano Zeno, interprete del mal di vivere novecentesco.

Il fascino oscuro ma brillante di queste vite guardate con lente semi-psichiatrica è di natura perturbante, e se è vero che molte difficoltà psicologiche di vario grado hanno consentito ad alcuni di far emergere capacità intellettuali fuori dal comune, è molto vero anche il contrario: non basta essere melanconici, ossessivi, ribelli, infelici, visionari o rabbiosi per trasformare la propria identità in senso creativo. Una cosa importante, indicata già nell'introduzione e verificabile attraverso lo scorrere dei ritratti biografici, è che molti di questi eccentrici, geniali sofferenti portavano in sé una ferita di cui sentivano acutamente il dolore: orfani di madre, o di padre, o di entrambi i genitori, oppure abbandonati dall'uno o dall'altro, erano in continua e disperata ricerca d'amore, una ricerca senza fine e spesso senza esito essendo cresciuta in essi nell'età infantile una voragine che chiedeva di essere riempita a ogni istante, e il senso di mancanza poteva essere così rapinoso da falcidiarne l'anima.

Fra tanti e tanti, ce n'è uno che pensò bene di mettersi in salvo per l'oggi e per il domani, ideuzza grazie alla quale è oggi considerato il padre della fantascienza: H. G. Wells (1866-1946). Dice la sua scheda: «Immagina dimensioni alternative, viaggi nel tempo, spedizioni sulla Luna; e ancora, uomini invisibili, scienziati pazzi e senza scrupoli, alieni e mostri dalle teste giganti, marziani che invadono la Terra. Visioni distopiche di che cosa accadrebbe se tutti gli esseri umani si evolvessero in geni, creature dall'intelligenza superiore: una diffusione incontrollata della follia. H.G. sostiene che tutte le passioni siano una forma di pazzia, compresa la sua».

Autodiagnosi e chiamata in correo: se tutti sono pazzi, nessuno lo è. Con qualche eccezione, s'intende, che la cronaca c'impone. E di cui la storia ci ammonisce di non sottovalutare la demoniaca pericolosità. A proposito, si capisce bene che non va in vetrina (ci mancherebbe…) il delirio sterminatore di Hitler, ma non tutti i cattivi sono epurati, vedi la congrua presenza del barone francese Gilles de Rais, il Barbablù che terrorizzò la Francia del '400 ed è ricordato come il "presunto killer" (ma reo confesso e perciò impiccato) di forse 140 innocenti bambini.

DIALOGO SULLE PAROLE CON MARIO CANNELLA

di Francesco Carbone

L'italiano è una lingua oltremodo interessante. Probabilmente questo si può dire di tutte, perché a una lingua corrisponde un mondo, che nel nostro caso ha almeno otto secoli alle spalle, con quella caratteristica non poco peculiare di essere nata dagli scrittori. Ora non è più così: il nostro parlato non è l'applicazione, più o meno faticosa, di una grammatica libresca, di cui magari preservare la purezza come accadeva ai tempi pur fondamentali dell'Accademia della Crusca. La lingua è viva, e come un albero che continua a ramificarsi, germogliare, fare fiori e frutti; quindi muta, cresce, lascia cadere i rami secchi adattandosi al mutare del mondo.

Ho la fortunata occasione di poterne parlare con Mario Cannella, che dal 1995 si occupa dell'edizione maggiore del vocabolario Zingarelli, come responsabile della revisione e dell'aggiornamento annuale del dizionario nonché della scelta e della definizione di quella problematica cosa che sono i neologismi.

Mario Cannella è nato a Trieste, dove ha vissuto l'infanzia e dove si è laureato alla facoltà di Lettere e Filosofia. Ha vissuto due anni, dal 1979 al 1980, in Cina, per redigere il primo dizionario di italiano-cinese. Parliamo di tante cose, molto liberamente, e – almeno da parte mia – con molto divertimento. L'occasione è la recente uscita dell'edizione 2022 dello Zingarelli: casa editrice – come sempre – la Zanichelli.

Gli chiedo se ricorda un vecchio film di Howard Hawks, del 1941 *Colpo di fulmine*, molto divertente (scritto da Charles Brackett e Billy Wilder: due giganti della commedia hollywoodiana) perché lì si racconta la storia, tra gli altri, di un lessicografo, proprio come Cannella, interpretato da Gary Cooper. Lì il protagonista scopre a un certo punto che, mentre è chiuso in una casa biblioteca a scrivere le voci di un'enciclopedia, la vita è corsa avanti, e che le persone non parlano come i suoi libri, ma in un modo più spontaneo, anche stupefacentemente inventivo, usando gerghi, *slang*, modi di dire che tutti capiscono anche se non sono ancora registrati in alcun vocabolario. Molte di quelle parole magari nasceranno e moriranno rapidamente come stelle cadenti che segnano il cielo della lingua per un tempo effimero,

altre invece entreranno stabilmente nel nostro spazio linguistico, e quindi psicologico, cambiandolo.

Domando a Mario Cannella se, come in *Colpo di fulmine*, il destino del lessicografo sia un po' quello di Achille che insegue la tartaruga: sempre un po' in ritardo sulla vita della lingua.

«Ricordo il film, ma non benissimo. Certo il mestiere di portare nel vocabolario le parole nuove richiede delle doti specifiche da parte di chi fa questo mestiere. Bruno Migliorini diceva che bisogna riconoscere le *parole incipienti*. Per questo ci vuole anche un certo intuito, un estro. Non basta vedere magari su Google quanto torna una certa parola. Oggi per esempio sono fondamentali i giornalisti. Sono loro che stanno in trincea, che azzardano per primi e poi consolidano l'uso e il significato di un termine. Una volta erano gli scrittori; adesso gli scrittori arrivano dopo, appropriandosi di una lingua che si è già consolidata nell'uso. La pandemia del Covid, per esempio, anche se non molto, qualcosa ha cambiato: pensiamo a come usiamo gli aggettivi *positivo* e *negativo*, dove niente è più negativo di risultare positivo. Un'altra parola che è entrata nell'uso comune, e che quindi va registrata nel dizionario, è *lockdown*.»

Avevo letto, in una sua intervista di un po' di tempo fa, che il lessicografo è un notaio, non un giudice della lingua…

«Fino a un certo punto. Ci sarà sempre una valutazione che porterà a decidere se ha

La lingua è viva, e come un albero che continua a ramificarsi, germogliare, fare fiori e frutti; quindi muta, cresce lascia cadere i rami secchi adattandosi al mutare del mondo

Nicola Zanichelli

Nicola Zingarelli

senso che una parola nuova faccia parte di quella specie di fotografia dello stato attuale della lingua che è il dizionario. C'è tutta una parlata gergale, che possiamo chiamare aziendalese, fitta di anglismi più o meno improvvisati e spesso non necessari, di cui si può fare tranquillamente a meno. Un altro aspetto che richiede di essere prudenti è quello del *politically correct*, e ancora di più di quella sua conseguenza che è la *cancel culture*.»

Che potrebbe rappresentare qualcosa di tanto conclamato adesso quanto effimero domani.

«Infatti! Io la *cancel culture* l'ho conosciuta in Cina, negli anni della rivoluzione culturale. E come immaginerà era qualcosa di assolutamente drastico. Poi è passata anche lei.»

Anche i dizionari dunque sono figli della storia. Giorgio Manganelli diceva che le parole sono botole: qualcosa su cui scivoliamo sopra ma in cui potremmo anche finire dentro.

«Certo; dalla prima edizione dello Zanichelli del 1922 è cambiato non solo il modo di definire un termine, pensi a *donna*; è cambiato anche la lingua in cui dare quella definizione. Tutto di un vocabolario è storico. Di questa storia deve esserci traccia anche nel vocabolario, che per sua natura è un testimone che fissa un momento di qualcosa che per sua natura è sempre in divenire. E quello in cui viviamo è già davvero un altro mondo rispetto già a cinquanta anni fa.»

Ci sono parole che si ammalano? Magari anche quando sarebbero essenziali: penso per esempio a *pudore*.

«Sono parole difficili da definire. Quando presentiamo il vocabolario nelle città, un po' lo facciamo questo gioco di far provare alle persone a definire una parola. Sul pudore poi ci sarebbe una lunga storia. Pensi a quando era chiaro a tutti il concetto del *comune senso del pudore*: quando soprattutto i film venivano censurati e magari cancellati dalla programmazione. Anche quello è un mondo che non c'è più. *Pudore* deve far pensare a qualcosa come il *ritegno*…»

Anche questa una parola difficile da definire. Resta evidente un grave impoverimento linguistico, per cui sarebbe da capire – nel tempo in cui il digitale scalza via sempre di più via i libri di carta – come può funzionare un'educazione alla pratica del vocabolario.

«Non lo dica a me… È uno dei problemi essenziali. Un passo fondamentale sarebbe ricreare la consapevolezza che il vocabolario è proprio un libro. E infatti ne esistono tanti: il Garzanti, il Devoto-Oli, il Dizionario Treccani: sono libri ognuno diverso dall'altro, ed è un'ottima cosa che sia così.»

Quindi il dizionario di carta è diverso dal dizionario digitale. Viene in mente la nota frase di McLuhan «il mezzo è il messaggio».

«Sì. La ricerca della parola in internet di solito si ferma alla prima definizione, e alla sua morfologia. Difficile che vengano usati, come i vocabolari cartacei, per inaugurare percorsi di ricerca sul modo in cui le parole si rimandano le une alle altre, arricchendosi le une con le altre. Pensi all'importanza delle *marche d'uso*, che chiariscono i contesti in

«La ricerca della parola in internet di solito si ferma alla prima definizione, e alla sua morfologia. Difficile che vengano usati, come i vocabolari cartacei, per inaugurare percorsi di ricerca sul modo in cui le parole si rimandano le une alle altre»

cui un certo lemma è usato, e della differenza di significato a seconda dei contesti.»

A me viene in mente la nota metafora della mappa che non coincide mai col territorio, per cui ogni mappa – direbbero i filosofi – à già un'interpretazione: lo stesso i dizionari, nessuno dei quali, come nel famoso racconto di Borges, *Del rigore della scienza*, l'ultimo di *Storia universale dell'infamia*, può pretendere di realizzare una mappa dell'impero grande come l'impero stesso. Sarebbe, scrive Borges, una mappa «inutile e non senza Empietà»; tanto più perché, neppure finita quella carta abnorme, già l'impero che vorrebbe descrivere avrebbe preso a cambiare.

Quante parole userà un italiano medio?

«Credo tra le duemila e le tremila. I più colti arriveranno a quindicimila.»

Quanti lemmi ci sono nello Zingarelli?

«Più di centoquarantamila.»

Mi viene in mente una cosa che scriveva spesso Alberto Arbasino sul diritto dello scrittore di usare termini rari. Lui faceva l'esempio della *Gazzetta dello sport*, per dire che, così come ci appare del tutto naturale che lì si usi, per esempio per raccontare una partita di calcio, un linguaggio anche molto specifico, del tutto ermetico per i non appassionati, così lo scrittore non può godere di una libertà minore.

«Arbasino è una miniera. Adesso che è morto sarà possibile usarlo anche per noi. Il nostro criterio da questo punto di vista è avvalerci solo di autori morti e di premi Nobel. Poi per tutti i linguaggi specifici delle varie discipline, dalle scienze dure alla filosofia, ci avvaliamo di esperti, per cui per esempio, restando alla filosofia, ha una legittimità nel vocabolario anche un termine specifico come *cosificazione*.»

E Trieste?

«Resta la mia città. Ci vengo spesso, purtroppo da un po' no per questo Covid malefico. È la città dove ho studiato. Ho fatto il liceo classico Dante Alighieri, nella sezione B; la stessa di Claudio Magris che era un anno avanti a me; siccome un periodo abitavamo vicini, spesso facevamo assieme la strada fino alla scuola. Il triestino ha segnato la mia stessa lingua. Com'è il tempo da lei, c'è bora oggi?»

La prima edizione del Vocabolario della lingua Italiana di Nicola Zingarelli (1860 – 1935) uscì a fascicoli nel 1917, e in volume nel 1922, per gli editori Bietti e Reggiani di Milano.

Zingarelli si era laureato nel 1892 con una tesi su *Parole e forme della «Divina Commedia» aliene dal dialetto fiorentino*. Su Dante, importante fu l'edizione che curò della *Commedia* con «esposizione, testo e varianti di edizioni e codici insigni» (Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1934). Tra le sue curatele, da ricordare le *Operette morali* di Leopardi (1895) e l'*Orlando furioso* di Ariosto (1934). A partire dal 1925 fu direttore di sezione (sempre per le letterature romanze) e collaboratore della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.

Dal 1941 il dizionario Zingarelli venne pubblicato dalla casa editrice Zanichelli. Dal 1946 alla nona edizione del 1966, il suo aggiornamento fu curato da Giovanni Balducci. Fondamentali sono state le edizioni del 1970, completamente rielaborata, e del 1983. Dalla dodicesima edizione del 1993 è pubblicato in edizione annuale.

La casa editrice Zanichelli fu fondata a Modena nel 1859. Ha pubblicato opere di Carducci, Pascoli e di gran parte della cultura bolognese a cavallo dei due secoli. Nel 1864 ha pubblicato la traduzione di *Sull'origine delle specie per elezione naturale* di Charles Darwin e, nel 1921, *Sulla teoria speciale e generale della relatività* di Albert Einstein. Nel 2009, in occasione dei suoi 150 anni, ha messo a disposizione online il suo catalogo storico con tutte le opere pubblicate tra il 1859 e oggi.

Due libri raccontano la sua storia: *Castelli di carte. Zanichelli 1959-2009: una storia* di Federico Enriques, direttore generale Zanichelli dal 1970 al 2006 (Il Mulino 2009), e di Sandro Gerbi, *Giovanni Enriques dalla Olivetti alla Zanichelli*, (Hoepli 2013).

LE IMMAGINI DEL LAVORO

di Walter Chiereghin

Dopo il lavoro all'Arsenale

Umberto Laureni, ingegnere di professione, fotografo per passione, esperto di infortunistica sul lavoro, perito di diversi tribunali per cause che riguardano i danni dovuti all'amianto o ad incidenti sul lavoro. È stato inoltre assessore comunale all'Ambiente durante l'amministrazione di Roberto Cosolini. Ci lega un'amicizia consolidata da molti anni e mai più avrei immaginato che per intervistarlo avrei dovuto ricorrere al telefono e alla posta elettronica, anziché farlo stando seduti attorno a un tavolo, come decine di volte era in precedenza successo, ma tra gli effetti della pandemia è anche questo distanziamento tra le persone che è suggerito dalla prudenza e dal rispetto reciproco per la salute e l'integrità fisica dell'altro.

Devo dirti che mi ha incuriosito il saperti impegnato in un convegno organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici della nostra Università lo scorso 5 dicembre. Che ci faceva un ingegnere tra i relatori?

Non si è trattato di un convegno, ma della conferenza di presentazione del Master di primo livello in "*Archivi fotografici: digitalizzazione, catalogazione, valorizzazione*", che l'Università degli Studi di Trieste ha attivato per l'anno accademico 2021-2022, su proposta del Dipartimento di Studi Umanistici, con il sostegno della Soprintendenza archivistica del FVG, dell'Ente Regionale per il Patrimonio Culturale e del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia. Sono stato onorato di aprire la conferenza con un intervento dal titolo "Per un archivio della memoria: foto del lavoro a Trieste".

Parlami di questa iniziativa dell'Università.

Il Master è dedicato (ti sto citando dalla presentazione) alla conoscenza, alla creazione, all'utilizzo e allo sviluppo degli archivi fotografici, visti sia come Beni Culturali nell'accezione giuridica del termine («Testimonianza materiale avente valore di civiltà») sia come strumento di ricerca e oggetto di valorizzazione. In questa logica, gli insegnamenti sono modulati per favorire l'acquisizione, il perfezionamento e l'aggiornamento delle competenze professionali indispensabili per lo svolgimento di tutte le attività legate alla gestione delle raccolte fotografiche. La lettura del programma, sopratutto per chi ama la fotografia, è stimolante. Diviso per aree, esso si apre con quella storico-critica, potremmo dire tradizionale e necessariamente pro-

Superpetroliera russa in bacino Arsenale Triestino San Marco

pedeutica. Alla storia della fotografia si affiancano capitoli specifici, dedicati alle tecniche fotografiche di architettura, di etnografia, di paesaggio, alla teoria e al linguaggio del fotogiornalismo, al collegamento tra cinema e fotografia. alle fonti fotografiche nella ricerca storica.... Non mancano nicchie quali "La cartolina come costruzione di immaginari visivi", "Le fonti fotografiche nella storia del teatro" ed "Il rapporto tra pittura e fotografia attraverso gli archivi degli artisti".

Segue, per logica, l'area giuridica, che tratta di diritto della fotografia e della proprietà intellettuale, di diritti d'autore e di tutela del materiale fotografico, fino alle problematiche collegate all'utilizzo delle immagini sulle piattaforme social. Certamente stimolanti si presentano i titoli "Elementi di diritto del lavoro per gli operatori culturali" e "Diritto comparato a tutela del patrimonio culturale".

Non si tratterà di tematiche un po' astratte, teoriche, con scarsi contenuti riguardo alla pragmatica del lavoro necessario per dar corpo alle materie cui hai accennato?

Non credo, fammi concludere: esiste una terza area, è quella tecnica, vero cuore del Master, che ha l'obiettivo di sviluppare competenze specifiche nella strutturazione e nella gestione degli archivi fotografici, con una logica che partendo dalla identificazione del materiale "grezzo" arrivi alla sua gestione in termini appunto di digitalizzazione, catalogazione, valorizzazione. I profili professionali che il Master mira a preparare vanno quindi messi in relazione sia a musei, archivi specifici, enti territoriali legati al settore pubblico che a realtà legate a quello privato (fototeche, archivi di aziende, collezioni familiari, archivi d'artista). Infine, una quarta area, quella dei "*case studies*", dedicata all'esame di realtà già esistenti quali archivi, fondi fotografici, collezioni, fototeche. Tra gli altri, mi sembrano importanti due argomenti. In primo luogo l'attenzione dedicata al rapporto tra fotografia, gallerie d'arte e mercato, intendendosi credo

Colata dall'altoforno

spezzare una lancia a favore della fotografia come forma d'arte di pari dignità delle altre. Ed infine la trattazione del tema "Archivi fotografici familiari".

Tornando alla conferenza di presentazione, che ho aperto con un intervento dal titolo "Per un archivio della memoria: foto del lavoro a Trieste".

Ecco, ora mi è chiaro: sei stato invitato ad intervenire come fotografo, non come ingegnere.

Demolizione della Raffineria Aquila

L'importanza di sviluppare competenze specifiche nella strutturazione e nella gestione degli archivi fotografici

Acciaieria chiusa alla Ferriera

In un certo senso, ma forse è opportuna una breve spiegazione, a partire dalla mia storia lavorativa. Come sai, ho sempre lavorato nel Servizio di Medicina del Lavoro (SML) dell'ASS di Trieste, il cui compito statutario era quello di garantire l'igiene e la sicurezza negli ambienti di lavoro e di svolgere un'attività di indagine per conto della Magistratura nel caso di infortuni o malattie professionali. Un necessario supporto del lavoro era la fotografia: serviva per completare una relazione di sopralluogo, corredava le indagini su un incidente lavorativo, aiutava i medici a ricostruire la storia lavorativa di un lavoratore a fronte di un sospetto di malattia professionale.

Le fotografie che producevi corredavano le relazioni che stilavi, se ho ben capito?

Certo. Le immagini fotografiche analogiche, negli anni Ottanta e Novanta, avevano quella patina di assoluta oggettività, e venivano considerate prova inoppugnabile. Su questa oggettività oggi, nel regno del digitate, potremmo discutere, ma questa è tutta un'altra storia. Quello che conta è che dal 1980 al 2005 questa mia attività ha prodotto una raccolta, certo disordinata (è un eufemismo) di migliaia di immagini degli ambienti di lavoro della provincia di Trieste, assieme ad alcune riprese cinematografiche. Rappresentano ambienti, cicli lavorativi, o singole lavorazioni di cui avevamo evidenziato carenze, imponendo modifiche e miglioramenti. Oppure documentavano lo stato dei luoghi e di ogni altro aspetto utile nel portare avanti l'inchiesta per una morte sul lavoro; o, per esempio, lo stato di un rivestimento in amianto per motivarne la bonifica o la rimozione.

Puoi darci un'idea del valore documentario di queste immagini?

Le immagini diventano particolarmente preziose quando l'attività produttiva documentata cesserà di operare. In questo caso resta il contenitore muto e deserto, le cui immagini stridono con quelle di quando vi si svolgeva la piena attività. Il suo destino sarà una lunga agonia, oppure subirà l'intervento rapido di demolizione con la dinamite. In entrambi i casi quello che rimane sono solo le foto, dai vecchi telai del marmo ad Aurisina, alle officine dell'Arsenale Triestina San Marco, dalla demolizione della raffineria Aquila-Total di Muggia e del parco serbatoi in valle delle Noghere, a quella recente dell'Area a caldo della ferriera. Cito quelle, di particolare effetto, che documentano al San Marco una attività di chirurgia navale, con la riduzione di 60 metri della lunghezza di una superpetroliera dell'AGIP, inutilmente grande dopo la riapertura del canale di Suez.

Anche a giudicare dalle poche fotografie che mi hai fatto vedere, direi che raccoglierle in un archivio ordinato potrebbe costituire un importante presupposto per conservare memorie altrimenti destinate a sfarinarsi rapidamente…

Sicuro. Ma le immagini resteranno mute, senza una didascalia che le descriva e le collochi nello spazio e nel tempo. Nel caso specifico serve la mia memoria e quella degli operai, dei tecnici e dei dirigenti (se ce ne sono ancora) che in quell'ambiente hanno lavorato.

Prima che si aprisse questa interessante prospettiva del Master universitario, non avevi cercato di sollecitare

Uno strumento culturale che affianchi ed integri attraverso le immagini gli studi di archeologia industriale, perché non venga perduta la memoria del lavoro di fabbrica

qualche ente, investendolo dei problemi di organizzazione di uno specifico archivio di immagini?

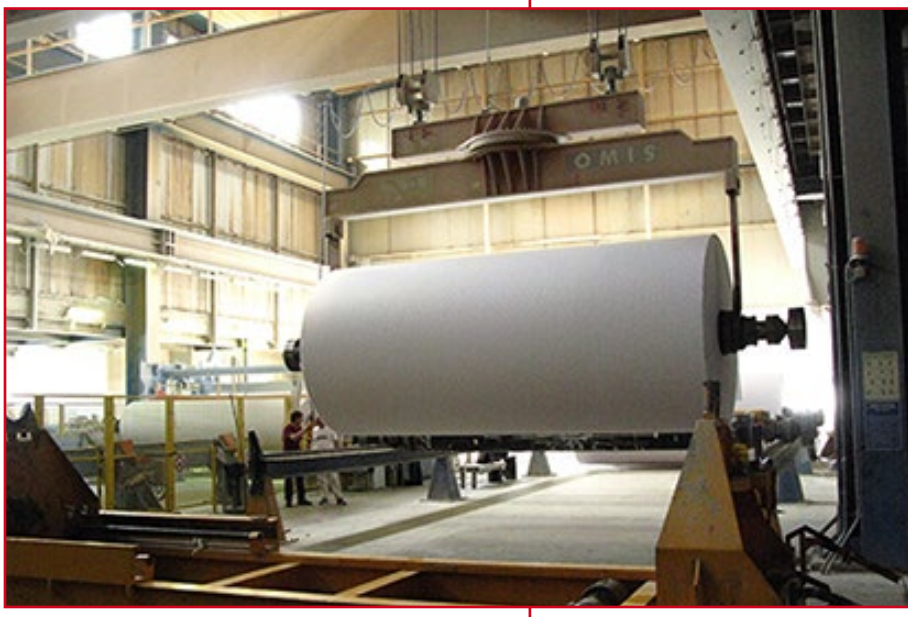
La consapevolezza di quella che sarebbe stata la sorte delle foto mi aveva spinto in questi anni a ricercare un interlocutore per tentare di realizzare quello che presuntuosamente avevo ipotizzato essere il primo nucleo di un archivio di foto del lavoro a Trieste. In questo ero confortato dalla certezza che, una volta avviata l'iniziativa, molti altri si sarebbero accodati, rendendo disponibili immagini anche più importanti.

Muggia ha dedicato recentemente una mostra all'evoluzione della raffineria Aquila, molti ex lavoratori stanno cercando cimeli dell'area a caldo della ferriera per realizzare un museo. Uno di questi mi ha inviato foto della costruzione (nel 1969) di uno degli altiforni di cui io ho documentato la vita e la demolizione. Ci sono libri dedicati a singole fabbriche che ne ricostruiscono l'evoluzione (Ferriera, Cantiere San Marco, Fabbrica Macchine, Aquila) anche con un ricco corredo fotografico.

Ma la mia proposta non sembrava sollevare interesse, nonostante l'apprezzamento per il significato ed il livello delle immagini. Mi rendevo certo conto delle difficoltà del progetto, tuttavia ne avevo tratto la conferma che in Italia e a Trieste in particolare mancasse una cultura della conservazione della memoria.

Per questo motivo la presa d'atto dell'avvio del Master mi ha spinto a ricercare quell'interesse che da altre parti era mancato. La prima risposta, dopo l'invio di un demo, è stata il mio coinvolgimento nella presentazione.

E ho potuto parlare e mettere finalmente assieme sotto la voce "Archivio" due termini che mi sono cari, la memoria e il lavoro.



Reparto macchina continua alla Cartiera

Grande viabilità triestina

QUEL ROGERS MADE IN ITALY

di Roberto Curci

Richard Rogers

«Mi chiamo Rogers ma i miei genitori sono italiani: mia madre è nata a Trieste, mio padre, italiano anche lui, ha avuto un avo inglese che ci ha dato questo cognome. Ci siamo trasferiti in Inghilterra allo scoppio della seconda guerra mondiale, avevo cinque anni, ma l'Italia è nel mio sangue e nel mio Dna».

Così parlò l'architetto superstar Richard Rogers, in un'intervista pubblicata su *Vanity Fair* nel 2020. Un anno dopo Rogers sarebbe mancato, il 18 dicembre, a 88 anni (era nato a Firenze nel '33), ma i vari *obituaries* apparsi un po' ovunque avrebbero talora equivocato proprio sulle sue radici familiari. Perfino il quotidiano della città natale della madre avrebbe scritto di «genitori britannici», benché almeno un paio di precedenti articoli (l'ultimo a firma di Lisa Corva nel marzo 2020) avessero ben approfondito i legami affettivi che univano Rogers e Trieste.

Di nome il padre di Richard faceva William Nino, la madre Dada: entrambi presenze molto forti nella formazione del futuro archistar, tanto più che cugino del padre era a sua volta un architetto di consolidata fama, quell'Ernesto Nathan Rogers nato egli pure a Trieste nel 1909, e negli anni Trenta attivo nello storico gruppo BBPR il cui inconfondibile emblema rimane (ancorché costruita a metà degli anni Cinquanta) la milanese Torre Velasca. (Suo, come si sa, anche l'ex distributore dell'"Aquila" di Riva Grumula, a Trieste, oggi a lui intitolato come Stazione Rogers).

Della propria semi-triestinità Richard Rogers andava fiero (così come

Londra: Leadenhall Building ovvero "La Grattugia" firmata da Rogers svetta tra "Il Cetriolino" e la cattedrale di St. Paul

Era nato a Firenze da madre triestina il famoso architetto da poco scomparso

dei legami con la terra toscana dov'era nato), anche perché la madre discendeva da una famiglia eminente, i Geiringer, che nella città giuliana aveva lasciato più di un'impronta di tutto rilievo. Delle sue fortune era stato principale artefice l'architetto-ingegnere Eugenio Geiringer (1844-1904), figura rilevantissima dell'élite politico-culturale della Trieste ottocentesca, impegnato in un ampio ventaglio di istituzioni economiche e culturali cittadine, patrocinatore del potenziamento del porto, fautore della linea ferroviaria Trieste-Vienna con lo scavalcamento dei Tauri, autore di palazzi di originale gusto eclettico (ex Hotel Vanoli, palazzo delle Assicurazioni Generali, Villa Basevi, ecc.), infine ideatore nel 1896 di quel "capriccio" architettonico noto a tutt'oggi come Castelletto Geiringer, sulla sommità del colle di Scorcola, che egli intendeva destinare a propria residenza privata e che volle collegare con il centro cittadino grazie a un'apposita tramvia a cremagliera.

Geiringer e Rogers, dunque: cognomi di chiara ascendenza ebraica. In effetti, William Nino, Dada e Richard Rogers se ne sarebbero andati dall'Italia all'annuncio delle leggi razziali, nel 1938, quando Richard aveva appunto cinque anni, e non allo scoppio della guerra. Nei Geiringer ci sarebbe stata invece una dolorosa frattura: il patriarca (Moisè Eugenio, e non solo Eugenio, a essere precisi) si converte al cattolicesimo già negli anni Ottanta dell'Ottocento, e ne dà conferma la tomba di famiglia nel cimitero di Sant'Anna, che ospita i resti di numerosi Geiringer. Il che non salverà il quarto dei suoi sette figli, Pietro, condirettore del-

Renzo Piano e Richard Rogers
prima dell'inaugurazione
del Beaubourg da loro progettato
(1977)

Millennium Dome (1999)
un'altra creazione di Rogers
a Londra-Greenwich

Wimbledon House
la casa costruita per i genitori

Nel contesto familiare, i Geiringer e il cugino Ernesto Nathan Rogers

le Assicurazioni Generali, dalle camere a gas di Auschwitz, assieme alla moglie Fanny Vivante, e a un figlio, Claudio.

Quanto a Richard, ormai naturalizzato inglese, tornerà una prima volta a Trieste da soldato di Sua Maestà nei primi anni Cinquanta, al tempo dell'occupazione alleata postbellica. All'architettura penserà poi, frequentando una prestigiosa scuola a Londra e quindi in America, alla Yale University. E sarà qui che comincerà la sua avventura professionale, con la creazione del primo studio assieme a un altro giovane fresco di laurea e destinato anch'egli a notorietà planetaria, Norman Foster. Prime commissioni, primi lavori.

Sono gli ultimi anni dei Favolosi Sessanta, e alla collaborazione con Foster succede il fortunato incontro con un altro giovane architetto italiano, Renzo Piano. Insieme, con un progetto d'avanguardia che mette a nudo tutto ciò che in un edificio solitamente è celato (tubature, condutture, scale mobili), Rogers e Piano vincono nel 1971 il concorso per il Centre Pompidou di Parigi, alias Beaubourg, completato nel '77. Per tanti uno choc, per i due partner un clamoroso successo.

Da qui la strada è tutta in discesa, all'insegna di una tecnica edificatoria definita hi-tech, per l'impiego altamente originale che Rogers (ormai messosi in proprio) fa di acciaio e materiali sintetici. Verranno il palazzo londinese dei Lloyd's, il grattacielo Leadenhall Building dal profilo seghettato su cui molti ironizzano ("una grattugia"), la maxicupola del Millennium Dome. E ancora il palazzo del Tribunale europeo per i diritti dell'uomo a Strasburgo, l'aeroporto di Madrid-Barajas, il palazzo di giustizia di Bordeaux, e decine di altre invenzioni in Finlandia, negli Usa, in Australia, in Giappone, a Taiwan.

Ma sarà forse l'impresa più semplice a dare a Richard la maggior soddisfazione: la Wimbledon House, a un solo piano e dalle enormi pareti scorrevoli, che già nel 1968-'70 egli realizzerà come regalo per i propri genitori, e per la madre in particolare, sempre rimasta al suo fianco, attiva pure lei nel mondo dell'arte come notevole ceramista. Conterà più la gioia di William Nino e di Dada dei due "Nobel per l'architettura" che Richard vincerà nel 2000 (Praemium Imperiale) e nel 2007 (Premio Pritzker), e perfino della pur ambita carica di baronetto.

Riassumerà la propria ricca esperienza di vita e di professionalità in un'autobiografia (molto originale anch'essa) edita da Johan & Levi, *Un posto per tutti. Vita, architettura e società giusta*. In cui non manca qualche spruzzata di triestinità, né il ricordo infantile della dimora fiorentina con vista sulla cupola del Brunelleschi. Forse il primo imprinting…

PROSE DI GIUSEPPE PARINI

di Fulvio Senardi

L'ultimo volume dell'Edizione nazionale delle *Opere* di Giuseppe Parini, impresa tanto necessaria quanto monumentale snodatasi lungo un percorso curato da Giorgio Baroni che di volta in volta ha chiamato al compito di introdurre e commentare le singole opere studiosi di indiscutibile competenza (e previo un attento e impeccabile lavoro filologico), si chiude con il volume delle *Prose – Scritti accademici. Prose d'arte. Interventi critici* (a cura di M. Ballarini e P. Bartesaghi, presentazione di G. Baroni, Appendice di Addenda e Corrigenda a cura di C. Viola).

Sfogliando il libro, e sulla scorta delle preziose indicazioni dei curatori, si ha accesso allo scrittorio di un Parini minore, anzi, forse minimo, traendone però importanti conferme. Innanzitutto sull'apertura internazionale dell'intellettuale, sicuramente un protagonista, senza clamori né ostentazione, di quella *Weltliteratur* sognata da Goethe. Che, nel caso di Parini, si manifesta non tanto sul piano antropologico – *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* – quanto nella concretezza di problemi specifici ed attuali dell'Europa del suo tempo (vogliamo dire il Mondo?), riflettendo per esempio, ne discuteva il giovane Claudio Magris una quarantina di anni fa sulla «Rivista di Psychoanalisi» (ambiente poco frequentato dal germanista, ma come si sa, *spiritus ubi vult spirat*), sulle trasformazioni delle strutture sociali che fanno nascere il Nuovo (che Parini vuole si affermi per gradi, senza scosse rivoluzionarie o tumultuosi passaggi) dentro il bozzolo del Vecchio.

La lunga citazione dal *Saggio sopra l'uomo* di Alexander Pope (tradotto in italiano intorno alla metà del Settecento) in esergo al primo *Dialogo sopra la nobiltà*, ci conferma la capacità del poeta di mettersi in sintonia con i più vivi motivi di polemica civile e sociale dell'Europa dei suoi anni, dentro il cui fascio il tema della funzione (e dei doveri) della nobiltà è sicuramente centrale. Un «uomo dabbene» («il nuovo soggetto pariniano», spiegano Ballarini e Bartesaghi) deve «proporsi la "pubblica utilità", il bene comune come "iscopo principale del suo operato"» (p. 26); e se ciò non rientrasse nei propositi e nelle pratiche di una classe aristocratica incline al lusso più che opere di vera utilità, interviene il Poeta, con la sferza della sua eloquenza, a dar voce a quei principi del vero e dell'utile a cui egli (e l'illuminismo lombardo) ha ispirato vita e mestiere. Peraltro l'utile, come obiettivo di una passione educativa che in Parini non viene mai meno e spiega molto bene la versatilità e l'ampiezza, in prospettiva di genere, del suo impegno letterario, impone allo scrittore, che pure non disdegna l'espressione dialettale (quando non sia posa, ma nasca da una autentica esigenza di espressività), di voltare le spalle a «una letteratura fatta di "concettini" e di "lascivuzze toscane" completamente avulse dalla vita» (41).

La quadratura etica di una vita di uomo e di poeta, insomma, si ritrova in ogni angolo prospettico da cui si affronti l'opera pariniana. L'insegnamento più imperituro (e più attuale, per una società che ha smarrito il confine tra cultura e marketing, etica e successo) di un intellettuale che pur vicino alla temperie sensista (e quindi perfettamente capace di apprezzare «l'infinita e variata serie di sensazioni piacevoli» che ci rendono cara l'esistenza), è ben consapevole delle ragioni che ci impongono di vivere secondo i «motivi superiori» della «Religione e dell'amore dell'ordine universale» (attingiamo da uno dei "pensieri" che il presente volume raccoglie), realizzando un imperativo morale che concilia armoniosamente facoltà e desideri, pensieri ed opere dell'uomo intero.

Giuseppe Parini

Giuseppe Parini
Prose – Scritti accademici.
Prose d'arte. Interventi critici
a cura di Marco Ballarini e
Paolo Bartesaghi
presentazione di Giorgio Baroni
Fabrizio Serra editore
Pisa-Roma, 2021
pp. 274. euro 156,00

GIUSEPPE LOY, PER UN ARCHIVIO DELLA MEMORIA

di Michele De Luca

Lipari, 1965

«Mi illudo, morto, di lasciare qualcosa che gli altri possano portare avanti. Inezie, ma che funzionano se sommate al poco o al molto che gli altri uomini lasciano». Sono parole di Giuseppe Loy nelle quali si può racchiudere il senso e lo scopo di una vita dedicata alla fotografia, quello di lasciare ai posteri, per il grande mosaico della memoria, una piccola tessera che, come ha detto, ha la sua ragion d'essere nel rappresentare una parte del tutto, e di partecipare dell'intera opera. Inoltre, la fotografia – ha scritto ancora Loy in un appunto ritrovato dal figlio Angelo, «è una delle armi che ci consente di applicare l' intelligenza al quotidiano». Di stabilire, cioè, il nostro rapporto più intimo e personale, attraverso lo sguardo e l'obiettivo, con il *fluere* della vita di tutti i giorni.

Giuseppe Loy è appartenuto ad una famiglia speciale: fratello minore di Nanni, popolarissimo nel 1964 per la famosa e indimenticabile serie televisiva della RAI *Specchio segreto*, oltre che regista di film come *Le quattro giornate di Napoli* e *Detenuto in attesa di giudizio*, nel 1954 sposa la scrittrice Rosetta Provera, nota nella storia letteraria italiana del '900 come Rosetta Loy, autrice del pluripremiato romanzo *Le strade di polvere*. Trasferitosi a Roma da Cagliari, dove era nato nel 1928, dopo gli studi alla facoltà di Giurisprudenza, si dedica alla fotografia, esponendo per la prima volta, nel 1965, presso la Libreria Einaudi di Via Veneto; per l'occasione il critico, studioso e teorico della fotografia Antonio Arcari in un articolo sulla rivista *Magazine* sottolineò la novità e la freschezza del suo approccio alla fotografia con lo sguardo della passione, piuttosto che della "professione". La sua vita diventerà tutta per (e con) la fotografia.

Fino ad oggi, però, non erano in molti a conoscenza del poderoso archivio fotografico da lui costruito lungo tutto l'arco della sua esistenza e lasciato a tutti come una testimonianza eccezionale della nostra memoria visiva: 70.000 foto e oltre 1800 stampe originali conservate amorevolmente dalla sua famiglia, che solo dopo la sua scomparsa avvenuta nel 1981 incominciarono ad essere riordinate in vista di una realizzazione editoriale per Laterza con il titolo *Il mare degli italiani*, progetto che però venne abbandonato.

Molto opportunamente e meritoriamente, a quarant'anni dalla morte del fotografo, le Gallerie Nazionali di Arte Antica nella superba sede di Palazzo Barberini a Roma, hanno organizzato la sua prima retrospettiva: "Giuseppe Loy. Una certa Italia. Fotografie 1959-1981", a cura di Chiara Agradi e Angelo Loy. Per l'occasione la casa editrice Drago ha pubblicato uno splendido volume, la cui prima ideazione fu dello stesso Giuseppe Loy appena prima della sua morte, che contiene i testi di Edoardo Albinati, Chiara Agradi, Luca Massimo Barbero, Bruno Corà, Emilio Garroni, Margherita Guccione, Angelo Loy, presidente dell'Archivio Fotografico Giuseppe Loy, Rosetta Loy e Alice Rohrwacher.

Il suo percorso fotografico parte da un generale interesse per la fotografia sociale, ispirata da un "tocco umano" che ci fa

pensare a Doisneau: anche per lui, infatti, la poesia è nelle cose, nel piccolo o grande mondo quotidiano che ci sta attorno e che aspetta solo di essere colto, cosa che il grande maestro francese riteneva «più facile che fare un mazzo di fiori». Nelle sue immagini spesso "rubate" le tematiche ricorrenti sono riservate ai piccoli riti della quotidianità, a gesti apparentemente insignificanti di persone che i suoi scatti fanno diventare "personaggi", ad un'attenzione costante, tra nostalgia e curiosità per il "nuovo", sulle trasformazioni urbane, ai ritratti di artisti da lui frequentati tra cui Burri, Afro, Lucio Fontana.

Le sezioni della mostra che si srotolano lungo l'avvincente percorso espositivo ci fanno condividere con il fotografo un viaggio nel tempo, dagli anni '60 agli '80, e nello spazio racchiuso entro i confini del nostro Paese, da Lipari (bellissima la foto che ritrae una ragazza che legge il giornale) a Torino (in uno scatto tutta la solitudine di un emigrato), da Alghero a Milano, dalla Calabria alla Val Gardena. Ma l'oggetto della sua più assidua e curiosa osservazione, almeno da quello che ci fa vedere la selezione di foto di questa mostra e dalle preziose ed impeccabili riproduzioni sul volume, sono Roma e il litorale laziale, da Sperlonga a Terracina, da Civitavecchia e Santa Marinella, da cui sono tratte foto che oltre alla "cronaca" di un turismo balneare ancora decisamente non di massa, a cui siamo ormai abituati, privo di strutture invadenti che hanno violentato, ad esempio, la Piana di Sant'Agostino a nord della splendida Gaeta.

Come bene ha scritto Margherita Guccione, specie in queste foto, tra le quali si vede come sia più avvertita dall'autore una particolare ricerca anche sul piano più strettamente "formale", nei contrasti del bianco e nero, nel taglio delle immagini e in originali inquadrature, si coglie il suo «piacere dello sguardo, che si concretizza nella ricerca della composizione misurata, calibrata, che valorizza le geometrie del reale e ne esalta le forme nelle numerose fotografie dedicate alle località d vacanza degli italiani, al mare come in montagna, che coglie l'intensità di uno sguardo inaspettato, di un volto, nei ritratti di famiglia».

Piazza Navona
Roma, 1964

Vale qui, per addentrarsi criticamente nella conoscenza e nell'interpretazione più chiara delle motivazioni, delle considerazioni teoriche e del concreto "fare fotografia" di Loy, rifarsi direttamente e integralmente a quanto lui annotato, come ricaviamo da un brano di un suo appunto del maggio 1981, circa quattro mesi prima di lasciarci, e che leggiamo nell'originale dattiloscritto riprodotto sul libro che accompagna la mostra: «Si pensa di poter dire che la macchina fotografica resta uno dei mezzi meno mistificanti se adoperato per dare conto in modo diretto e onesto di certe realtà. Sempre che vengano cercate anche nei territori modesti ed elementari: ricognizioni rispettose e prudenti che devono spesso schivare il richiamo confuso e deviante delle 'grandi' occasioni che tentano il fotografo nelle sue passeggiate e nei suoi viaggi nel quotidiano. Non si è mai abbandonata l'idea, come autori di ben altre e alte discipline possono dimostrare, che l'esame di una realtà minore possa, alla lunga, fornire suggerimenti più precisi, meno legati a mode, più autentici».

STRAVINSKIJ PER DUE

di Luigi Cataldi

Il duo Silver-Garburg

La stagione 2022 di *Chamber music* intitolata "Cromatismi" si è aperta il 12 gennaio scorso al Teatro Miela di Trieste con il duo pianistico Sivan Silver e Gil Garburg, coppia nella vita e nella musica, anzi vera e propria famiglia musicale, poiché il figlio adolescente, compatibilmente con gli impegni scolastici, segue i genitori nelle loro *tournée* in tutto il mondo, condivide i loro successi e attenua le loro fatiche. Silver e Garburg, israeliani d'origine, vivono a Berlino, insegnano duo pianistico all'Università delle arti di Graz ed hanno un'intensa attività concertistica in tutto il mondo. Suonano insieme da oltre vent'anni, ma si conoscono da quando erano adolescenti; hanno percorso separatamente la via della formazione e poi della carriera concertistica e didattica, prima di unirsi in modo così esclusivo. «Non si può star seduti per quattro ore totalmente "accordati" l'uno all'altra e restare separati», dice Garburg. Questa perfetta accordatura si è sentita anche nell'impegnativo programma stravinskiano presentato a Trieste: *Petruška* e *La sagra della Primavera*. Mi si perdonerà se per descrivere la prima opera trascurerò la seconda.

Nelle *Cronache della mia vita* Stravinskij così rievoca la prima idea di *Petruška*. «Componendo questa musica avevo nettamente la visione di un burattino scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell'orchestra, la quale a sua volta gli replica con minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa che, giunta al suo parossismo, si conclude con l'accasciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino». Il titolo giunge poi come una folgorazione sulle rive del lago Lemano in Svizzera (dove spesso il compositore soggiornava e dove si trasferì dal 1914): «Petruška! L'eterno, l'infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi! Era questo che volevo, avevo trovato il mio titolo!» Era l'autunno del 1910. Per seguire l'ispirazione di questa operina pensata per piano e orchestra, Stravinskij stava trascurando la *Sagra della primavera*, commissionata da Djagilev, il quale, quando vide la sua *Sagra* in abbandono, si consolò ascoltando questa prodigiosa zuffa di burattini e pretese che da lì si ricavasse un balletto, che infine andò in scena con le coreografie di Fokine per la compagnia dei *Ballets Russes* di Djagilev nel giugno del 1911. Vi si narra la storia di tre marionette di legno e segatura che si muovono per l'arte di un Ciarlatano in mezzo alla festa popolare per la «settimana grassa» di S. Pietroburgo. Petruška (burattino triste come Pierrot e dunque assai diverso dalla spavalda e prepotente maschera tradizionale russa), innamorato della Ballerina e da lei respinto, viene prima cacciato e infine ucciso dal brutale Moro, suo rivale, fra lo

Chamber music ha proposto il duo pianistico Sivan Silver e Gil Garburg, coppia nella vita e nella musica

stupore della folla. Il Ciarlatano non fa nemmeno in tempo a rassicurare tutti che non vi sono morti veri, ma solo burattini, che dal tetto della sua bancarella si vede apparire il fantasma di Petruška che agita il pugno in segno di minaccia.

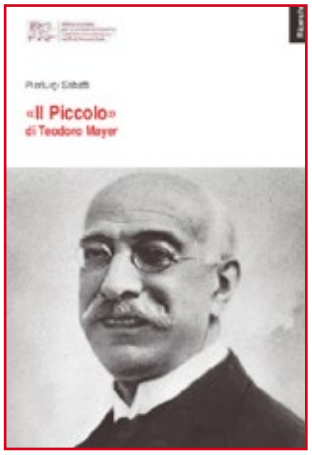
La materia è distribuita in quattro parti delle quali le due centrali (*La stanza di Petruška* e *La stanza del Moro*) sono incorniciate dalla *Festa popolare della settimana grassa* (prima e quarta parte): un frastuono di danze, canti, voci e rumori. La massa sonora dell'orchestra (parti quadruplicate di legni e ottoni, ampia sezione di percussioni, piano, anch'esso violentemente percussivo, arpe e archi) dà corpo a un impasto mutevole di suoni e di ritmi, che va dal mondo immaginario e intimo della "stanza di Petruška" al fracasso della moltitudine radunata in piazza (mercanti, soldati, orsi, zingare, carrettieri, stallieri). Giungono da lì, distorte e confuse, danze viennesi, musiche da organetto di strada, melodie popolari, che si accavallano e si contendono la scena. È il suono di una società massificata che cerca divertimento e affermazione. La composizione procede per affastellamento di temi, non sviluppati ma sovrapposti o ripetuti con accenti sfasati che ne mutano la natura e determinano ossessive poliritmie e lancinanti dissonanze (l'accordo bitonale di Petruška è divenuto una pietra miliare dell'armonia contemporanea come il "Tristan Akkord" wagneriano). In questo frastuono (non caos, ma congegno meccanico irrefrenabile) si manifesta l'aspirazione del burattino alla vita da uomo, all'amore e all'inclusione sociale, ma questo anelito si conclude con la sopraffazione e la morte. «Il fantasma di Petruška», dice Stravinskij, «è il vero Petruška e la sua apparizione alla fine fa sì che il Petruška degli episodi precedenti risulti un semplice fantoccio. Il suo gesto non è di trionfo o di protesta, come spesso si dice, ma una specie di marameo rivolto al pubblico». «Il poeta si diverte», aveva detto in quegli stessi anni Palazzeschi.

Si può esprimere tutto ciò con il solo pianoforte? Senza dubbio da un pianoforte percussivo e scatenato tutto è nato, come si è visto. In seguito, nel 1921, Stravinskij ricavò *Tre movimenti da Petruška* (non una trascrizione, precisò, ma «un brano essenzialmente pianistico»), poi, nel 1947, insieme alla revisione orchestrale della partitura, in cui, superata la fase *fauve*, alcune asprezze risultano attenuate, stese la versione per piano a quattro mani. Gil Garburg ha sottolineato, durante una breve pausa a metà del concerto, che Stravinskij ha steso parallelamente la versione per orchestra e quella per piano a quattro mani di entrambe le composizioni eseguite (il quattro mani della *Sagra della primavera* fu anzi pubblicato prima della partitura orchestrale). Un modo insomma per dar corpo alla stessa idea musicale con mezzi diversi.

A Trieste i due pianisti, in un repertorio per loro consolidato (un apprezzatissimo CD è uscito nel 2015), hanno mostrato affiatamento senza pari. È il frutto in primo luogo di attenzione per l'evento sonoro che essi stessi producono e di cui sembrano essere i primi destinatari. Dalle dita il movimento si diffonde alle braccia e agli interi corpi in una sorta di vera recitazione sonora. I due congegni stravinskiani, sebbene complicatissimi, offrono solidi appigli per la sincronia: gli accenti nei ritmi sfasati, le dissonanze improvvise che interrompono un motivo in corso, i mutamenti di massa sonora e di ritmo, persino i silenzi. Ciascun evento significativo diventa cardine dell'esecuzione e strumento di orientamento: si visitano luoghi sconosciuti (il mondo primitivo della *Sagra*, il trambusto del carnevale a S. Pietroburgo di *Petruška*), ma non si perde mai la bussola. Così Silver e Garburg mantengono il *barbarismo* di Stravinskij entro i limiti di un'esecuzione che appare, più che controllata, spontanea e naturale, ma rende con chiarezza il differente carattere delle due composizioni eseguite. La sconfitta e la trasfigurazione in vivente sberleffo causticamente ironico di Petruška; l'atonalità massiccia, senza traccia di ironia della *Sagra*.

«IL PICCOLO» DI TEODORO MAYER

di Patrick Karlsen



Pierluigi Sabatti
«Il Piccolo» di Teodoro Mayer
Irsrec Fvg, Trieste 2021
pp. 105, ill.

L' Istituto regionale per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea nel Friuli Venezia Giulia ha pubblicato il volume di Pierluigi Sabatti «Il Piccolo» di Teodoro Mayer *commercializzato in abbinamento al quotidiano in occasione del 140° della sua fondazione. Per gentile concessione dell'editore, pubblichiamo di seguito la prefazione di Patrick Karlsen, direttore scientifico dell' Irsrec Fvg.*

Per tutta la prima parte della sua storia «Il Piccolo» è stato senza dubbio *«Il Piccolo» di Teodoro Mayer*, come recita il titolo del volume di Pierluigi Sabatti che l'Irsrec Fvg ha il vanto di pubblicare nelle proprie collane, in occasione del centoquarantesimo anniversario del quotidiano.

Mayer infatti lo fondò appena ventunenne nel 1881, con un eccezionale fiuto di imprenditore. Nato ebreo nella Trieste asburgica da padre ungherese e madre italiana, costretto a buttarsi negli affari sin dall'adolescenza a causa dei rovesci finanziari che travolsero la famiglia, si dimostrò capace come nessun altro di intercettare i bisogni e i gusti del pubblico in evoluzione. Ricorse generosamente alla cronaca capillare e alla narrativa di appendice, ma intuì soprattutto come l'italianità adriatica animata da passione irredentista fosse alla ricerca di un punto di riferimento morale, ben oltre i perimetri triestini. La conflittualità con le istituzioni dell'Impero austro-ungarico fu perciò costante, sebbene trattenuta dalle restrizioni censorie. Quella nei confronti dello slavismo fu invece conclamata e implacabile dall'inizio. «Il Piccolo» smise così di essere solo un giornale per assurgere presto a simbolo: specchio e catalizzatore delle divisioni di una realtà multiculturale frantumata ogni giorno di più dai nazionalismi. Tanto da costituire il principale bersaglio delle violenze antiitaliane che sarebbero esplose a Trieste nel maggio 1915, in coincidenza con l'intervento dell'Italia nella Grande guerra.

Nel frattempo Mayer aveva visto crescere la sua influenza e il suo prestigio. Uomo di punta dello schieramento liberalnazionale che teneva in pugno l'amministrazione della città, integrato ai vertici della classe dirigente del Regno sabaudo prima ancora di essere nominato senatore e ascendere al ruolo di *grand commis* dello Stato totalitario fascista, il suo profilo appare a posteriori contornato da un alone di tragicità esemplare. Lo aiutano a capire alcuni passaggi della sua biografia, che Sabatti tratteggia con il talento, la professionalità ma anche la partecipazione emotiva del cronista decano, a tutt'oggi firma fra le più riconosciute e apprezzate del «Piccolo».

Nell'adesione agli ideali massonici e laicisti che spinsero Mayer ad abiurare il suo ebraismo, non è difficile rinvenire quella pulsione al rinnegamento di sé, quella rincorsa spesso disperata a un'identità *altra* in sostituzione alla propria originaria, che la letteratura, direi molto meglio della storiografia, ha saputo scandagliare nella sua relazione profonda con Trieste e più in generale con lo spazio già asburgico. Nel sostanziale allineamento di Mayer e del suo giornale al fascismo, ripagato con la discriminazione razziale che Benito Mussolini annunciò proprio a Trieste nel settembre 1938, si riflette la parabola agghiacciante di tantissimi ebrei italiani, non solo triestini, che dal razzismo e dall'antisemitismo fascisti finirono per essere vigliaccamente colpiti.

Teodoro Mayer morì emarginato nel 1942. La sorte gli risparmiò almeno di assistere agli sviluppi terribili cui andarono incontro di lì a poco tanto la sua città quanto «Il Piccolo»: prima «ridotto a foglio propagandistico» dai tedeschi, poi soppresso durante il periodo dell'occupazione jugoslava, quindi diretto dagli anglo-americani sotto le spoglie di una diversa denominazione, «unico giornale discriminato nella testata» osserva Sabatti. A testimonianza del legame quasi organico che ha unito Trieste al suo quotidiano più importante, nonché spunto per riflessioni sempre attuali sul rapporto fra informazione e potere. Capitoli successivi di una storia che dura da centoquarant'anni, e che è impossibile non augurarsi che Pierluigi Sabatti voglia raccontarci nel prossimo futuro.

LA FABIAN SOCIETY E ORWELL

di Sabrina De Monte

La *Fabian Society* nacque come un circolo elitario, fondato a Londra nel 1884 e formato da esponenti dell'aristocrazia finanziaria e intellettuale inglese del tempo: una società politica, di ispirazione socialdemocratica e riformista, che aveva fra i suoi obiettivi la socializzazione dei mezzi di produzione, l'abolizione della proprietà privata e l'accentramento di tutto il potere nelle mani di grandi corporazioni collettiviste.

Fra i suoi membri più eminenti ci furono G. Orwell, G. B. Shaw, H. G. Wells, Leonard e Virginia Woolf, B. Russell e J. M. Keynes.

La"*F*abian Society*"* è stata una componente essenziale nella creazione del Partito Laburista, fondato nel 1906. La classe laburista del passato e del presente è infatti d'ispirazione fabiana e molti dei suoi esponenti si sono formati alla London School of Economics and Political Science, chiamata anche London School of Economics o in breve LSE, un'università nel cuore di Londra specializzata in Scienze economiche e sociali e considerata una delle migliori e più selettive università a livello internazionale.

La LSE fu fondata (con l'aiuto di generose donazioni) nel 1895 dai soci della *Fabian Society* con l'obiettivo di migliorare l'istruzione dell'élite politica e imprenditoriale britannica e allo stesso tempo le condizioni di povertà e disuguaglianza delle classi più disagiate.

Alla LSE ha fatto un master anche Romano Prodi. Lo stesso ministro della sanità Roberto Speranza, di madre inglese, ha studiato lì.

Oggi la *Fabian Society* è ancora attiva e, come nel passato, è caratterizzata da una strategia per l'acquisizione del potere molto particolare. Il nome *Fabian*, infatti, viene da un grande generale romano vincitore della seconda guerra punica: Quinto Fabio Massimo, detto il Temporeggiatore, che si avvalse sempre di una strategia di guerra fatta di avanzamenti e arretramenti in attesa del momento più opportuno per poter colpire in modo vincente in campo aperto.

Questo tipo di strategia è da sempre anche quello della *Fabian Society*, i cui membri non hanno mai creduto nei colpi di mano rivoluzionari ed eclatanti, bensì nella penetrazione graduale e progressiva all'interno dei centri di potere dei vari stati. L'arte della dissimulazione viene considerata nel mondo fabiano una forma di *saggezza non convenzionale*. Questa è la definizione data da uno dei più importanti fabiani di sempre, Tony Blair. Il simbolo originale della *Fabian Society* è infatti un lupo travestito da agnello.

George Orwell fece parte della *Fabian Society*, ma finì per distaccarsene. Lo stesso titolo del suo famoso romanzo distopico *1984,* secondo Davide Rossi, autore de *La Fabian Society e la Pandemia. Come si arriva alla dittatura (*Macro Edizioni, 2021*),* non verrebbe dall'inversione delle due ultime cifre di 1948, l'anno in cui fu scritto, bensì dall'anno di fondazione della *Fabian Society,* il 1884. Secondo Rossi, Orwell voleva indicare che cento anni sono un tempo sufficiente per poter realizzare gradualmente il programma politico dei fabiani: la creazione di una società tecnocratica mirante al controllo delle masse invogliate dall'ideale socialista di uguaglianza.

Quel che è certo è che Orwell finì per scrivere (in *The English People,* 1944) che, sebbene inizialmente avesse visto un vantaggio in un sistema economico e sociale centralizzato, aveva poi finito per individuare nello stesso sistema collettivista il pericolo che si creasse un'oligarchia di potere che non avrebbe garantito il reale miglioramento delle condizioni di vita ed economiche delle classi più povere.

Orwell finì insomma per considerare il collettivismo socialista una condizione necessaria ma non sufficiente per creare il tipo di socialismo realmente democratico ed egualitario al quale ambiva. Forte oppositore del regime comunista stalinista, fu l'antesignano di un socialismo dal volto umano, lontano anche da posizioni elitarie e *radical chic*. Un paladino della terza via che credeva, semplicemente, nella pari dignità di tutti gli esseri umani.

SOLO PER RINGRAZIARE

di Giancarlo Pauletto

Pier Paolo Pasolini
Figura con fiore
tempera su carta, 1946-47

Pier Paolo Pasolini
Giovane con violoncello
pastello e matita su carta,
1946-47

Con Pasolini ho avuto a che fare anche come critico d'arte – oltre che come lettore di libri e spettatore di cinema, naturalmente.

Né mi sento di passar sotto silenzio il modo con cui venni per la prima volta in contatto con la sua figura, dato che il merito fu, ancora una volta, del mio maggior fratello, il pittore.

Il quale nel 1950 aveva acquistato – dopo i *Quaderni dal carcere* di Gramsci – anche la famosa (non allora) *Antologia della poesia italiana 1909-49* di Giacinto Spagnoletti, al penultimo posto della quale, seguito da Alda Merini all'ultimo, c'era il giovane Pasolini con il poemetto, allora inedito, *L'Italia*.

L'antologia mi capitò in mano in prima liceo. Ne fui preso, non solo perché v'incontrai Arsenio e i celebri "corimbi" di Montale, ma anche perché vidi citati nei versi di Pasolini luoghi e paesi del mio territorio, il Tagliamento e il Livenza, Casarsa e Pordenone, Portogruaro e Caorle, Palazzolo e Palmanova, Teglio Veneto e Sesto al Reghena, Cordovado, Ramuscello, Gleris, questi tre ultimi nel primo verso della meravigliosa ultima strofa della composizione: «Tornerà a Cordovado, a Ramuscello, a Gleris/ il mattino di una domenica di primavera!/ E sulla polvere della strada tra i fossi/ dove rosa e verdi splendono le anitre al sole,/ i giovinetti vestiti con le bluse materne/ e i capelli pettinati al suono delle campane,/ andranno a Messa abbracciati incantando il vento/ appena vivo tra i salici e le viole».

Non ero, allora, in grado di spiegare l'emozione che mi proveniva da quei versi, e poco lo sono anche oggi; né da quell'altro, bellissimo, che si trova subito dopo l'inizio del poemetto: «A Portogruaro fischia un treno, amaro»: fatto proprio sulla stazione della mia città, che diventava improvvisamente, con mia grande sorpresa, un luogo poetico.

Nacque così l' interesse per la complessa figura di Pasolini, attorno a cui riferirò, naturalmente, solo in relazione alle quattro mostre d'arte che mi venne fatto di organizzare con rapporto alla sua opera non solo di poeta, ma anche di pittore.

Nel 1978 Giuseppe Zigaina aveva raccolto, in una pubblicazione edita da Vanni Scheiwiller, tutte le pitture e i disegni di Pasolini che aveva potuto ritrovare.

Il catalogo, prefato da Giulio Carlo Argan e Mario De Micheli, rivelava in sostanza che Pasolini aveva certamente istinto di pittore, ma un istinto che non era stato sviluppato quanto possibile, perché era prevalsa infine la necessità della scrittura, e poi del cinema.

A me capitò, nell'autunno del 1983, di poter aggiungere alcuni numeri a questo catalogo.

Avevo suggerito al Centro di Pordenone e al Comune di San Vito la possibilità di una mostra che indagasse il disegno di Federico De Rocco, assai valente pittore di San Vito al Tagliamento, amico di Pasolini negli anni friulani: e infatti il poeta aveva più volte scritto su di lui, e presentato anche due mostre in catalogo, una nel 1954 a Portogruaro e una nel 1959, questa volta non con un testo in prosa, ma con una bellissima poesia che era anche una vera interpretazione della sua pittura, e che vale assolutamente la pena rileggere: «Il tuo colore: sogno d'una pura/ e squisita nazione, tono preesistente,/ che ai magici angoli della tua natura,/ margini d'una provincia muta e ardente,// muto e ardente, tu stendi – per tenace/ scelta o modesta onestà? – là dove/ la lingua è ormai dialetto, e tace/ il dialetto, tra macchie d'alni e roveri,// annose rogge e assolati casali. La grazia è resa, umiltà la fatica,/ l'assoluto un intenso vibrare di fondali/ dietro le fresche immagini di una vecchia vita".

Si tratta di una poesia che è anche – per chi conosca la pittura di De Rocco – una precisa lettura critica: pittura che vuole rendere "assoluto" il tono di una vita quotidiana che accomuna uomo, paese e natura, l'artigiano al lavoro, il contadino che affila la falce, il borgo che si allontana verso la campagna, il campo di calcio umido e verde tra case e alberi.

Una "vecchia vita", insomma, che l'intensità poetica dell'artista rende in "fresche", vibranti immagini.

Un'altra poesia, ancora bellissima, egli

scrisse poi in morte del pittore, nel dicembre del 1962: «In treno, Rico.../ nella struttura di ferro di un povero frastuono,/ mi riappari, tu, senza vita futura, / e sei:/ il corpo di ferro battuto di un morente/ nel biancore pazzesco di una piazza a San Vito.// Pittura e gioventù!/ Comuni distese di vita nel passato/ nostro, ammassi ruggini e ammucchiati/ nelle meravigliose estati!/...».

La morte stroncava in giovane età – quarantaquattro anni – un uomo nel pieno del suo fervore, che aveva tra l'altro realizzato, nel 1947, un vivido ritratto del suo amico poeta.

Fu, questo lavoro sull'opera grafica di De Rocco, assai giusto, perché fece conoscere l'esistenza di oltre trecento disegni, molti dei quali preparatori per opere ad olio, e dunque assai utili per uno studio anche filologico della sua opera, che era sì conosciuta, ma certo non quanto meritava.

Durante la ricerca dei materiali da esporre aprimmo – Paolo De Rocco, figlio del pittore, ed io – una vecchia cassapanca fino a quel momento non esplorata.

Lì, oltre un certo numero di disegni d'accademia del padre, trovammo un rotolo di fogli, di varie dimensioni, che immediatamente riferimmo a Pasolini, per l'evidente affinità con quanto aveva fatto conoscere Zigaina.

Essi furono esposti una prima volta, a mia cura, in occasione della quinta edizione del Premio Pasolini di Poesia, a Casarsa, il primo luglio del 1985, e poi in varie altre circostanze, tra cui per una iniziativa che si tenne a Vienna nel 1991, seguita da Nico Naldini, il quale nel testo in catalogo riferiva quelle opere agli anni 1946/47 e spiegava che, con tutta probabilità, erano state realizzate nello studio di pittura che Federico De Rocco aveva presso un'aula della scuola di Avviamento professionale di San Vito al Tagliamento, dove era insegnante: ciò chiariva il fatto che fossero rimaste in suo possesso alla fine di quegli anni.

Peraltro De Rocco era stato il maestro di pittura di Pasolini: «Quanti segreti gli ha rivelato sull'uso dei colori, sulle tecniche miste, sui diluenti, sull'imprimitura della tela con varie combinazioni di colla e gesso.

Federico De Rocco
Case del vecchio Castello
olio su tela, 1949

Un maestro affettuoso e modesto che non disapprovava mai gli sperimentalismi pittorici di Pasolini anche quando potevano rivelargli la provvisorietà del dilettantismo».

Così Naldini, nel suo testo per Vienna.

Ancora furono esposti, questi disegni e dipinti, nella grande rassegna di Villa Manin di Passariano del 1995, intitolata *Pier Paolo Pasolini. Dai campi del Friuli.*

Essi stavano al centro di uno spazio, sulle pareti del quale vivevano bellissime opere dei pittori friulani, di cui il poeta si era occupato nelle sue recensioni d'arte, scritte per vari giornali, negli anni tra il quarantacinque e il cinquanta.

Dico bellissime e poco conosciute: io sono esattamente dell'opinione del dottor Volker W. Feierabend, grande collezionista tedesco di arte italiana di cui ho letto qualche tempo fa su *Il Sole 24 Ore*: non seguire la corrente, «che vede curatori e galleristi proporre sempre gli stessi nomi».

Cercare altro, perché anche autori pressoché sconosciuti «possono fare dei capolavori».

Così è, infatti. Non ha senso che un'opera, mettiamo di Picasso, costi cinquanta milioni di euro, e un bellissimo quadro di Federico De Rocco – per restare su questo nome – cinquemila o meno.

Messe vicino, salta a occhio nudo che la qualità non giustifica assolutamente divari del genere, che allora saranno giustificati da altro: un altro che ha poco a che fare con l'arte e molto con l'idolatria, o la reliquia: fenomeni umani anche questi, certo, ma attinenti la religione, non l'arte.

La confusione, però, affascina molti, e a molti altri fa comodo per chiedere cifre

Federico De Rocco
Partigiano impiccato
china su carta, 1944-46

L'interesse per la complessa figura di Pasolini mi sospinse ad organizzare quattro mostre d'arte con rapporto alla sua opera non solo di poeta, ma anche di pittore

Federico De Rocco
Vecchia Caorle
olio su tela, 1958

Federico De Rocco
Il falciatore
olio su tela, 1950

impossibili su opere magari bellissime, ma fatte su questa terra, da uomini con due braccia, due gambe e, se sono fortunati, trentadue denti: esattamente come noi, che siamo gente qualunque.

E poi ricordo volentieri altre due mostre: l'*Omaggio a Pasolini* della primavera del 1995, ai Molini di Portogruaro, e *Tal spieli da la roja. Poesia e immagini nella Destra Tagliamento durante gli anni '40 e '50,* che fu preparata per Casarsa nel 2000, e poi ebbe qualche altra occasione, tra cui la Galleria del Girasole a Udine.

In tutte e due le iniziative mettevo a confronto Pasolini e i pittori di San Vito che lui conosceva bene, e dei quali aveva scritto in varie occasioni negli anni di quel favoloso dopoguerra: avevano respirato la stessa aria, visto gli stessi paesaggi, frequentato la stessa gente, magari ascoltata la fisarmonica alle stesse sagre, anche se, forse, non tutti avevano ballato nelle stesse balere.

Ma certamente avevano mangiato le stesse angurie che De Rocco aveva dipinto, e bevuto lo stesso rosso e lo stesso bianco che avevano – magari, qualcuno – aiutato a vendemmiare.

Impossibile che non vi fosse, tra il Poeta e i pittori, un'affinità lirico-narrativa che a me pare, in quelle due mostre, di aver ben rilevato.

Per la prima avevo stampato, molto in grande, tutti i capitoli del poemetto l'*Italia*, e li avevo distesi sulle pareti di ambedue i Molini di Portogruaro in cui si teneva la mostra. Accanto a quelle strofe avevo collocato opere di Italo Michieli, Virgilio Tramontin, Angelo Variola, Luigi Zuccheri, Augusto Culòs, Federico De Rocco.

Opere degli anni tra il '45 e il '50, che sono quelli del poemetto, e spesso arieggianti gli stessi temi, i paesaggi, le sagre, le anatre nei fossi, le messe domenicali, gli uccelli, i campi, le rogge, i boschetti di robinie, il mercato, Caorle, Portogruaro e Venezia, il Livenza e il Tagliamento.

E scrivevo, nel testo in catalogo: «È ben vero che ogni artista è se stesso: ma sono, poi, tutti uomini, e tutti poeti, e hanno vissuto tra la stessa terra e lo stesso cielo: si potrà allora indulgere senza grave peccato a questi accostamenti tra artisti "nostri". Nostri non nel senso di una loro riduzione al campanile, ci mancherebbe altro. Del resto la statura del poeta, e anche quella dei pittori, non lo permetterebbe in alcun modo: nostri perché, in realtà, noi siamo "loro", noi possiamo, se vogliamo, profittare della loro cultura e della loro poesia, arricchirci attraverso di loro. E quindi, certo, renderli "nostri", essere con loro poeticamente aperti alla vita e al mondo».

Parole che possono valere anche per l'altra mostra che ho ricordato, nella quale accostavo invece singole poesie e singoli brani di prosa di Pasolini a una serie di disegni e, nel caso di Tramontin, di incisioni che sembravano fatti apposta per commentare quelle poesie, quei brani.

Così ai versi di *Ploja tai cunfins – Fantassút, al plòuf il Seil/ tai spolèrs dal to país,/ tal to vis di rosa e mèil/ pluvisín al nas il mèis…* - veniva accostato, di Italo Michieli, il ritrattino a matita di un ragazzo di sette, otto anni, miracolosamente colto nella totale, indifesa, un po' intimorita verità della sua presenza, e al *Testamet Coran* il *Partigiano impiccato* di De Rocco, una china stupenda, che traduceva immediatamente, e con la stessa secchezza tragica, i due versi: «Dopo tre dis a me àn piciàt/ in tal moràr de l'osteria».

Insomma, ho fatto quel che ho potuto per la conoscenza di fatti di cultura, che mi sono sempre sembrati e ancora mi sembrano essenziali non solo per questo territorio tra Friuli e Veneto.

L'ADRIATICO DI SCOTTI

di Walter Chiereghin

In *Adriatico. Il mare degli ardimentosi*, il più recente volume di una bibliografia ormai poco meno che sterminata, Giacomo Scotti ritorna con intendimenti enciclopedici ad occuparsi della frazione del Mediterraneo compresa tra la penisola italiana e quella balcanica, delle vicende storiche che nelle sue acque si sono prodotte, dei miti più antichi che sono fioriti tra le sue isole, delle popolazioni che abitano o hanno abitato i territori costieri che su di esso si affacciano nel corso di molti secoli; una pluralità di civiltà e di società anche profondamente diverse tra loro per le quali l'Adriatico è stato ad un tempo elemento di separazione, ma anche via di un'intensa secolare comunicazione tra i popoli che ne hanno abitato i litorali.

Non è certo materia nuova per Scotti: per citare soltanto le monografie dove il nome di Adriatico compare fin dal titolo, basti ricordare *I pirati dell'Adriatico* (Lint, Trieste 2001-2003), *Adriatico: un mare che unisce i popoli* (Circolo di Cultura Istro-Veneta Istria, Trieste 2007), oppure *Il mare dei corsari: russi, francesi e inglesi in Adriatico* (Mursia, Milano 2016), o *Disertori in Adriatico. Pagine sconosciute della Grande Guerra* (Hammerle, Trieste 2016), o anche *Giro del mondo a vela: dall'Adriatico all'Adriatico* (Castelvecchi, Roma 2016) o *Favole e leggende dall'Est Adriatico* (Besa Muci, Nardò 2018), o ancora, con prefazione di Predrag Matvejević, *Miti e storie dell'Adriatico*, (Mursia, Milano 2019), e poi *Uomini e mari. Dall'Adriatico su tutti gli oceani* (Hammerle, Trieste 2019). L'autore che ha felicemente attraversato il limite dei novant'anni (è nato – si direbbe per ironia della sorte – sulla sponda del Tirreno, a Saviano, nel Napoletano nel 1928) ha inteso coronare con quest'opera riassuntiva di secoli di storia, di eventi e di personaggi un suo rapporto non soltanto erudito, ma anche profondamente sentimentale col mare che da molti decenni è un suo muto interlocutore. Sua è anche una raccolta di liriche, *Poesia del mare* (Hammerle, Trieste 2011), per dire tra l'altro della versatile vena della sua scrittura.

In questa sua più recente fatica, Scotti si muove in un ambito saggistico, con una messe di notizie e informazioni riportate con un evidente intento divulgativo ma valendosi anche delle sue risorse di narratore che conferiscono al volume una leggibilità avvincente come si trattasse di un romanzo, o di un ciclo di romanzi, senza che mai il narratore perda di vista il filo conduttore delle vicende narrate, basato su documentazione che si avvale, oltre che del suo lussureggiante archivio, della consultazione di testi, reperti museali e anche di altri pubblici archivi non solo italiani, anche croati e sloveni, grazie alla sua dimestichezza con tutte e tre le lingue.

Nel percorso storico, esposto secondo un'ordinata cronologia, si possono rinvenire, sotto il motivo conduttore della grande storia – quella degli incontri e scontri di civiltà e nazioni, delle politiche delle potenze che nelle varie epoche si sono esercitate sui territori e sul mare che li lambiva – anche sue declinazioni specifiche, quali ad esempio la storia delle tecnologie marittime, che a partire da un *monoxilo*, ossia un tronco scavato per ricavarne una primordiale imbarcazione, risalente all'incirca a 4.500 anni prima di Cristo, rinvenuto presso l'isola di Veglia, segna ovviamente con il progredire delle tecnologie tutte le fasi evolutive della navigazione, passando dai remi alla vela e infine, con l'invenzione dell'elica (con le sperimentazioni di Josip Ressel nel golfo di Trieste, nel 1829), ai piroscafi a vapore che fatalmente ebbero la meglio sulle vele in esito a una non breve tenzone.

E poi, naturalmente, storie di battaglie navali, di triremi e poi di velieri, di corazzate e sommergibili, storie di capitani coraggiosi, di pirati e avventurieri, di patrioti e traditori, di drammatici naufragi e di esplorazioni "per l'alto mare aperto", epopee di naviganti cui l'Adriatico ha fornito l'*imprinting*, per poi sospingerli al largo per il loro «non domato spirito / e della vita il doloroso amore».

Giacomo Scotti
Adriatico
Il mare degli ardimentosi
Hammerle, Trieste 2021
pp. 508, euro 25,00

L'ACQUA, LA TERRA, IL COLORE

di Francesca Schillaci

Toni Zanussi

«Vivo sul Monte Stella, una frazione di Tarcento dove abitano sette persone. Lì c'è tutto: le mie galline, il bosco, la mia casa finalmente diventata anche studio dove posso lavorare ai miei quadri. E c'è il silenzio». (Toni Zanussi)

L'artista friulano Toni Zanussi ha raccolto alcune delle sue opere degli ultimi trent'anni nella personale "L'acqua, la terra, il colore", curata di Marianna Accerboni e visitabile fino al 27 marzo 2022. L'intera esposizione trasmette speranza, un senso di sollievo, un attimo di pausa dall'incessante brusio interiore. Un respiro più calmo.

Per quanto la mostra metta in luce aspetti oscuri del nostro tempo, come la sezione dedicata al covid-19, il desiderio che resta (o che nasce) è proprio quello di desiderare. Le opere sono suddivise in cinque sezioni tematiche: "Generazione Cosmogonica", "Voli Cosmogonici Liberi", "Città Cosmogoniche Invisibili", "Covid '19", "Casse di Conservazione", che richiamano le passate esposizioni di Zanussi e i percorsi fatti in una vita poco gentile e piena di fatica, ma della quale non c'è traccia nella sua opera. Attraverso la sua pittura, Zanussi si esprime con il cuore di un poeta che racconta di voli immaginari fatti di animali onirici, semi che si aprono all'ignoto e nell'incertezza regalano colore, accoglienza. O inquietudine. Città fluttuanti che galleggiano sopra l'infinito e, senza posare terra, conservano e offrono un profondo senso di certezza, quasi fossero dei luoghi al sicuro dove potersi riparare dalla vita quando diventa troppo intransigente.

Cielo, terra e acqua non hanno una distinzione netta nell'opera di Zanussi, ma sono messi in relazione dai voli inconsci che non appartengono a nulla e nulla vogliono possedere: concedono solo la libertà di immaginare piccoli luoghi accompagnati dal colore in una poetica precisa nei tratti e maestra nella luce che l'artista riesce a ri-creare. Delicatezza, riservatezza e poesia sono gli elementi dominanti della produzione di Zanussi, il quale si mostra al mondo con uno sguardo introverso e timido che fa difficoltà a lasciarsi elogiare, consapevole nella sua umiltà che la sua arte non procede da nessun maestro e da nessuna scuola, ma nasce sulle navi a pulire i gabinetti all'età di quattordici anni, a lavare i pavimenti e i piatti nelle cucine per guadagnarsi la vita, la dignità, la possibilità.

Come autodidatta inizia a dipingere immagini religiose quando viene portato in

Cosmogonia
tecnica mista su MDF, 1994

un collegio dopo la perdita dei suoi genitori, avvenuta prima a quattro anni e poi a nove. «Nella vita bisogna avere voglia di fare fatica» mi dice l'artista, con un sorriso complice mentre mi guarda scrivere «tutti i lavori sono importanti, soprattutto quelli considerati più "bassi" perché ti ricordano da dove vieni e di che cosa hai bisogno».

Con friulana determinazione e delicata introspezione, Toni Zanussi ha portato avanti sempre la sua attività di artista, allestendo mostre in diverse parti del mondo, tra cui gli Stati Uniti, Parigi, Berlino, Vienna, Amsterdam, Belgrado, Monaco, Roma, ma soprattutto è stato notato, o meglio, capito e sostenuto non solo dai visitatori delle sue mostre, ma anche da personaggi quali il critico d'arte Gillo Dorfles, il poeta Tito Maniacco, il presbitero e scrittore David Maria Turoldo, il poeta e scrittore friulano Amedeo Giacomini, nomi che hanno scritto sull'opera di Zanussi riferendosi sempre anche all'uomo che si celava dietro i suoi quadri come un esempio di «ricerca metafisica della realtà attraverso la costante e contrastante marea di forme in divenire, di circuiti e labirinti inesplorati che l'artista friulano riesce a esprimere» (Gillo Dorfles).

Nonostante le difficoltà accentuate che l'artista ha sperimentato nella vita, continua ad esercitare una tensione verso la verità e la giustizia, sostenendo con i suoi dipinti che nessuno può dettare confini all'immaginazione e che la realtà è qualcosa di sublimato dall'esperienza personale, intima, profonda, la stessa che spesso non si può svelare né condividere, ed è così che l'arte si insinua nella vita di un artista e ne crea bellezza. Ma per Zanussi l'arte, la vita e la bellezza – tutte cose allo stesso livello – non hanno senso se non sono condivise anche in chiave sociale. Per questo motivo, il suo impegno non si svolge univocamente verso il suo talento, ma nella volontà di coinvolgere giovani con problemi penali da scontare per poter essere reinseriti nella società, impegnandoli nell'allestimento e nelle visite della mostra. Un gioco di collettività, un gesto immediato, per lui inevitabile, spontaneo. Necessario. E, come ricorda l'amico e scrittore friulano Angelo Floramo in un testo dedicato ai gironi colorati e alle città invisibili agli occhi ma non all'anima di Toni Zanussi: «Così noi che osserviamo provvisti di occhi migliori, vivificati dal collirio prodigioso delle sue dipinture, assistiamo alle metamorfosi dei micro e dei macrocosmi che finalmente ci si palesano. Ne diventiamo, per così dire il nodo, la congiunzione liquida, vivente. L'Umano che una volta assaggiata l'Utopia vive per poterla ritrovare».

Invisibile creatura
tecnica mista su MDF, 2020

Città invisibile
tecnica mista su MDF, 2005

Cirstina Campo

CRISTINA CAMPO E LE ALTRE

di Silva Bon

Andando per libri, a volte si fanno delle scoperte interessanti e interconnessioni del tutto inaspettate. E nulla succede per caso.

Recentemente sono stata colpita dal ripetersi di citazioni e di rimandi culturali veramente imprevedibili, in libri che vivono in ambiti di studio molto distanti tra loro. Proprio ciò ha motivato il mio incontro con Cristina Campo (Bologna, 1923 - Roma, 1977), intellettuale, scrittrice, poetessa di nicchia; personalità accesa, scomoda e controversa del 900 italiano per la sua dissidenza.

Il primo spunto me lo ha dato Eugenio Borgna, che, novantaduenne, scrive opere necessarie, che aiutano ad affrontare la comune condizione umana. Lui, parlando della sua personale paura della morte, dichiara di trovare un aiuto valido, una ragione sufficiente per affrontare l'ultimo ineluttabile traguardo, nella lettura di vari autori: il nome femminile della Campo spicca nel breve, esclusivo elenco.

E allora ho potuto ricollegare questo debito culturale del grande psichiatra, con la prima pagina, l'incipit del recentissimo *Bobi* di Roberto Calasso, in cui si dice, quasi occasionalmente, con leggerezza veloce, che il gruppo di amici andava da Bazlen per sottoporre alla sua valutazione le traduzioni delle poesie di W.C. Williams, curate e proposte da Vittoria (Guerrini), in arte Cristina Campo. Si conoscevano tutti, nella Roma degli anni Cinquanta!

Della Campo la Adelphi ha pubblicato tutto: prosa, poesia, saggi, epistolari. Ma è stata la sua biografia, *Belinda e il mostro*, firmata da Cristina De Stefano, che mi affascinato per la sua esemplarietà. E mi son fatta delle idee precise sul profilo femminile che ne emergeva: ho pensato che la Campo è nata ed è stata educata come un "fiore di serra", adorata e vezzeggiata dai genitori; cresciuta nell'ambiente colto, ricco, mondano dell'alta borghesia bolognese, afferente alla figura dello zio, Vittorio Putti, ultimo erede di una delle famiglie più aristocratiche, ricche e potenti di Bologna. Fondatore e direttore dell'Istituto Ortopedico Rizzoli, scienziato e chirurgo di fama internazionale, legato ai massimi gerarchi fascisti e allo stesso Mussolini. Frequenti le feste nel parco che circonda la sua villa a fianco della Clinica, in cui Cristina è la reginetta.

Cristina, travolta dalla caduta del fascismo nel luglio 1943, e poi dall'Armistizio dell'8 settembre, rimane fedele ai miti e alla mitologia della propria appartenenza sociale; alla ideologia politica condivisa con il padre, Guido Guerrini, musicista e compositore, ex Direttore dei concerti del "Maggio Musicale fiorentino". Guarda con fiducia alla presenza in Toscana degli occupanti tedeschi, che le offrono sicurezza e speranza nella vittoria finale del nazifascismo sulle forze resistenti e alleate.

Lei, con la caduta del fascismo, perde un mondo di privilegi, che poi rimpiange per tutta la vita e non riconosce le conquiste di democrazia pagate con lacrime e sangue dal popolo italiano. Gli anni della guerra sono devastanti e le paiono insostenibili e ingiuste le privazioni subite, imposte da nemici politici ai quali non riconosce alcuna legittimazione.

Resterà una reazionaria; professerà una fede cattolica tradizionalista, radicale, aderendo, negli anni del soggiorno romano, al movimento lefevriano di contestazione del Concilio Vaticano II.

I punti di riferimento dichiarati, a cui si impronta la sua pur difficile vita, in forme mai equilibrate, sempre eccessive, spinte al

raggiungimento della perfezione assoluta, sono: il paesaggio, la scrittura, i miti, i riti.

I suoi libri, scritti in una prosa molto ricca, costruita, ridondante di sensualità, catturano l'attenzione; i contenuti, stimolanti e non convenzionali, sono volti con nostalgia a far riemergere le ombre del passato felice, vivido e sfavillante. I voli immaginifici scaturiscono dalla fervida fantasia infantile immersa nelle favole, vissute come verità, che più tardi avranno una coloritura junghiana; e ancora dalle sollecitazioni mistiche derivanti da incensi e paramenti esibiti nelle liturgie solenni, dall'incantamento del mantra sacro del latino ecclesiastico e dall'espiazione sublimata attraverso gli esercizi penitenziari trappisti.

Un'amica, Marina Pascutto, mi ha inviato il testo della sua interessante tesi di laurea triennale, discussa all'Università di Trieste nel dicembre 2021, relatore lo storico Fabio Verardo: *Ritratti di donne in nero*, un'elaborazione storiografica accurata e puntuale. Ne è nato un collegamento spontaneo, più squisitamente storico, con altri lavori di ricerca, non solo di mia produzione, che tratteggiano figure di donne, protagoniste assai discusse, pur con ruoli e livelli operativi diversi, anche nel tragico Novecento giuliano: sono "Le donne nere", che sposarono l'ideologia fascista, collaborarono con l'occupante tedesco, vendettero nomi e indirizzi di ebrei alle SS. "Pentite" e "non pentite".

Le penso come punte emergenti dell'iceberg della diffusa omologazione al consenso nel Ventennio, che coinvolgeva anche le donne, e le chiamava a forme di adesione acritica, e a volte perfino a forme di esaltazione irrazionale; ma anche, durante gli anni del Litorale Adriatico, di compartecipazione attiva alle forme legali e illegali di prevaricazione nazista, quindi penalmente perseguibili: gli atti dei processi celebrati nell'immediato secondo dopoguerra dalla Corte d'assise straordinaria di Trieste, la cosiddetta "giustizia di transizione", documentano ampiamente tali scelte di campo.

È ben nota la figura di Maria Pasquinelli, unica donna, tra i corsisti selezionati, a seguire la Scuola di Mistica Fascista. Più anonimo un ampio numero di donne, soprattutto della piccola e media borghesia, ma a volte provenienti anche dal proletariato, che trassero vantaggi di emancipazione sociale con sussidi e borse di studio elargite dal regime, attraverso varie opportunità di realizzazione nel mondo dello sport; attraverso ruoli legati all'ambiente politico fascista, maestre, educatrici, insegnanti, mogli di gerarchi, messe a capo di gruppi di dopolavoro, di sezioni femminili di partito; attraverso supporti medici dei Consultori e dell'Opera Nazionale Maternità Infanzia. Tutte legate, e rimaste legate al fascismo.

Ma Erminia Schellander, procuratrice legale con incarichi operativi finanziari, alle dirette dipendenze del Gauleiter Rainer; Augusta Reiss, ambigua figura di delatrice; e numerose figure minori di collaboranti fidate, i cui nomi emergono dalle carte dei processi, ci inquietano ancor più. Sono maschere scolpite con profondi chiaroscuri, che fanno paura e pongono domande. Che cosa le ha spinte? L'adesione ideologica al nazismo? Il privilegio del potere? La bulimia del possesso? Il miraggio della ricchezza? La sirena del lusso? O anche la fame e la miseria? L'irresponsabilità morale? Certamente esse si inscrivono nel quadro tragico del decomporsi della società, nella disgregazione totale di valori, propri del periodo di una guerra, in cui anche i civili, incluse le donne, erano tutti trascinati e coinvolti nella conflittualità totale.

"Le donne nere" non vanno sottoposte a facili giudizi. Le loro vite vanno contestualizzate e singolarmente decodificate in percorsi, in profili, che, visti da vicino, scopriamo pieni di abissi e di traumi, come appunto per Cristina Campo. Ciononostante la valutazione più generale ci porta a non costruire o a non aderire a diffusi stereotipi di genere, che contrappongono il fare delle donne a quello degli uomini, e sostengono pretestuosamente un agire femminile, sempre e comunque migliore. Una giusta distanza, un sano equilibrio, una valutazione serena portano soprattutto a "capire". E tanto basta.

CAROLL ROSSO CICOGNA E L'ICONA

di Enzo Santese

Nata a Bruxelles da padre statunitense e madre belga, vive tra Nizza e Trieste e perciò è l'effettivo punto di contatto tra le due realtà che si confrontano sulla base delle rispettive peculiarità multiculturali; così è avvenuto con il progetto "Costa azzurra cosmopolita", che Caroll Rosso Cicogna ha curato nel contesto della Biennale Donna 2019 al Magazzino 26 a Trieste.

Si dedica da tempo alla pittura d'ispirazione sacra; la sua formazione prende l'avvio da maestri riconosciuti della tradizione iconografica e miniaturistica. Gli esiti più recenti della sua ricerca nascono da due tensioni convergenti: quella della figura e quella dell'astrazione che, pur distinte anche formalmente nell'opera, dialogano in armonia spirituale tra loro. Tutto avviene secondo i canoni classici che precedono l'utilizzo della foglia d'oro in combinazione coi colori squillanti e luminosi del contesto. L'arte di Rosso Cicogna si nutre profondamente di una cultura della tradizione, che sa interpretare alla luce di una fine sensibilità e ricreare in contesti di affascinante connessione con le frequenze di una contemporaneità capace di ridurre le distanze tra passato e presente con i temi trattati; il tutto lungo un tragitto concettuale arricchito da tecnica raffinatissima.

Il suo percorso attraversa anni di applicazione seria, con cui si è mossa dall'aderenza al dettato dei testi sacri fino agli esiti espressivi odierni, dove la tradizione, grazie a raffinate soluzioni compositive, si armonizza con i tratti peculiari della contemporaneità.

L'itinerario artistico è punteggiato dalle modalità dell'icona, realizzata sulla base di un metodico studio della storia che il genere ha attraversato fino ad oggi, e della scelta degli elementi tecnici più idonei a distendere sulla superficie la profondità di un racconto strettamente connesso con la radice di impronta religiosa. Caroll Rosso Cicogna ha avuto la pazienza di attendere il raggiungimento dei vari gradi di maturazione che l'hanno portata agli attuali risultati, ove il pregio della piena riconoscibilità risiede nell'elegante rispetto dei moduli tradizionali innervato sempre dal tocco di una personalità che rivela i contorni nitidi di un'intellettuale capace di far tesoro della tradizione, trasformandolo in un terreno fertile per un'avventura apparentemente spericolata, in realtà calcolata nel territorio della modernità; ciò avviene con quel senso del colore capace di consentire una gamma ricca di tonalità nel racconto e nella delineazione del tema sacro, ove pochi elementi iconici avviano idealmente con l'osservatore un rapporto di riflessione comune sul tema proposto. La sua indagine ha attinto numerose suggestioni anche dalla *Divina Commedia*, ne è significativo esempio il trittico relativo all'opera dantesca per cui l'artista puntualizza: «Quest'opera è un riepilogo ideale del mio percorso artistico. Dopo un primo periodo più figurativo negli Anni '90, l'icona ha attraversato il mio cammino all'inizio del secolo XXI, seguita dalla miniatura: entrambe rimangono molto presenti nel mio stile attuale risultante da una fusione di arte tradizionale, con materiali preziosi e pigmenti storici combinati a tecniche sperimentate e rigorose, da un lato, e con interventi a tecnica mista con

La sua intensa attività miniaturistica e iconografica fonde in un unicum *i vari temi portanti e apre orizzonti inattesi*

materiali poveri, colori acrilici e gesto più libero ed istintivo, dall'altro. Ma il comune denominatore rimane sempre frutto di un lungo periodo di ricerche e riflessioni intellettuali». Lo conferma la mostra aperta fino al 30 gennaio alla Galleria dei Domenicani di Nizza (punto di incontro tra personalità diverse della cultura francese e internazionale), rassegna ampia e ricca di sollecitazioni diverse; le opere ribadiscono la presenza di un'autrice che, nel suo lavoro di studio e di scavo, ha un'attenzione costante ai testi, che le consentono una marcata fedeltà al dettato rituale, e di libertà di concezione compositiva, nella quale sono abbondanti i segni capaci di renderla immediatamente identificabile nel contesto della creatività di genere. Proprio al genere – quello strettamente iconografico che vive su canoni consolidati – la Rosso Cicogna si accosta col tratto incisivo della sua preparazione derivata direttamente dai testi sacri e della sua formazione pittorica, nata nella ricchezza di stimoli dell'atmosfera da "bottega", in cui il maestro ha saputo indirizzare senza condizionare, semmai accendendo quell'innesco che la profondità di studio e il talento innato hanno prodotto in una sintesi seducente. Il dato della tradizione iconografica è vissuto dall'artista sempre con la consapevolezza di poter effettuare ogni volta un viaggio fantastico nei territori in cui i contorni della fisicità si sono apparentemente dissolti per far posto a un'eclissi della figura, dentro superfici che portano traccia di un'idea metamorfica dell'esistente, inteso come il riflesso del moto segreto dell'universo governato dalle abili mani di un Artista, assoluto cultore del bello nelle leggi di un'armonia superiore. Le opere di Caroll Rosso Cicogna possono essere frutto del tentativo di rendere visibile ciò che altrimenti sfugge alla percezione dell'occhio, imprimendo alla composizione il movimento, solitamente assente nell'iconografia classica. Quella spinta dinamica è data dalla tessitura del piano dove la contiguità di tinte forti, l'innesto di sciabolate di luce in virtù di una foglia d'oro che accende in più punti l'opera, i contorni che chiudono l'anatomia delle figure ritratte non solo nella frontalità dello sguardo, ma anche di tre quarti, l'abbinamento spesso dialettico tra le parti figurali e quelle astratte, creano un'affascinante serie di rimandi tra quadro e quadro, anche se ognuno ha una sua dichiarata autonomia significante.

La sua intensa attività miniaturistica e iconografica fonde in un *unicum* i vari temi portanti e apre orizzonti inattesi, capaci di illuminare il passaggio dal primo impatto con l'icona a un ambito in cui il simbolo appare nella sua carica didascalica piena e nel suo rilievo sacro. Il critico francese Yves Marie Lequin sottolinea che «il suo lavoro di iconografa è in qualche modo separato dalla sua ricerca artistica, anche se i suoi due tipi di produzione appartengono allo stesso approccio che potrebbe unirsi all'espressione contemporanea un po' eterogenea della nuova figurazione, o anche a certe forme di astrazione quando non rinuncia alla figura, anche se è semplicemente geometrica».

La *Quadrilogia dei Santi* è indicativa di questo cammino "dalla figurazione all'astrazione": qui le tre fasce cromatiche parallele, fortemente caratterizzate dal movimento del rilievo e incise da segni come alfabeti di una calda partecipazione emotiva ai sensi della scena, lasciano aggettare minimi elementi geometrici e accenni figurali spesso dentro a un gioco di delicate trasparenze; queste, lungi dall'essere una mera decorazione di contorno dell'immagine del Santo, sono parti di un dialogo di silenzi e risonanze tutte interiori atte ad esprimere la sensibilità dell'artista che sa mantenere uno straordinario equilibrio fra la capacità tecnica dell'esecuzione e l'originalità interpretativa di passi salienti delle Scritture. Così anche le immagini relative ad alcuni aspetti della *Commedia*, alla tematica beneaugurante del "Nuovo Cielo, Nuova Terra", sono realizzate in maniera che le scene rappresentate "vivono" di una speciale combinazione tra fisico e spirituale e le figure danno l'idea di "muoversi" verso un colloquio intenso con chi le guarda.

UNA FRONTIERA DIFFICILE

di Diego Zandel

Territorio Libero di Trieste, 1946
Foto: N R Farbman
LIFE Collections.

Enrico Miletto, autore di *Novecento di confine. L'Istria, le foibe, l'esodo*, fresco di stampa per i tipi di Franco Angeli editore, è un giovane ricercatore dell'Università di Torino, specialista, almeno stando ai libri fin qui pubblicati, di storia del nostro confine orientale, con i quali, dal primo *Con il mare negli occhi. Storia, luoghi e memorie dell'esodo istriano a Torino*, del 2005 , a *Gli italiani di Tito. La Zona B del Territorio Libero di Trieste e l'emigrazione comunista in Jugoslavia 1947-1954*, del 2019, a quest'ultimo di cui parliamo, ha dato mostra della sua serietà per il grande equilibrio che caratterizza la materia, spesso oggetto di strumentalizzazioni, di manipolazioni pregiudiziali e ideologiche, che gettano confusione su una pagina di storia nazionale, della quale la popolazione istriana, nelle sue diverse componenti etniche, italiana, croata e slovena, è stata sempre, segnatamente, vittima. La croata e la slovena vittime prima del fascismo, nella sua accezione peggiore, il cosiddetto fascismo di confine, che ha imposto la chiusura delle scuole, appunto, croate e slovene, il divieto di parlare le loro lingue nei luoghi pubblici, così come ai preti di dire le omelie in chiesa, il tutto accompagnato da una repressione che avrebbe portato a un esodo di 105 mila slavi, ma anche, dopo il 1945, quando i comunisti titini attuarono «la presa del potere procedendo all'eliminazione di massa di nemici e avversari politici» ovvero «i membri delle forze collaborazioniste e cioè i cetnici (serbi n.d.r), gli ustascia (croati n.d.r.) e i domobranci (sloveni, n.d.r.)»; la popolazione italiana, a sua volta, immediatamente dopo l'8 settembre 1943, quando la situazione politica, nella confusione del momento seguita alla firma dell'armistizio, diede spazio anche a vendette personali, rancori, soddisfazioni a invidie covate a lungo, insomma a miserie umane, portando a un primo infoibamento di persone che Miletto quantifica tra le 500 e le 700, alle quali seguirono dopo la primavera del 1945, in pieno tempo di pace, un numero di vittime compreso in una forbice tra le 3000 e le 4000 persone, nel corso di «una stagione di violenza dovuta non all'ostilità anti-italiana, quanto invece a una presa di possesso rivoluzionaria del territorio, che prevedeva l'eliminazione di quanti potessero rappresentare un potenziale o effettivo ostacolo alle strategie jugoslave» ovvero l'eliminazione di quanti, nemici o alleati, se non addirittura compagni, che fossero, «potessero opporsi all'annessione della Venezia-Giulia alla Jugoslavia».

Miletto, in questo senso, esula dalla banale lettura meccanicista che giustifica le violenze jugoslave contro gli italiani in Istria e a Fiume come reazione all'offensiva nel 1941-42 da parte dell'esercito mandato da Roma, composto da italiani provenienti da tutte le province della penisola, che avrebbe portato alla dura occupazione in armi delle regioni già jugoslave, cioè di quella fascia che «estendendosi da Fiume a Lubiana, comprendeva il Montenegro (divenuto protettorato militare), il Kosovo e la Macedonia (annessi all'Albania già occupata nell'aprile 1939) » e della «Slovenia

Le foibe e l'esodo istriano in un saggio edito da Franco Angeli

centro-meridionale, che assunse la denominazione di provincia di Lubiana», a cui la Venezia Giulia con l'Istria e Fiume, già italiane, erano del tutto estranee.

Certo, in alcune occasioni, anche in Istria e a Fiume non era esclusa «una sorta di resa dei conti come conseguenza del fascismo […] di conti aperti con la guerra», ma il fatto determinante, la causa prima se non assoluta, che, come si è visto, ha portato a un notevole maggior numero di vittime anche rispetto alla prima ventata del settembre-ottobre 1943, fu che «nella loro maggioranza, gli italiani si dimostrarono profondamente contrari al nuovo potere jugoslavo» per cui «le violenze avevano quindi un duplice intento: decapitare la popolazione italiana della sua classe dirigente, in larghissima misura favorevole al mantenimento della sovranità italiana sulla Venezia Giulia e, nel contempo, intimidire l'intera comunità affinché non si opponesse al progetto annessionistico».

La conseguenza, delle violenze jugoslave, fu l'esodo, questa volta di 300.000 italiani. Già prima nella Zona B – la cui semplice amministrazione, non ancora l'annessione, fu affidata dai vincitori della seconda guerra mondiale alla Jugoslavia – l'intervento jugoslavo fu tanto pesante da incidere sulla vita degli italiani in maniera tutt'altro che all'insegna di quella "fratellanza e unità" che era lo slogan del regime, ma ancor più quanto dopo avvenne rappresentò uno iato col passato atavico di quella gente, di quelle terre.

«Riorganizzazione amministrativa» scrive Miletto «requisizioni, confische e collettivizzazione procedettero di pari passo con interventi attuati sul piano culturale, linguistico identitario che ebbero come bersaglio la popolazione italiana soggetta, nell'arco di tempo che scandì la definizione delle vicende confinarie, a un progressivo, quanto sostanziale, processo di esclusione e indebolimento. La jugoslavizzazione dei cognomi, il mutamento della toponomastica stradale, la cancellazione del bilinguismo visivo, l'imposizione della lingua slovena e croata nello spazio pubblico, la drastica riduzione delle scuole italiane rappresentarono i principali aspetti di una prassi di snazionalizzazione che investì la comunità italiana, colpendone anche i principali punti di riferimento come gli insegnanti, costretti ad abbandonare il territorio, e il clero». Si aggiunga poi che «lacerando in maniera consistente il tessuto demografico dell'intera regione che, nel frattempo, aveva visto arrivare nel medesimo periodo, 144.500 nuove presenze dalla Serbia, dalla Bosnia e dalle altre aree interne del paese in seguito a politiche migratorie avviate dal governo jugoslavo dopo le partenze degli italiani», avrebbe sempre più cacciato in una condizione di estraneità gli italiani rimasti, nel frattempo divenuti minoranza.

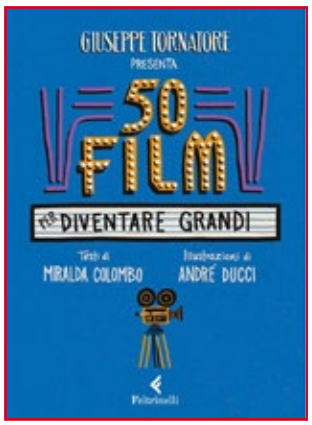
Ed è quanto mai avvilente che tutto ciò sia stato attuato non da una forza nazionalista e razzista come quella fascista, ma da una che si presentava alla ribalta come portatore di un nuovo mondo.

Uno schema che si sarebbe ripetuto in tutti i paesi dell'Est europeo dove il totalitarismo comunista si sarebbe affermato, creando una massa di persone in fuga dai loro paesi d'origine che avrebbero portato alla creazione di organizzazioni come l'*International Refugee Organization* (Iro), che si trovò complessivamente «a gestire circa 1.620.000 *refugees*, 795.000 dei quali distribuiti in oltre un centinaio di campi tra Germania occidentale, Austria e Italia». Tra questi, dei 300 mila esuli giuliano-dalmati, 230 mila furono sistemati in 109 campi profughi sparsi per la penisola, mentre i restanti 70.000 troveranno sistemazione negli Stati Uniti, in Canada, in Brasile, in Sudafrica e in Australia. Comunità ancora presenti e attive, oltre che con circoli e giornali, anche con case editrici dedicate, com'è, ad esempio l'Arpa d'or, a Toronto in Canada, che prende spunto dai versi del *Nabucco* verdiano «Arpa d'or dei fatidici vati/ perché muta dal salice pendi?/ Le memorie nel petto riaccendi/ ci favella d'un tempo che fu».

Enrico Miletto
Novecento di confine
L'Istria, le foibe, l'esodo
Franco Angeli, Milano 2020
pp. 234, euro 20,00

UN LIBRO PER 50 FILM

di Anna Calonico



Giuseppe Tornatore
50 film per diventare grandi
Feltrinelli, 2021
pp.223, euro 19

«Se esistesse ancora un me dodicenne, e se qualcuno mi donasse una lista di 50 film da guardare, lo troverei il regalo più bello del mondo» (p.9).

Condivido in pieno le parole iniziali della prefazione di Giuseppe Tornatore al volume *50 film per diventare grandi*, quindi è con grande gioia che mi accingo a parlarvene.

Il cinema è milioni di storie che escono dal buio, come sogni, per riempirci di emozioni, e chi può parlarcene meglio del regista di quel capolavoro che è *Nuovo Cinema Paradiso*?

Va detto che questo volume non è scritto interamente da Tornatore: i testi sono di Miralda Colombo ed è illustrato da Andrè Ducci, e non è semplicemente una lista di film: per quella è sufficiente un qualsiasi canale digitale, anche se il risultato credo sarebbe meno soddisfacente. Ai 50 titoli che Tornatore suggerisce si aggiungono, oltre ovviamente alle trame, alcuni indicazioni basilari per aiutarci nella scelta e alcune curiosità su regista, storia, dietro le quinte… Senza contare che per ogni film vengono suggeriti altri titoli che trattano lo stesso argomento o sono dello stesso regista: insomma, alla fine le pellicole suggerite sono ben più di 50!

Le mie parole suonano inutili per chi ha già letto la prefazione, perché Tornatore spiega benissimo le sue scelte, fornendo motivazioni più tecniche sulla fotografia o sulla colonna sonora, o sul montaggio, e altre, più semplici come ad esempio come è stato trattato il tema principale, la bontà della storia, la credibilità dei personaggi; infine, ed è la parte migliore, i motivi personali ed emozionali.

Quando parla de *Il monello* di Charlie Chaplin, ad esempio, spiega subito che si tratta di un film che non può mancare in nessuna lista perché è un caposaldo della storia del cinema, ma aggiunge che può essere un'opera interessante per i ragazzi perché, non avendo l'audio, può «sollecitare la propria intelligenza e il proprio patrimonio interpretativo ed emotivo più di quanto accada allo spettatore di un film sonoro».

Infine, la parte più intima della scelta: «E pensare che è stato girato un secolo fa». Una frase semplicissima, che svela chiaramente la stima e l'ammirazione che prova il regista per questo capolavoro.

È grazie a queste poche parole, insieme a «Il personaggio del bambino è indimenticabile, ha nutrito l'affetto, la simpatia e la solidarietà di generazioni e generazioni di spettatori» (p.13) che sono andata a rivedermi, tra i primi, proprio *Il monello*.

Molti titoli sono stati citati per piacere ai ragazzi ed andare incontro alla loro volontà (e difficoltà) di seguire sogni e aspirazioni (esempi lampanti sono *Billy Elliot* e *Whiplash*), altri sono, invece, per citare ancora le parole della prefazione, degli "azzardi", come *Il buono, il brutto, il cattivo*: «Credo che anche titoli che esulano dal territorio delimitato dai canoni educativi siano necessari alla nostra lista. In fondo un film è un film e basta, non dobbiamo sempre attribuire al cinema finalità moraleggianti o formative» (pp.19-20) e «L'importante è che cinema e libri riescano ad aprire le nostre menti e i nostri cuori. Che sappiano sollecitare la nostra intelligenza e la nostra capacità di emozionarci. Più semplice di così» (p.20).

Appunto: meglio di come l'ha detto Tornatore non si può dire: il cinema è prima di tutto bellezza, emozione, evasione. E non ha importanza se il biondo, Tuco e Sentenza non danno vita ad una storia educativamente eccelsa: il western di Morricone è un capolavoro che va visto, che riporta agli antichi giochi di pistoleri e cowboy senza scadere nel puro gioco.

Il risultato è imperdibile, un libro gioco da avere sempre a portata di mano e da consultare quando arriva sera, e quanto riportato sul retro di copertina non tradisce le aspettative: «A cosa serve il cinema? A divertirsi, viaggiare nel tempo, emozionarsi. Non solo. I film mostrano tante vite possibili. […] una valigia di sogni da portare con sé per diventare grandi (e, all'occorrenza, tornare piccoli) e scoprire retroscena, curiosità, trucchi di regia dei grandi capolavori del cinema. E ora, buio in sala, che la magia abbia inizio…».

LA POLVERE DEI SOGNI

di Stefano Crisafulli

«Le storie sono polvere», dice la voce narrante di Silvio Orlando in un ruolo per lui quanto mai inedito e incorporeo. Come quelle, allo stesso tempo illusionistiche e potenti, raccontate dal cinematografo sin dai suoi esordi. Come la polvere che vediamo volteggiare all'inizio e alla fine del film *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario. Uscito nel 2004 e ambientato a Torino, in modo particolare all'interno della Mole Antonelliana, nel Museo Nazionale del Cinema, il film di Ferrario sembra piccolo e lieve, ma, senza mai forzare i tempi, lascia parecchie suggestioni allo spettatore. Gioca, ad esempio, con la storia del cinema, utilizzando spezzoni di documentari e di comiche d'epoca (soprattutto di Buster Keaton) provenienti dagli archivi del Museo ideato da Maria Adriana Prolo, e mettendo in campo il classico escamotage del film nel film, visto che il protagonista, Martino (un Giorgio Pasotti perfettamente 'busterkeatonizzato'), guardiano del Museo, è più impegnato a filmare la realtà con una vecchia cinepresa a manovella che a dare una vera svolta alla sua vita. E gioca anche con la matematica, grazie alla sequenza di numeri di Fibonacci che svetta in cima alla Mole sotto forma di opera d'arte luminosa firmata da Mario Merz nel 2000 dal titolo *Il volo dei numeri*: in fondo la sequenza stessa, determinata dal fatto che ogni numero è la somma dei due precedenti, diviene un modo per far emergere un ordine nell'universo caotico degli eventi, così come succede nel cinema (infatti spesso si dice: «È solo un film, non è come nella vita»). Ma in entrambi i casi tale ordine è illusorio.

Martino cerca di salvaguardarsi dal caos dei rapporti umani rifugiandosi proprio nel mondo circoscritto e sicuro delle immagini in movimento, ma sarà la realtà ad entrare prepotentemente nel suo esilio volontario. Una notte, infatti, Amanda (Francesca Inaudi), l'inserviente di un fast food di cui è segretamente innamorato, farà irruzione nella Mole per sfuggire alla polizia e ci resterà per qualche giorno, costringendo Martino a parlare con lei (sino ad allora preferiva stare in silenzio) e a prendere decisioni drastiche, sino a sfidare l'altro personaggio maschile del film, un ladro d'auto che si fa chiamare 'l'Angelo' (Fabio Troiano), anch'egli infatuato di Amanda. *Dopo mezzanotte* è un film dalla struttura circolare, il cui tragico e ironico-poetico epilogo, per ovvie ragioni, non verrà rivelato, ma che vuole essere sicuramente un doppio omaggio: alla città di Torino, che si svela non solo con la Mole Antonelliana e il suo Museo ma anche con la periferia della Falchera, e al cinema come macchina del desiderio che ha bisogno di un pubblico e di una sala. Non a caso la data di nascita del cinema è fatta risalire a quel 28 dicembre 1895 in cui i fratelli Lumière proiettarono il primo film della storia al Grand Cafè di Parigi. Senza il pubblico non ci sarebbe cinema e i succedanei solipsisti proposti dai nuovi colossi del web non fanno altro che confermare questo assunto. Ben vengano, dunque, i film come quello di Davide Ferrario, a ricordare le origini pionieristiche del cinema. E poi ci sono le storie intessute nei film, che, come abbiamo detto all'inizio, sono solo polvere. La polvere dei sogni.

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

COPIA E INCOLLA

Pratica creativa come poche altre: grazie a lei si generano a getto continuo articoli di giornali, tesi di laurea, saggi, romanzi, enciclopedie, ricette, insulti, panegirici, haiku, poemi, proverbi, barzellette, preghiere, alibi, e naturalmente leggi. Da tempo è stato superato il momento in cui si sapeva almeno vagamente da chi si ricopiasse per incollare. Questa rivista, come l'ultimo dei mohicani, si ostina a non copiare e incollare nulla: è un po' come fare gli arrotini o i riparatori di ombrelli in un mondo in cui coltelli e ombrelli si comprano e si buttano perché costa meno fare così che ripararli.

L'avvento del Copia e Incolla potrebbe essere riconosciuto come un fondamentale cambio di era: invece che contare gli anni dalla problematica nascita del problematico Gesù, si potrebbe ricominciare da Uno a partire dal 1983: l'anno in cui arriva sui pc di tutto il mondo Word, col suo liberatorio Ctrll+C e Ctrl+V: adesso saremmo nell'anno 40 D.C.: dove C. sta ovviamente per "Copia e Incolla". Tramontata l'uggiosa età romantica con la sua fissa di essere originali a tutti i costi, oggi, davanti a una copiatura incollata, nessuno non solo si scandalizza, me neppure si stupisce: diamo giustamente per scontato che quanto stiamo leggendo, o vedendo, o ascoltando, sia stato copiato e incollato da qualcos'altro; a sua volta copiato e incollato, e così indietro fino alla notte dei tempi. Adamo ed Eva peccarono perché copiarono e incollarono un suggerimento sbagliato.

Insomma: copia e incolla qua, copia e incolla là, si potrebbe scoprire che la cosa sta andando avanti davvero dalla notte dei tempi. Cos'è stato il pluriseco-lare petrarchismo se non un gigantesco esercizio di copia e incolla dell'inarrivabile originale? Un'arte combinatoria che ha generato capolavori! E tutte quelle icone bizantine dipinte con cura maniacale, nella ripetizione liturgica di ogni minimo gesto, di ogni colore e di ogni forma? All'umile copia e incolla medievale, abbiamo aggiunto di nostro una scoperta: che non occorre essere originali per permettersi di essere narcisisti. Nell'anno 40 Dopo Copia e Incolla., basta uscire per strada, o accendere la tv, per incontrare narcisisti che sono l'uno il Copia e Incolla dell'altro. Tutti identicamente felici di sé stessi.

RINASCIMENTO

Se ne invoca sempre uno nuovo. Che sia un partito politico o una pubblicità – supponendo che tra le due cose ci sia una qualche differenza – pare che ci manchi sempre poco: che siamo lì lì per… che ormai ci basta volerlo, che in fondo – che bello – il Rinascimento è uno stato d'animo, un'euforia. Uno dei nostri politici che da tempo lo vede un po' dappertutto, è sicuro che stia per fiorire anche in Arabia: un ritorno delle *Mille e una notte*… In effetti, a Riad dal 2018 le donne possono prendere la patente e dal 2019 si sono meritate il diritto di essere avvertite quando il marito divorzia; con un SMS. All'SMS arriveremo anche noi. Intanto, si può pensare un po' sulla passione italiana per il *Ri*: tutti a scuola abbiamo imparato che abbiamo avuto il Rinascimento e il Risorgimento. Un punto lievemente inquietante potrebbe essere l'idea che per rinascere, come per risorgere, bisogna

prima essere morti. L'altro lato della passione italiana per i rinascimenti e i risorgimenti deve dunque per forza di cose essere il piacere letargoso per i Rimortimenti. In effetti, a pensarci, dopo l'ancora stupefacente sequenza di geni e civiltà che abbiamo avuto dal Duecento di Dante al Cinquecento di Michelangelo, ci siamo presi un po' di vacanza. Probabilmente, quando ci avvertiranno del nuovo Rinascimento, staremo ancora digerendo Torquato Tasso.

SPRECO

«Se tutti gli economisti fossero stesi uno accanto all'altro, non raggiungerebbero una conclusione», scriveva George Bernard Shaw: infatti anche gli economisti sono uomini, perfino quando non lo sembrano. Ma una cosa che piace a tutti loro è che l'economia, come amano dire, giri. Per questo ci vuole lo spreco. Se infatti di colpo fossimo tutti presi dalla balzana idea di non sperperare nulla, dove andremmo a finire? Solo in Italia si venderebbe quasi un miliardo di tonnellate di cibo in meno (così dice l'ANSA sul 2019); che è come dire che ci sarebbero stati 23 milioni di trasporti su camion in meno. Con autostrade così poco intasate, specie a ferragosto, avrebbe potuto prenderci la malinconia. E poi cosa fare dei poveri camionisti, e di tutti i mulini bianchi chiusi perché non fanno più biscotti da gettare nella spazzatura? Il mercato italiano si dimezzerebbe: siamo quasi 60 milioni, ma consumiamo, e soprattutto coscienziosamente sprechiamo, per 105 milioni di persone. Per questo ci piacciono tanto il Natale, la Pasqua e il Capodanno. Tifare la nazionale e sprecare sono gli ultimi due atti patriottici che ci siano rimasti. La Patria sta tornando di moda: prima o poi di certe diserzioni ci si potrebbe chiedere conto. Teniamoci pronti. Non dovremmo mai farci sorprendere fuori del supermercato senza mascherina o, peggio, con scontrini languenti. Noi crediamo, obbediamo, sprechiamo; qualunque cosa: macchine, medicine, terreni, aria, armi... Veniamo al sodo: quanti cellulari ci sono in Italia adesso? 80 milioni per 60 milioni di persone: una miseria. Abbiamo due orecchie per cosa? Ci sono ancora 40 milioni di orecchie sfaccendate, libere come i nasi di Gogol. Rottamare un cellulare e comprarne due sarà tra l'altro un atto di cristiana pietà, come fare il presepe: i vecchi dispositivi convoleranno in Africa, per essere smontati da grate manine di bambini, ansiosi di recuperare per noi i metalli preziosi da rispedirci smaglianti come appena estratti dalla miniera: per terzi cellulari, magari da appenderci al naso quando la moda lo suggerirà.

STORICO

Aggettivo per indicare qualcosa che, una volta accaduto, non conta più nulla. Il concetto pare sia nato negli Stati Uniti, dove si dice *That's history* di tutto ciò che ormai è svanito e che è inutile ricordare. Ci siamo rapidamente adeguati. E ci appaiono ormai bizzarri quei tempi in cui per imparare bisognava tenere la testa girata all'indietro. Ormai, apprendere dalla storia, sarebbe come voler imparare dal nonno come si usa l'ultima playstation. Della storia si era già stufato Nietzsche, che aveva detto tutto quello che c'era da dire nelle poche paginette intitolate *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874): cose ormai per noi così ovvie che non abbiamo più alcun bisogno di ricordarci di lui.

Viviamo come se fossimo già in Paradiso, del quale poco sappiamo ma di cui tutti gli esperti ci garantiscono che lì non c'è più il tempo: tale e quale a un centro commerciale. Tutti i fatti, proprio perché sono accaduti, non ci sono più. Chi provasse a concatenarli farebbe la figura di un noioso passatista. E poi non è vero che la storia la scrivono i vincitori: i vincitori la cancellano. Così non restano tracce.

(continua)

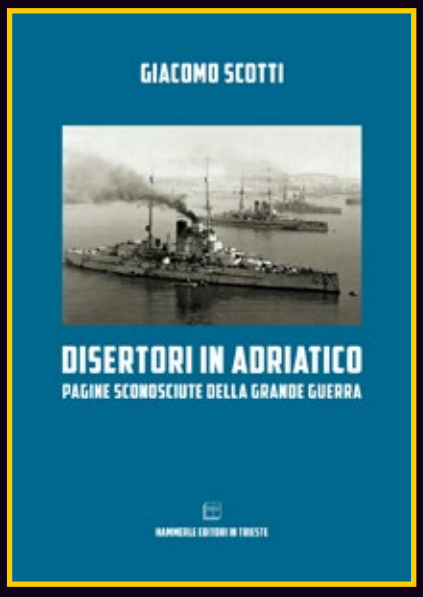
«Le storie marinare raccontate da Scotti si leggono sempre tutte d'un fiato o con il fiato sospeso.»

Predrag Matvejević

Giacomo Scotti
Adriatico. Il mare degli ardimentosi
Hammerle Editori, 2021, pp. 508, € 25,00

«Ci sono veri eserciti di sorci e topi a bordo. Lavarsi è impossibile, e nessuno nemmeno ci pensa in un periodo in cui perfino le regine di Francia suscitano scandalo con le loro pretese di fare più di due bagni all'anno. Un pellegrino che si ammala o si ferisce, mancando qualsiasi medico o infermiere a bordo, può soltanto pregare. Nulla è cambiato dal tempo di Anacarsi, vissuto nei secoli prima di Cristo, il quale divise l'umanità in tre categorie: i vivi, i morti e i naviganti!»

Giacomo Scotti
Uomini e mari
Dall'Adriatico su tutti gli oceani
Hammerle Editori, 2019
pp. 260, € 15,00



Giacomo Scotti
Disertori in Adriatico
Pagine sconosciute della grande guerra
Hammerle Editori, 2016
pp. 344, € 18,00