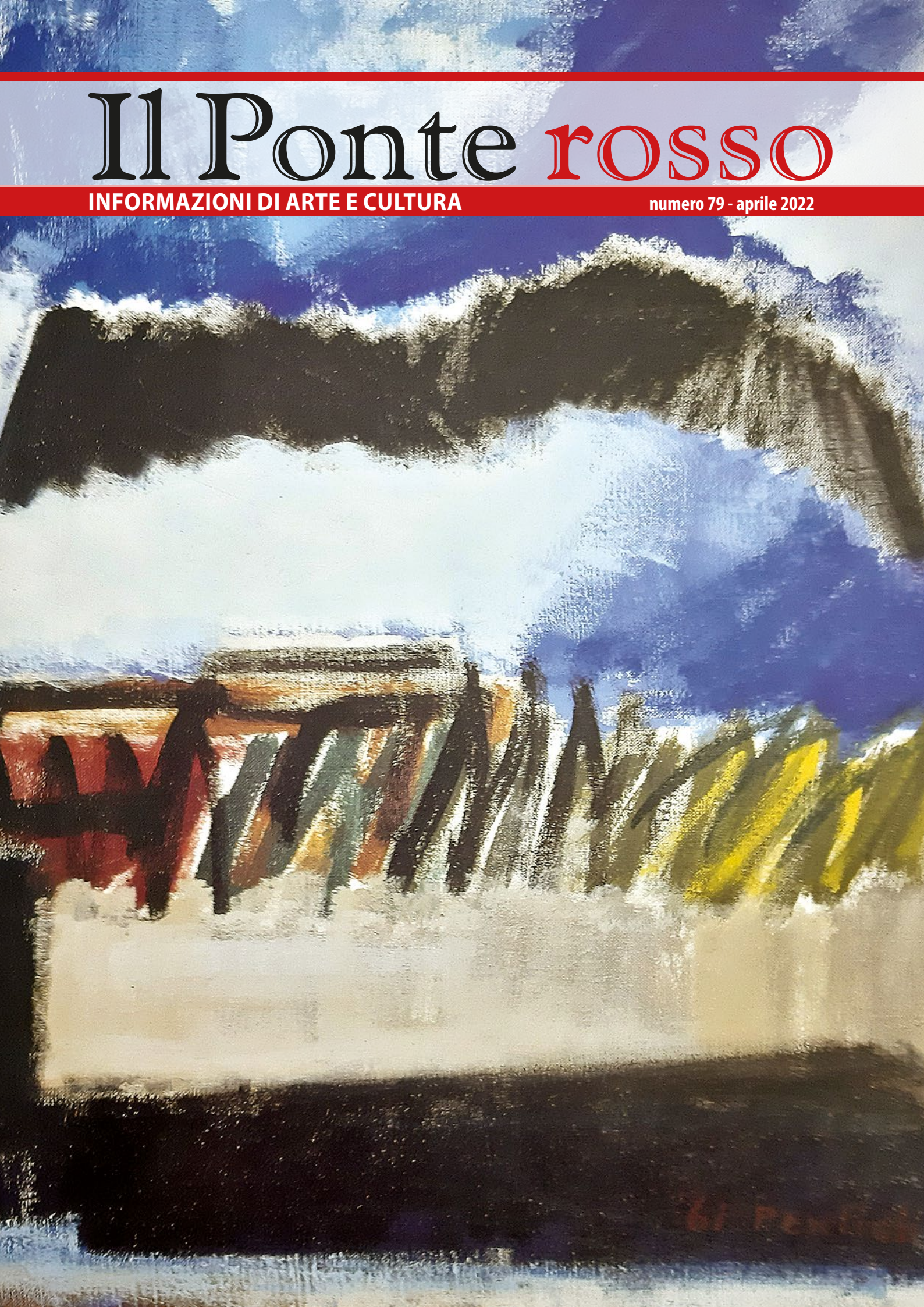
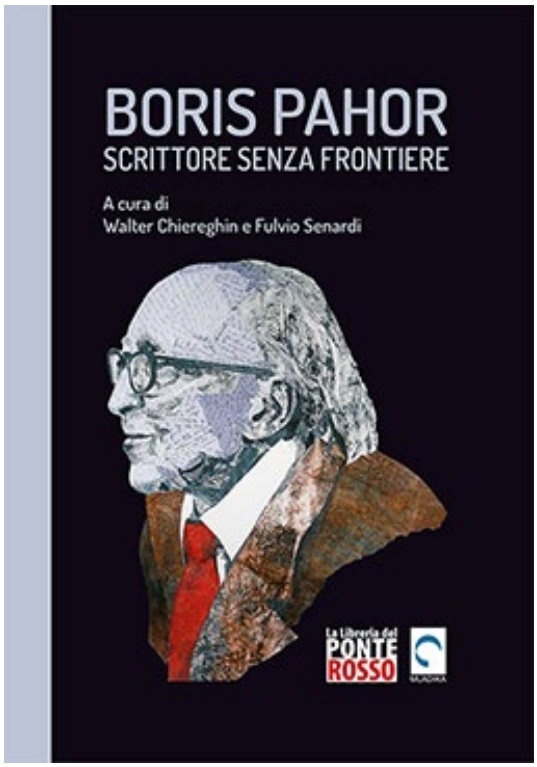
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 79 - aprile 2022



èStoria
XVIII Festival internazionale della Storia



I TRE NO DI

BORIS PAHOR
SCRITTORE SENZA FRONTIERE

presentazione del volume
di saggi e testimonianze

domenica 29 maggio 2022
ore 10.30

presso

TRGOVSKI DOM
Corso Giuseppe Verdi, 52 - Gorizia

con la senatrice Tatjana Rojc
dialogheranno i curatori del volume
Walter Chiereghin e Fulvio Senardi

una co-edizione:

La Libreria del PONTE ROSSO

MLADIKA

Sommario

L'orchestrina del "Titanic" 3
Giulio Montenero 4
di Gabriella Ziani
1776? Ma no: 1619! 8
di Charles Klopp
L'eresia di Orfeo 12
di Luigi Cataldi
Luigi che divenne Louis 14
di Roberto Curci
Sulla difficoltà di dipingere l'aria 17
di Francesco Carbone
La poesia "apolide" di Mary B. Tolusso 20
di Gianni Cimador
Su Frida Kahlo, ancora 22
di Francesca Schillaci
Novanta volte donna 25
di Paolo Cartagine
Un'ora con Emilio Isgrò 28
di Alberto Brambilla
Cercando un quaderno scomparso 30
di Diego Zandel
Le carte e le tele di Graziana 33
di Walter Chiereghin
Le possedute della Carnia 36
di Gabriella Ziani
Un capolavoro pazzesco 39
di Stefano Crisafulli
Solo per ringraziare 40
di Giancarlo Pauletto
Due amici a Campaldino 43
di Anna Calonico
Gange, fratello fiume… 44
di Michele De Luca
Per caute sopravvivenze 46
di Malagigio

L'ORCHESTRINA DEL "TITANIC"

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 79
aprile 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:
Graziana Pentich
Vetrata sul terrazzo
olio su tela, 1952
(particolare)

L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali; consente, in condizioni di parità con gli altri Stati, alle limitazioni di sovranità necessarie ad un ordinamento che assicuri la pace e la giustizia fra le Nazioni; promuove e favorisce le organizzazioni internazionali rivolte a tale scopo.
Costituzione, art. 11

Nell'ultimo editoriale avevamo manifestato la preoccupazione e l'amarezza per il "sonno della ragione" con il quale l'Europa e il mondo devono misurarsi in conseguenza dell'invasione dell'Ucraina da parte del potente – e prepotente – vicino russo.

Un altro mese è passato da allora, e molti segnali indicano che eravamo stati facili profeti, come quotidianamente sta dimostrando il livello del confronto tra posizioni inconciliabili e l'accanimento dialettico che quotidianamente ci assilla, con punti di vista contrapposti che non intendono riconoscere a nessun costo la dignità intellettuale di quelli che li fronteggiano dall'altra parte del tavolo, facendo vacillare ogni residua fiducia circa l'utilità del confronto.

Le classi dirigenti – non solo quelle politiche – tanto ad Est quanto a Ovest dell'Ucraina non rinunciano a rappresentarsi munite di incrollabili certezze e di visioni contrapposte circa il «che fare» per addivenire a una soluzione negoziata del conflitto. Gli opinionisti di professione, fino a l'altro ieri esperti epidemiologi, sembrano nel frattempo essersi diplomati alla Scuola di guerra, pronti a sparare i loro missili dialettici con testate di supercazzole a grappolo. Tra queste, la citazione dell'articolo 11 della Costituzione, che si limita però alle prime cinque parole, cui dall'altra parte si risponde con accuse di codardia e di intelligenza con il nemico. Sembrano, tutti o quasi, gli orchestrali che sul "Titanic" continuavano a suonare mentre la nave stava per inabissarsi, producendo però, a differenza dei musicisti del transatlantico, soltanto suoni disarmonici e cacofonie.

Intanto, sul terreno, lo scontro sempre più barbarico tra occupati e occupatori, sforna un giorno sì e un altro pure testimonianze, di solito negate o capovolte, di atrocità e crimini di guerra, intere città rase al suolo, popolazioni sospinte lontano dalle proprie case o, più spesso, dalle macerie di quelle che erano state le loro case. E la sofferenza di civili inermi, i cadaveri sul ciglio della strada, i bambini resi muti dalla paura, gli anziani smarriti, tutto questo intollerabile strazio, sarebbe ancora niente, se riflettiamo che tutta questa dolente umanità sta incespicando sull'orlo di un abisso, in fondo al quale si intravede il fantasma di un'estensione del conflitto, addirittura la catastrofe, resasi inopinatamente plausibile, di un conflitto nucleare, la distruzione non soltanto di un grande paese europeo, ma forse di un'intera civiltà. Il titolo di prima pagina sul *Manifesto* di oggi, 27 aprile, è «roulette russa» e nella sua sintesi mi pare l'efficace, per quanto cruda, rappresentazione di quanto in questi giorni stiamo vivendo.

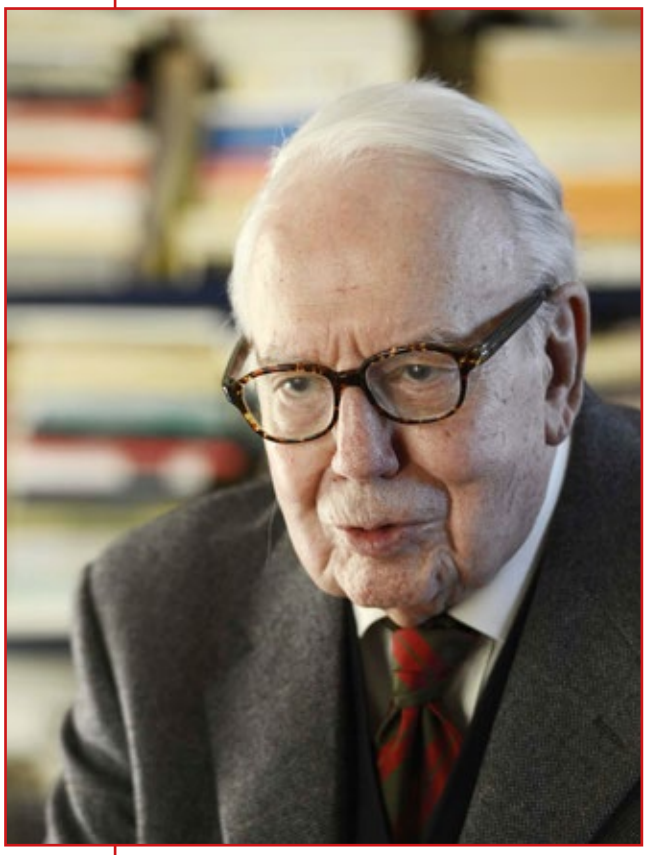
Un quadro così desolato e inquietante, tuttavia, non dovrebbe indurci a sospendere il giudizio circa chi sia l'aggressore e chi l'aggredito, e su chi ha tenuto in non cale il principio di inviolabilità dell'integrità territoriale di uno stato estero, come pure del suo diritto a scegliersi in autonomia alleanze e appartenenze nel contesto internazionale. Comunque vada a finire.

Finisse male, non sarebbe la prima volta nella storia che una livida vittoria arride a chi dispone della forza ma non della ragione, ma anche in questo deprecabile caso, ove fossimo tra i sopravvissuti, dovremmo avere la lucidità di continuare a ritenere che nei rapporti internazionali l'umanità deve darsi e deve rispettare delle norme che impediscano o almeno limitino l'aggressività di uno stato nei confronti di un altro.

Se poi iniziassimo ad affermare a voce alta che il nazionalismo è un cancro che divora la nostra civiltà e la nostra cultura avremmo fatto un altro, notevole passo in avanti.

GIULIO MONTENERO

di Gabriella Ziani



Giulio Montenero
foto di Giovanni Montenero

«Mi scusi, mi perdoni». Lo dice con dolce affabilità a ogni interlocutore. È fedele al timbro di una faticosa infanzia di cui sente il peso ancora adesso, a 95 anni. Ma da quel tenue approccio esplode poi con potenza il personaggio esuberante di Giulio Montenero, direttore del Museo Revoltella dal 1961 al 1989, ma in precedenza maestro elementare («per timore di restare orfano senza un impiego, lasciai il classico e presi il diploma magistrale»), poi giornalista di cronaca, e critico d'ar-te. In tasca il diploma magistrale, quello classico recuperato, quello scienti ico, una laurea in Filoso ia con tesi sperimentale in Psicologia (esattamente: Caratteriologia). Studi di arte, urbanistica, politica, storia. E da ultimo, per mettere in chiaro le cose, anche scrittore con tre libri stimolanti, di grande spessore e gradevolissimo stile, articolati tra memoria privata e familiare, polemica pubblica, storia locale e internazionale, politica spicciola e inanza globale, dialoghi con amici su grandi temi e messaggi istruttivi diretti ai due igli, Giovanni e Francesco (*Parlandone da amico. Trieste, Vicenza, quasi un secolo di vita nella lettera a un amico*, Lint 2017; *Processo contro me stesso*, Battello stampatore 2020; *Ieri a Trieste*, idem 2022).

La sua antica casa nel verde sul colle di Chiadino, dove a parte i primi tempi del matrimonio vive da quando aveva cinque anni, è (come egli stesso) incardinata nella storia. Costruita nel 1829, l'acquistò all'inizio degli anni Trenta suo padre Costante Cernigoj, ingegnere navale, figlio naturale di Ettore Klein, un ingegnere ferroviario di origini ebraiche, e di Teresa Cernigoj, nata nella valle del Vipacco. Quando il piccolo Giulio, nato nel 1926 da Costante e dalla maestra di Cherso Natalia Bolmarcich-Bonmarco, aveva tre anni, il cognome fu italianizzato in Montenero. E quella dimora porta in sé le radici: per volontà del padre (un padre cui l'autore rimprovera tuttora molto) gli scalini del giardino provengono dal vecchio ghetto distrutto, e il grande albero è un tiglio, simbolo dell'identità slovena.

Salita una scala elicoidale in pietra, ecco il salotto di Giulio Montenero e della moglie Rina, che gli è a fianco da una vita, e gli siede accanto solidale e partecipe: i libri occupano ogni spazio disponibile. Qui è il cratere del vulcanico intellettuale che, stanco di essere pudico e di sentirsi incompreso, ha riversato nella scrittura un patrimonio vibrante e coraggioso di tante vite e tanti mondi.

Dottor Montenero, lei ha competenza di filosofia, storia, arte, urbanistica, politica: cultura sterminata?

Ma no, ma no, è tutto un *bluff*. Noi giornalisti, lei lo sa, siamo sempre imbroglioni. Vede, per esempio io non so neanche una lingua straniera. Chi non sa un po' di inglese, oggi? Nessuno, solo io. Più che altro ho una grande esperienza, ho fatto mestieri da cui si impara: prima maestro elementare in campagna, ad Anconetta nei pressi di Vicenza, 42 bambini, situazioni pazzesche… Pensi che il mio predecessore era un fascista, e un giorno ospitò un mascalzone fascista fuggito dal Sud.

Questi si mise a corteggiarne la figlia, lui lo ammazzò. E io avevo come scolaro il figlio dell'assassino! Poi sono stato cronista, di "nera", giudiziaria, "bianca". E direttore di un museo, e quindi ero a contatto con moltissime persone, poi come critico d'arte avevo più o meno l'egemonia sul campo, al *Piccolo*, alla Rai, e per tredici anni ho collaborato con Radio Nuova Trieste della Curia. Per non approfittare della situazione, mi ero dato una regola: recensire tutte le mostre, anche quelle fatte in osteria, e mai parlar male di nessuno. Parlar male è una cattiveria. Se la mostra non mi piaceva, tiravo fuori una variante di discorso. E così tutti contenti.

In *Ieri a Trieste* lei scrive: «Se l'Europa è il male, l'Italia è peggio e Trieste è uno dei buchi più neri del mondo». Siamo così disgraziati?

Ma l'Italia *è* un paese scalognato, lo diceva già Goethe che in Italia non si può parlare con nessuno tranne che coi popolani, e quanto a Trieste è stata sempre problema centrale e cruciale. Lo disse Churchill: «Da Stettino a Trieste una cortina di ferro è scesa attraverso il continente». Quel che Günter Grass scrisse di Danzica nel *Tamburo di latta* io lo dico di Trieste: luogo di intima contraddizione, con tanti gruppi nazionali, porto di mare, emporio, dove la gente si dedica a tanti mestieri – mentre la città ha un carattere fondamentalmente conservatore.

Amaro passato, ma il presente è la guerra in Ucraina, come vive il momento?

Mi fa paura. Cerco di allontanare il pensiero, mi fa un tale terrore e orrore. Penso anche al patrimonio artistico, alle generazioni che via via hanno creato, perfezionato… E questi qui distruggono tutto, e in più per una ragione sciagurata, stupida. C'è una regressione nelle motivazioni. Anche la prima guerra mondiale fu sciagurata, ma dietro c'era un grande movente, pensiamo a Scipio Slataper, una figura gigantesca. C'era una vampata di romanticismo, di sentimento. Seconda guerra, vorrei essere abbastanza obiettivo, Mussolini voleva «rompere le catene che stringono

Giulio Montenero al Museo Revoltella
foto di Tullio Stravisi
inizio anni Sessanta

il nostro mare»… Poi purtroppo si alleò a Hitler, tema molto grave. Ma adesso? Il tema è meschino, non è neanche un tema. Gli ucraini erano parte dell'Urss come tutti gli altri paesi, e oggi sono martiri. Ma martiri di che cosa? Il presidente ucraino Zelensky, parlando al Parlamento italiano, che lo ha approvato con una *standing ovation*, ha dichiarato che Putin sta per invadere l'Europa e ha dato per scontato l'intervento militare italiano in appoggio al suo Paese. Ma è evidente che l'Italia deve rimanere neutrale in un conflitto che non la riguarda direttamente. Altrimenti le conseguenze sarebbero paragonabili a quelle della prima Guerra mondiale, che ha causato 23 milioni di morti. In più, graverebbe sull'Italia la responsabilità della distruzione di oltre la metà del patrimonio artistico mondiale, il nostro.

Lei si è conquistato professioni, ha sapienza, è diventato scrittore a 90 anni passati, perché si descrive "vile, debole, pavido"?

Vede, io sono nato infelice, nel fisico,

«L'Italia è un paese scalognato, lo diceva già Goethe che in Italia non si può parlare con nessuno tranne che coi popolani, e quanto a Trieste è stata sempre problema centrale e cruciale»

Giulio Montenero con sua moglie Caterina (Rina)
foto di Giovanni Montenero

ho sempre avuto un aspetto puerile e in età adolescenziale ero oggetto di derisione. I genitori mi chiudevano in una protezione esagerata, intollerabile, ancora al ginnasio papà mi faceva accompagnare dalla domestica, temeva le mascalzonate di qualche "fascistello". Ho cercato di reagire, dedicandomi alla politica. Ho scelto la situazione più tranquilla: mi vanto di essere un borghese, un moderato, sono conformista, un po' vile. Se mi trovo in una discussione, do sempre ragione all'altro. Mia moglie mi rimprovera: dai ragione a tutti. Ma io sono nello stesso tempo un uomo tranquillo e un uomo in lotta, in un mondo di imbroglioni quel che non tollero è la frode, e così mi trovo in battaglia con tutti.

I suoi strali vanno alla finanza, ai "poteri forti", all'informazione conformistica, alla falsificazione della storia, al narcisismo degli scrittori… Chi si salva?

I lavoratori appassionati. Chi mette la propria dignità al di sopra dei vantaggi materiali. Quando lavoravo al *Piccolo*, coi colleghi ho avuto rapporti pessimi: avevano sempre un comportamento dispettoso verso la proprietà, erano contestatori, irriverenti. Però poi lasciavano correre tante cose. Io dicevo: mi pagano, devo scrivere quello che vogliono. Invece coi tipografi un rapporto eccezionale, di stima. Prima, al *Giornale di Vicenza*, dove la proprietà era Lanerossi-Marzotto, dunque liberale, io comunque pensavo che, cattolico per convinzione e pratica, dovevo sempre essere onesto. Feci un'inchiesta da cui risultò che un'organizzazione cattolica tratteneva indebitamente parte dei soldi che riceveva dallo Stato per orfani e colonie dei bambini. Scrissi la denuncia. E il prete incolpato mi prese in simpatia, quel comportamento gli pesava sull'anima. Poveretto, fu poi aggredito e ucciso da un fanatico neonazista. Io l'ho scampata bella, bisogna dire.

E oggi deplora che i suoi figli siano cresciuti fra i "furbetti del quartiere". Il mondo di ieri era sempre meglio?

Il periodo migliore è stato quando la borghesia era al potere, quando vigeva il costume borghese tutto era meglio da ogni punto di vista. C'era fioritura di professioni, di libertà civili. L'epoca migliore, quella di Giolitti: un regime liberale, borghese, capitalista, le leggi erano rispettate, la dignità era un valore irrinunciabile.

Lei è ancora in conflitto col papà severo, ma suo padre – ci racconta nei libri – era un ingegnere navale coltissimo di musica e arte, e un giorno la portò a visitare il Museo Revoltella, e lei bambino sognò in quel momento di andarlo a dirigere…

Sì, è vero, e prima ancora c'ero andato con la scuola, in via Donadoni avevamo anche il museo scolastico, ne ero affascinato. Ma poi al Revoltella sono arrivato per caso, casi della vita davvero… Agli inizi degli anni Sessanta il posto di direttore era vacante. Proprio nessuno me l'aveva detto. Io lavoravo al giornale, andavo pure in cerca delle foto dei morti, ma poi facevo tanta critica d'arte, e un giorno mi trovo alla Biennale di Venezia, e incontro Marcello Mascherini, che esponeva. Non eravamo confidenti, io lo

« È una vergogna che sia stato abolito il ruolo di direttore del Revoltella. Revoltella ha lasciato i suoi beni con un vincolo, obbligando il Comune alle sue volontà, dunque con l'obbligo di nominare un direttore»

trattavo con deferenza. E però mi disse: «Concorra! Noi abbiamo bisogno di lei».

E così cominciò una grande avventura, con le gravi complicazioni per il restauro e ampliamento del museo firmati da Scarpa, e conclusa bruscamente nel 1989 con le sue polemiche dimissioni: tutto ciò lei ricostruisce in dettaglio.

La storia parte con Revoltella, un austriacante, cattolico. Ma poi misero a capo del museo Felice Venezian, massone, irredentista, anticlericale, tutto il contrario. E fu Venezian che pensò di allargare il museo al palazzo attiguo, di allestire un centro di formazione, e di collegare zona antica e nuova. Io ho attuato l'idea di Venezian. «Lei è un cretino – mi disse Scarpa –, museo è museo, e scuola è scuola». Poi ci pensò su, e si mise a disegnare.

Oggi come vede la situazione?Oggi è una vergogna che sia stato abolito il ruolo di direttore del Revoltella. Revoltella ha lasciato i suoi beni con un vincolo, obbligando il Comune alle sue volontà, dunque con l'obbligo di nominare un direttore. L'Italia è un paese servile, e in Italia la città più servile è Trieste, questa è la verità. Si usa il museo come un giocattolo. Del resto oggi c'è un conflitto sulla concezione stessa di museo, museo è sempre stato un rilevante bene materiale – definizione del filosofo Krysztof Pomian, non mia – che viene sottratto alla produzione e al consumo per essere consegnato alle generazioni successive. Le cose materiali raccontano ciò che non si può scrivere: esempio insuperabile le Piramidi. Oggi invece il museo è diventato "turistico", siamo scesi molto in basso. Basta vedere quel *kitsch* di Castello di Miramare (architettonicamente *kitsch* lo è, ammettiamolo): secondo per visitatori dopo gli Uffizi, dicono. Una bestemmia.

Si è mai pentito di aver dato le dimissioni?

No, mai mi sono pentito delle decisioni che ho preso secondo la mia indole, il mio carattere, la coerenza con la mia vita. Perciò sono fortunato. Ho sempre fatto cose autentiche. Anche con mia moglie, un rapporto autentico. *(Dice la signora: "Siamo assieme da 65 anni…").*

Com'è la vostra storia?

Un mio amico, che poi mi fu cognato, aveva ereditato dal padre la farmacia, a Resia, e si sentiva un po' costretto… Un giorno, in una bella trattoria di campagna, sapendo che studiavo filosofia si mise a discettare di *Così parlò Zarathustra*, libro per tutti e per nessuno, e io, che volevo fare il gradasso, gli diedi corda. Sua sorella, molto accorta, una che non si lascia imbrogliare, disse: «Quel cretino di mio fratello ha trovato un cretino come lui». Ma guarda, pensai, ha capito tutto questa ragazza. L'atteggiamento critico e ironico a priori mi piacquero. Da allora ci siamo sempre voluti bene. Un grande regalo della vita. Non avrei fatto niente senza una moglie così. Non protestò neanche quando, lasciando il giornale per il Revoltella, mi trovai con la paga dimezzata.

E i genitori?

Contrari. Come erano stati contrari al matrimonio. Volevano controllare anche chi sposavo. Dicevano: «È timido, è vile, è pauroso, ha bisogno di una moglie calma, che gli porti una dote» (*Aggiunge la signora: "E io non avevo una lira").* Non parteciparono alla cerimonia. Noi andammo a vivere nel sottoscala della Casa degli sposi in via Fabio Severo. Poi per pietà mi diedero l'appartamento dell'usciere nel palazzo dell'Anagrafe, dove restammo per dieci anni, con parecchi disagi. In questa centenaria casa di Chiadino siamo venuti a stare dopo la morte dei miei…

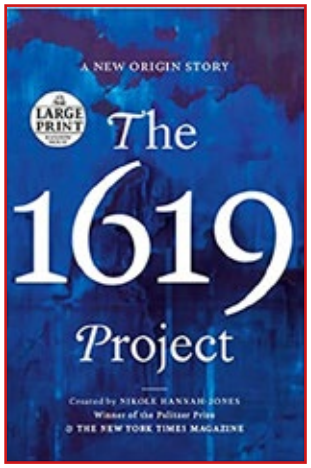
Uscirà un nuovo libro?

No, no, adesso scrivo di teologia. Di liturgia e arte ho parlato per tanti anni a Radio Nuova Trieste (e un bel giorno: «Tu non scrivi più». E neanche un grazie!). Avevo un sogno: conversare con un gesuita di teologia, quella ufficiale, vera, un tema ricchissimo… Adesso, poi, con questo fantastico Papa Francesco, che dice cose sconvolgenti!

Il giorno più felice della sua vita?

Vediamo… Qualche settimana fa ho letto una bella recensione al mio ultimo libro. Sono stato capito. Sì, è stato quello il mio giorno più felice.

Martin Luther King jr.



A New Origin Story
The 1619 Project
a cura di Caitlin Roper
Ilena Silverman e Jake Silverstein
One World Press/Random House
New York. 2021
pp. 1040, euro 35,60

1776? MA NO: 1619!

di Charles Klopp

1776. Tutti sanno che questa data è quella della fondazione degli Stati Uniti d'America. Ma forse no. Forse la data della sottoscrizione della Costituzione dalla parte dei padri fondatori a Filadelfia non è quella giusta per segnalare l'inizio della nuova nazione nordamericana. Una ragione importante per spostare indietro la data dell'inizio della nazione parte dalla costatazione tanto sconcertante quanto importante che la nazione americana è, nelle parole del libro recensito qui, «una repubblica fondata sui principi di libertà e di uguaglianza in cui un quinto della sua popolazione era tenuta in schiavitù» (p. 427). È su questa contraddizione moralmente e intellettualmente scomodissima per molti cittadini statunitensi che si basa il Progetto 1619, un'iniziativa che richiede che il crudele e secolare sistema della schiavitù di milioni di abitanti del paese sia riconosciuto di fondamentale importanza per tutta la storia americana.

Il Progetto 1619 ebbe inizio quattrocento anni esatti dopo l'anno in questione, nell'agosto del 2019, quando il *New York Times* pubblicò nel suo supplemento domenicale, Il *New York Times Magazine*, alcuni articoli di storici e giornalisti, di cui molti di colore e alcuni discendenti di individui provenienti dall'Africa e in America tenuti in schiavitù. Questi saggi e altri componenti del supplemento illustravano e discutevano da punti di vista diversi il razzismo storico, ma anche perdurante negli Stati Uniti dal periodo precedente l'unificazione delle colonie britanniche fino ad oggi con l'elezione di Donald Trump e l'assassinio a Minneapolis di George Floyd. La prima pubblicazione del Progetto fu distribuita largamente a New York e altrove ed era seguita da un *podcast* sullo stesso argomento e dalla disseminazione di materiali didattici destinati alle scuole. Poi, nel 2021, uscì il libro *A New Origin Story. The 1619 Project* (New York, One World Press/Random House), che raccolse gli articoli originali del NYTM insieme ad altri pensati espressamente per il volume. La nuova pubblicazione accoglie diciannove saggi scritti da professori e giornalisti, più 36 poesie e brani di prosa, 35 brevissime notizie storiche organizzate cronologicamente, e diciotto fotografie sincronizzate con gli argomenti trattati. Ci sono 55 pagine di note. Il tutto è dedicato ai «più di trenta milioni discendenti della schiavitù americana» (v).

La nuova pubblicazione, come tutto il Progetto, sostiene che la vera storia degli Stati Uniti sia cominciata nell'anno in cui per la prima volta una nave pervenuta in America dall'oceano Atlantico sbarcò nella colonia di Virginia una ventina di uomini, donne, e bambini africani destinati tutti ai lavori forzati nelle vaste tenute agricole nelle zone meridionali di ciò

che sarebbe diventato gli Stati Uniti. Cominciando nel Seicento e continuando negli anni successivi, gli abitanti bianchi delle colonie, e non solo quelle del sud, derivavano la loro prosperità dallo sfruttamento prima di individui presi per forza alle coste orientali dell'Africa e trasportati in America e poi, dopo la fine dei traffici atlantici nel 1808, allevati da coloro che li possedevano come se fossero animali invece di uomini e donne. Ma questa è solo una parte del messaggio del libro. Secondo il Progetto, gli americani neri che per tanti anni sono vissuti e hanno lavorato prima nelle colonie e poi nella nazione (senza, nei primi anni essere pagati per i loro lavori) non sono stati soltanto dei massimi creatori delle ricchezze americane, sono forse gli unici americani che abbiano veramente creduto — magari ingenuamente — nel "Sogno americano." Tanti di loro si sono sacrificati per permettere che il paese si muovessi verso la realizzazione di quel sogno anche se loro sarebbero stati fisicamente ed economicamente esclusi dai beni sognati. I neri americani non solo hanno lavorato duramente e per lunghi anni per costruire l'America senza una dovuta remunerazione, essi hanno partecipato in tutte le guerre americane, dalla Guerra Rivoluzionaria per la liberazione dall'Inghilterra alla Guerra Civile che avrebbe posto fine alla schiavitù formale, fino ai due conflitti mondiali e le guerre nella Corea, nel Vietnam, e altrove. Senza i neri, sottolinea il libro, l'America non sarebbe stata la nazione che è, nel bene o nel male. Creatori e creatrici, quindi, di una nazione e di una cultura dove per tanto tempo non avevano il diritto di votare, di servire in una giuria, perfino nei primi tempi, di sposarsi, rimanere insieme ai loro bambini e alle loro famiglie, possedere terreni o armi, addirittura imparare a leggere e scrivere, anche se molti lo fecero clandestinamente e a dispetto dei divieti.

Ancora oggi, con tutti questi diritti elementari assicurati almeno dalle leggi, rimane sempre tanto da fare come

Statua di Abram Lincoln
Washington DC, Lincoln Memorial

ribadiscono con grande forza i diciannove saggi del volume. Essi includono un saggio introduttivo scritto da Nikole Hannah-Jones, curatrice del libro e autrice dei due saggi che aprono e chiudono il volume intitolati, rispettivamente, *Democrazia* e *Giustizia*, due contributi che offrono delle prospettive comprensive delle direzioni prese dai saggi degli altri collaboratori. Questi hanno i titoli *Razza, Zucchero, Paura*, E*spropriazione*, C*apitalismo,* P*olitica,* C*ittadinanza*, A*utodifesa*, P*unizione*, E*redità*, M*edicina,* C*hiesa*, M*usica*, A*ssistenza sanitaria*, T*raffico,* e *Progresso*; sono tutti focalizzati su problemi di grande attualità come pure di grande problematicità. Per la maggioranza di questi saggi è chiaro già dai titoli quali sono gli argomenti trattati,

"Progetto 1619" è nato su iniziativa del New York Times Magazine *per sollecitare una riflessione su quanto abbia influito sulle origini degli USA l'importazione forzosa di africani*

ma in alcuni casi forse conviene fornire spiegazioni. *Zucchero*, per esempio, è una discussione della cultura e della lavorazione dello zucchero di canna in tenute agricole nello stato di Louisiana, un'attività tanto pericolosa per gli uomini, donne, e bambini che lavoravano nei campi e nelle imprese quanto fonte di grandi profitti per i bianchi che erano i proprietari non solo dei campi ma anche della gente stessa che ci lavorava. *Traffico*, per parte sua, dimostra come le abitazioni della città di Atlanta nella Georgia sono state appositamente divise in zone in maniera da tenere i suoi abitanti neri ad una distanza dai bianchi come pure da molti posti di lavoro, costringendoli a vivere in ghetti urbani forniti di scuole e di altri servizi sociali di qualità inferiore a quelli altrove nella città, con il risultato, fra tanti altri, di creare feroci congestioni giornaliere del traffico cittadino che mettevano a disagio tutti gli abitanti della metropoli e dei suoi sobborghi. Di particolare interesse, inoltre, per coloro che seguono la storia culturale e artistica americana è il saggio sulla *Musica* che mette in evidenza non solo il predominio della musica di origine afroamericana in tutto il mondo, ma dimostra come questa musica sia stata spesso appropriata da musicisti bianchi e sviluppata storicamente perfino da musicisti neri costretti nei primi anni delle *minstrel shows* a fingersi essi stessi "neri" colorando col trucco i volti di nero per corrispondere agli stereotipi idealizzati da un pubblico bianco. Anche oggi quando i *minstrel shows* e il *blackface* sono soltanto elementi di un passato per molti aspetti superato, non è detto che tutti i musicisti e cantanti contemporanei neri anche di grande successo siano riusciti a liberarsi totalmente dagli stereotipi creati e mentalmente coccolati dai bianchi.

Altri saggi forse un po' meno originali per quanto riguarda gli argomenti considerati presentano delle notizie ormai tristemente note un po' ovunque come l'assassinio di George Floyd e altri massacri e linciaggi di neri dalla parte di cittadini e autorità bianche. Certi contributi al volume che non piacevano a tutti i suoi lettori mettono in dubbio le reputazioni di non pochi dei padri fondatori del Paese, fra cui George Washington, Thomas Jefferson, e James Madison. Come si sa, molte statue dedicate a queste figure storiche insieme a quelle di militari e altri leader degli stati ribelli durante la Guerra Civile come Robert E. Lee e moltissimi altri sono state oggetto in tempi recenti di proteste, polemiche, e rimozioni dai loro piedistalli. Il libro fornisce ampia evidenza per le motivazioni di queste proteste.

Alcuni saggi mettono in risalto il fatto forse non conosciuto a tutti che in molte regioni del sud del paese, specialmente nel periodo coloniale, gli abitanti neri erano in maggioranza—il caso, ad esempio, della Carolina del Sud. Dalle loro posizioni minoritarie, ma sempre dominanti, i padroni delle terre dove si coltivavano il cotone, il riso, e il tabacco in queste zone stavano molto attenti ad un pur minimo suggerimento di ribellione da parte dei loro lavoratori e guardavano anche con sospetto gli inglesi e gli americani del Nord che erano favorevoli all'abolizione del traffico umano transatlantico con l'Africa. In un passo risultato controverso dai critici del libro, Nikole Hannah-Jones suggerisce addirittura che uno dei motivi della rivoluzione ameri-

Messe in dubbio le reputazioni di non pochi dei padri fondatori del Paese, fra cui George Washington, Thomas Jefferson, e James Madison

cana contro la Gran Bretagna nel tardo Settecento era, appunto, la paura che il traffico umano sarebbe stato soppresso dalle autorità inglesi. È stato per difendere questa pratica che almeno alcuni dei padroni delle terre e della gente che lavorava le terre pensavano che sarebbe stato meglio creare una nuova nazione indipendente, invece di vedere la schiavitù abolita e per questa ragione erano favorevoli dell'indipendenza dall'Inghilterra e la creazione di una nuova nazione.

Infatti in una prima versione il libro aveva suggerito che non solo una minoranza ma tutti o almeno molti possidenti di terre nel Sud auspicassero la Rivoluzione perché vollevano difendere l'istituzione della schiavitù. Queste asserzioni sono state criticate da storici e professori anche di rilievo. Altri hanno obiettato che il ritratto, qui insolitamente dissacratorio, del Presidente Lincoln non dipingesse l'autore della Proclamazione di Emancipazione del 1862 con sufficiente complessità. Mentre queste critiche in effetti favorivano la continuazione della discussione ed erano in questo senso reazioni positive, altre critiche attaccavano tutta l'iniziativa accusando il Progetto 1619 di avere come fine la corruzione dell'insegnamento della storia nazionale. C'erano stati addirittura tentativi, da parte di alcuni componenti del Congresso degli Stati Uniti, di proibire la discussione sul razzismo endemico nazionale da parte di insegnanti e professori nelle scuole e università. Si era cercato infatti di varare delle leggi federali in questo senso anche se, alla fine, queste iniziative non ebbero successo. Su queste stesse linee, nel settembre del 2020, il Presidente Donald Trump creò la 1776 Commission in opposizione ai suggerimenti del Progetto per una nuova storia delle origini nazionali. La relazione della Commissione fu divulgata al pubblico proprio il giorno della festa nazionale in onore di Martin Luther King, Jr., ma non ebbe un'accoglienza favorevole da parte di studiosi o del pubblico. In più, in aggiunta a queste critiche provenienti dalla destra politica c'erano altre che provenivano dalla sinistra. Queste erano mosse da un gruppo di storici di ispirazione marxista che obiettavano che l'insistenza sul razzismo come componente fondamentale per la storia americana non desse sufficiente importanza alla lotta di classe, che loro consideravano più importante dei dissidi fra bianchi e neri.

È chiaro, in ogni caso, che lo scopo del Progetto 1619 non sia tanto identificare ed accusare i colpevoli dopo i lunghi anni di soprusi spesso molto crudeli e disumani. Invece mira a documentare con chiarezza e tranquillità ciò che è successo, magari da prospettive nuove create da una nuova generazione di giornalisti e studiosi — donne e uomini di colore e non esclusivamente uomini bianchi come nel passato — che non avevano partecipato nelle stesure delle storie tradizionali delle origini degli Stati Uniti. In questa maniera la curatrice e gli autori dei saggi, delle poesie, delle prose, e delle fotografie hanno cercato di aprire una discussione più allargata che si auspica provocatoria sì, ma anche produttiva dopo secoli di silenzio e disattenzione.

(Chi voglia leggere di più sul Progetto 1619 e le controversie che ne circolano intorno può consultare il seguente portale in lingua italiana: http://www.historialudens.it/didattica-della-storia/441-il-1619-project-riscrive-la-storia-degli-stati-uniti.html).

L'ERESIA DI ORFEO

di Luigi Cataldi

Bernardo Strozzi
Claudio Monteverdi
olio su tela, 1630 circa
Innsbruch, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Di tutte le incarnazioni del mito di Orfeo quella messa in scena da Striggio e Monteverdi a Mantova nel 1607 è di certo la più misteriosa. Fu opera celeberrima all'epoca e lo è ancora oggi, perché fondò (insieme all'*Euridice* di Peri e Caccini, Firenze 1600) il genere melodrammatico. Eppure fu allestita in un'«angusta» sala di palazzo ducale e non in teatro. Gli autori furono d'eccezione (Monteverdi, il più grande dei musicisti dell'epoca; Alessandro Striggio, scrittore di valore e ministro fra i più importanti dei Gonzaga) e straordinari gli interpreti (primo fra tutti Francesco Rasi, virtuoso impareggiabile, chiesto in prestito alla corte medicea per il ruolo di protagonista), ma il pubblico fu ristrettissimo, composto dagli accademici Invaghiti, e la rappresentazione, il 24 febbraio 1607, unica (anche se ci fu una non prevista replica la settimana successiva per le «dame della città»). Per l'occasione si stampò un libretto con finale funesto, ma tre anni dopo Monteverdi pubblicò a Venezia la partitura, nella quale Orfeo ascende al cielo per grazia di Apollo. Quale dei due finali fu dunque cantato? Quello tragico di cui non è restata traccia o l'altro che sopravvive?

Il melodramma rielabora il mito classico (che nella patria dei Gonzaga aveva avuto un illustre precedente nella *Fabula d'Orfeo* di Angelo Poliziano del 1480), ma è di certo opera profondamente cristiana, post-tridentina, si è sempre detto, vista l'epoca in cui andò in scena. Eppure Mantova, solo una generazione prima, era una «città gravemente macchiata d'eresia», come scrive Scipione Rebiba, prelato del Sant'uffizio. Era stata infatti uno dei centri più importanti dell'evangelismo italiano all'epoca del cardinale Ercole Gonzaga (1537-1563) e con Mantova, attraverso Giulia Gonzaga, che ne era stata seguace e collaboratrice, aveva avuto stretti contatti anche Juan de Valdés, l'esule spagnolo che più di ogni altro elaborò i principi alla cosiddetta Riforma italiana. Poi una serie di ferocissimi processi inquisitoriali negli anni 1567-1568, conclusisi con roghi, abiure (che non risparmiarono neppure gli alti dignitari della corte, come l'architetto Giovanni Battista Bertani e il segretario personale del duca Endimio Calandra) e dure reclusioni, sradicarono ogni germoglio eretico. All'epoca dell'*Orfeo* tutto ciò era un ricordo del passato, ma il controllo dell'Inquisizione su ogni iniziativa pubblica era ancora presente e tangibile. Eppure il testo, se letto da una certa prospettiva, rivela forti suggestioni valdesiane.

La prima sta nel contrasto fra luce e buio. Il sole domina per tutta la prima parte dell'opera, fino alla morte di Euridice. Lo invoca Orfeo nell'inno *Rosa del ciel*, illumina le danze dei pastori. Allegoricamente è la «luce del ciel», la grazia divina (come nella *Commedia* dantesca) e si identifica con Euridice. Le «selve» e «piagge» sono «fatte beate» da lei, quel sole che illumina le notti di Orfeo. E la luce infatti non sopravvive a Euridice, la cui morte assume caratteri apocalittici e universali: a Orfeo porta la disperazione, alla terra la desolazione.

Simile è, nell'*Alfabeto cristiano* di Valdés, la profondissima notte che avvolge la terra dopo la cacciata dal paradiso terrestre di Adamo ed Eva. Un buio non solo fisico, ma anche morale, retaggio del peccato originale, che ci rende ciechi, ci impedisce di vedere la via della salvezza e ci lascia per-

duti «appresso le cose che dilettano il sentimento». Ciechi noi, «falso», «ingannatore», «vano», «nemico di Dio», «incostante», il mondo, nel quale, secondo Valdés, è possibile intravedere una sola luce: la fede in Dio attraverso Cristo. E Cristo non può essere conosciuto «per lume naturale né per altra industria humana», al contrario «bisogna speciale gratia da Dio». Saranno riconciliati con dio, dice nel *Catechismo*, solo coloro che fanno come Abramo, che «credette alle promesse di Dio senza vedere in che fondare la fede sua secondo il discorso della prudentia humana».

La morte di Euridice evoca la cacciata di Adamo dal paradiso terrestre; il viaggio di Orfeo agli inferi per ritrovarla, è analogo al cammino dell'uomo nel buio della terra. Ritrovare Euridice significa ritrovare la grazia di Dio, ma per questo non si deve fare affidamento sulle proprie qualità, ma si deve riconoscere la propria fragilità e la propria fallibilità. Anzi quanto più grandi sono le virtù umane tanto più indurranno all'errore. Orfeo confida in sé solo («Meco trarrotti a riveder le stelle», dice), nei propri mezzi (la «cetra onnipotente»), è schiavo dei propri sentimenti (l'amore per l'Euridice terrena). Eccolo, nel terzo atto, levare un canto al limite delle capacità umane per indurre Caronte a lasciarlo passare (*Possente spirto*). È una delle pagine più alte dell'opera e richiese a Rasi-Orfeo un virtuosismo estremo. Caronte si addormenta. Gli spiriti infernali esultano, fuorviati, nel coro di fine atto: Orfeo, dicono, sta per compiere un'impresa più grande di quella di Giasone, che per primo solcò il mare, di Dedalo, primo aviatore, e di Prometeo, che strappò agli dei il fuoco.

Il quarto è l'atto della caduta. Ovunque nell'Ade regna l'errore. Proserpina è lieta di aver perso la luce del sole per Plutone, che a sua volta si augura che lei non desideri mai più «celeste diletto». Orfeo crede di aver vinto la sfida: ritiene che la sua cetra sia capace di piegare «ogni indurata mente». Ottiene di riavere Euridice a patto di non voltarsi a guardarla, ma egli non è in grado di fare come Abramo, di credere «senza vedere». Quando si volta è perché non crede più che Euridice sia con lui: ha perso la luce della fede. Così (cantano gli spiriti nel coro di fine atto) «nebbia d'affetto umano» oscura il raggio della «celeste virtù» e «l'uom cieco a cieco fin conduce».

Ma nell'atto quinto la caduta apre la via al riscatto. Tornato solo, desolato, incapace di commuovere col canto, Orfeo invoca la perduta Euridice, cioè quella celeste e ripudia le donne. L'invettiva, che nel mito (in Poliziano soprattutto) ha tratti fortemente misogini, qui ha piuttosto carattere allegorico. Il cielo ha concesso a Euridice «tutte le grazie sue». Ogni altra donna ne è rimasta priva e si è ridotta a «vil femina». Si tratta però di un femminile universale: l'intero genere umano ha perduto la grazia con la scomparsa di Euridice. È il mondo terreno che egli così ripudia. Non basta. Per la salvezza, dice Valdes, «bisogna speciale gratia da Dio». E la grazia giunge con Apollo che solleva Orfeo al cielo: «Così grazia in ciel impetra / Chi qua giù provò l'inferno», sentenzia il coro finale.

Un simile testo non poteva certo essere approvato dalla censura. Da qui la necessità della dissimulazione. Il finale apollineo della partitura, unito ai cori di fine atto, avrebbe facilmente svelato il significato profondo dell'opera. Il finale del libretto (forse mai musicato, né rappresentato), in cui Orfeo è dilaniato dalle baccanti, riconduce al mito classico. È probabile che Striggio lo abbia composto solo per depistare i censori e, in effetti, in questa forma il libretto ottenne il permesso per la stampa. Anche la partitura è incompleta. Vi è omessa una parte dei cori finali dei primi quattro atti, nei quali appaiono più evidenti le interpretazioni allegoriche del mito. Incompleti e fuorvianti per necessità di dissimulazione, libretto e partitura compongono insieme un unico testo completo.

Anche il luogo della rappresentazione, angusto e nel cuore del palazzo ducale, si spiega con la necessità di essere prudenti: poté partecipare all'evento un pubblico scelto e ristrettissimo, ma capace di comprendere le allusioni del testo. Se le cose stanno così, *Orfeo* fu un'eresia rappresentata «con licenza de' Superiori», come è scritto sul libretto.

LUIGI CHE DIVENNE LOUIS

di Roberto Curci

Luigi-Louis Toffoli

Nascere come suddito austroungarico, il 16 ottobre 1907, in un'assai umile famiglia triestina (padre cuoco sulle navi del Lloyd, madre stiratrice); morire a Parigi come cittadino francese, il 18 febbraio 1999, ricco, famoso e con un intero museo già dedicato alla propria opera di artista. Quasi incredibile, ma assolutamente vero.

È successo a Luigi Toffoli, figlio primogenito di Oscar Toffoli e della slovena Maria Starz, divenuto nel 1947 Louis Toffolì, prolificissimo autore di dipinti, litografie, arazzi e manifesti pubblicitari: tanto popolare oltralpe da meritarsi negli anni '80 la riproduzione di due sue opere su altrettanti francobolli della Republique Française, nonché i titoli di Chevalier du Mérite National e di Chevalier de la Légion d'Honneur, oltre a una cospicua serie di premi e riconoscimenti.

Risale al 1930 la decisiva svolta esistenziale di quest'uomo che, al di là di un'innata e istintiva vocazione al disegno, era totalmente privo di educazione estetica, avendo troncato ben presto gli studi (all'Istituto nautico di Trieste) per dura necessità di sostentamento. E tuttavia, pur lavorando come fabbro, imbianchino o sarto, dipinse a vent'anni le sue prime tele e riuscì a esporne un paio, di sapore costruttivista, in una Mostra Sindacale, in cui riscossero curiosità e interesse. Era il 1928, ma Toffoli già soffriva di una totale idiosincrasia per la cappa oppressiva del fascismo, che avrebbe voluto "arruolare" e annettersi quel promettente giovanotto.

Due anni dopo – 1930 appunto –, approfittando di un dopolavoristico viaggio-premio a Parigi, Luigi saluta per sempre quella che comunque continuerà a ritenere "la sua città": Trieste. Resta a Parigi, e ad essa rimarrà fedele sino alla fine. Qui però deve ripartire da zero, senza documenti personali e senza il becco di un quattrino, col solo conforto della "morosa" Sylvia, che lo raggiunge e diverrà poi sua moglie. Vivono nel quartiere povero della Goutte d'Or, e Luigi, non ancora Louis, si arrangia con cento lavori e lavoretti: finché la sua mano felice e versatile viene notata da un sarto alla moda, che lo assume nel suo atelier.

Di lì a poco Toffoli – che, analfabeta dell'arte, ha però "scoperto" nel frattempo

Luigi-Louis Toffoli
La brodeuse
olio su tavola, 1964

Toffoli: dalle umili origini triestine alla fama come pittore in Francia

il Louvre, rimanendone folgorato – potrà già mettersi in proprio e comincerà a produrre, assieme ai dipinti a olio su tavola, parecchi bozzetti per manifesti pubblicitari e, soprattutto, molti disegni per le rinomate tappezzerie d'Aubusson. Ma il vero decollo avverrà nel dopoguerra, quando – naturalizzandosi – Luigi diverrà appunto Louis e troverà una propria personalissima "maniera" espressiva basata sulla luminosità coloristica (inconfondibili i suoi blu) e su tematiche ispirate al mondo del lavoro e alla suggestione di paesaggi lontani ed esotici.

Dal 1952 in poi si contano a decine le personali che le gallerie francesi gli allestiscono. Dal 1960 esporrà anche negli Stati Uniti, in Canada, Germania, Svezia, Brasile, Giappone (e, nel 1991, finalmente anche in Italia, nella chiesa veneziana di San Basso). In tutti questi paesi, e in altri ancora, amerà viaggiare assieme alla sua compagna, che però verrà a mancare nel 1973. Da scene di vita vissuta, da immagini di lavoro e di fatica colte nelle sue "esplorazioni" (come le definisce) trarrà sempre linfa preziosa per una pittura vicina alla gente comune, sotto ogni cielo e ad ogni latitudine.

Il fascino della sua arte è ben sintetizzato nel *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*

Luigi-Louis Toffoli
Buvez un Cinzano
Bozzetto per affiche
gouache su carta, 1951

Luigi-Louis Toffoli
L'orchestre
Tappezzeria d'Aubusson
1983

Dipinti, litografie, arazzi, manifesti e un Museo tutto a lui dedicato

Luigi-Louis Toffoli
Tailleurs de pierre
olio su tavola,
1966

di Claudio H. Martelli: «Colorista intenso, attento a ogni possibilità luministica e ad ogni effetto, conserva della lezione futurista l'interesse per il movimento e del cubismo le caratteristiche di scomposizione spaziale e figurale, che gli consentono suggestioni ardite e piene di poesia».

Già negli anni '30, quando comincia a farsi notare nei Salons (d'Automne, des Indépendants, des Peintres Témoins de leur Temps…), Toffoli sceglie di metter su casa e studio in una cittadina della "cintura" parigina, Charenton-le-Pont, alla confluenza di Senna e Marna. Sarà appunto qui che nel 1995 sorgerà il Musée Toffoli, al quale l'artista contribuirà devolvendo un centinaio di proprie tele. E nella vicinissima Créteil si spegnerà, dopo una lunga malattia, quasi allo scadere del millennio.

È alquanto sconcertante che Trieste, "la sua città", si sia totalmente scordata di quest'artista, benché sia vero che l'attenzione e gli studi critici sulla sua opera riguardano il solo ambito francese, con la pubblicazione, negli anni, di importanti ed eleganti volumi (uno dei quali con prefazioni illustri: Alain Peyrefitte, Jacques Chirac…). Va aggiunto che alla conoscenza di Luigi-Louis non ha affatto giovato una singolare coincidenza, un caso di quasi-omonimia che, oggi, si riflette persino nei siti di Internet, creando ambiguità e confusione. In effetti, prima di Luigi-Louis Toffoli, vi fu un altro triestino dal medesimo cognome ma di nome Giulio (1883-1973, dunque figlio della generazione precedente) che seguì il suo stesso percorso, lasciando la città natale per Parigi nel 1913, dopo studi d'arte compiuti con Eugenio Scomparini e quindi all'Accademia di Vienna.

Non vi era alcun legame di parentela tra i due Toffoli, che dunque divennero entrambi parigini di adozione forse senza neppure conoscersi e certamente seguendo itinerari espressivi affatto divergenti. Giulio Toffoli si specializzò nella grafica editoriale e pubblicitaria, sposando la poetica del Déco con risultati eccellenti e affini a quelli di illustratori quali Barbier, Lepape o Brunelleschi, e divenendo direttore artistico dell'Imprimerie Ars Nova, per la quale produsse un gran numero di manifesti, copertine, cataloghi e dépliant. Sennonché, al contrario di Luigi-Louis, Giulio decise nel 1940 di tornare a Trieste, dedicandosi da allora alla pittura pura, e per puro diletto.

Occhio dunque a non confondere Luigi-Louis con Giulio. Al quale ultimo la città natale riservò un pizzico di attenzione nel lontano 1977, al tempo della mostra "Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano". Troppo poco, comunque, per lui e per il suo quasi omonimo.

SULLA DIFFICOLTÀ DI DIPINGERE L'ARIA

di Francesco Carbone

Al Museo Revoltella di Trieste, dal 4 febbraio al 5 giugno, si può ammirare la mostra "Monet e gli impressionisti in Normandia".

Su 87 quadri esposti, ci sono cinque Monet, tre Corot, due Courbet, un Géricault, un Delacroix, un Renoir e un Bonnard: questo per chi è sensibile al richiamo dei grandi nomi, di quei «classici», scriveva sarcastico Flaubert nel *Dizionario dei luoghi comuni*, che «si suppone tutti conoscano».

Va da sé che una mostra ben pensata, e questa lo è, è molto di più che un affastellamento di *grandi nomi*. Questa presenta gran parte della collezione «Peindre en Normandie», frutto di un progetto ventennale dell'associazione che porta lo stesso nome, la quale ha raccolto – se abbiamo trovato su internet informazioni aggiornate – già più di ottanta opere di artisti non solo francesi, vissuti tra il 1750 e il 1950, accomunati dall'aver scelto la Normandia, con la sua luce fredda, da catturare lungo la Senna e, sul mare, tra scogliere e spiagge di grande bellezza.

Collocata a Deauville, un paese di quattromila abitanti sull'Atlantico, la collezione è stata presentata a Copenaghen, Bergen, Helsinki, Tallinn, Riga e a Minsk. Arthemisia, azienda molto attiva nell'organizzazione d'iniziative di questo tipo, l'ha portata in Italia.

Guardare quadri impressionisti vuol dire guardare la luce. Per capire quanto possono essere belli, dovremo reimparare a capire quanto fossero sgradevoli per tantissimi contemporanei. Prima degli impressionisti, il pittore in studio cercava la luce *alla fine* del quadro: partendo dal nero e dagli scuri; la luce veniva data appunto come *colpi di luce* finali che, come per un miracolo, facevano emergere teatralmente le forme. Ripensato in studio, soprattutto il paesaggio – non meno del ritratto di un grand'uomo – veniva messo in posa: le luci e i colori venivano calibrati e armonizzati secondo un'idea di bellezza che con la natura *vera* poteva avere ben poco in comune: la *natura* veniva corretta e rifatta secondo un gusto che rifiutava le dissonanze cromatiche, e il disordine nella disposizione degli elementi, come il caos informale del cielo, del mare o di un prato: tutte cose ammesse solo come sfondo di scene quasi in ogni caso umane.

Claude Monet
Paesaggio campestre al tramonto
Olio su tela, 1863 o 1864
Roma, Banca d'Italia

Eugène Boudin (1824 - 1898), nato in Normandia nel distretto di Calvados, faceva già il contrario: partiva da una base chiara – ocra e biacca – e quindi con pennelli a setola dura iniziava a colorare. Ammesso per la prima volta al *Salon* nel 1859, i suoi paesaggi pieni di aria, nuvole e vento, capaci di restituire la luce cangiante delle coste dell'Atlantico, vennero subito stroncati; ma piacquero molto a Baudelaire. Già Boudin arrivò – vedi in questa mostra *Bassa marea al tramonto* – ai limiti dell'astrazione, con esiti che ricordano l'inarrivabile Turner.

I fratelli Goncourt, in *Manette Salomon* (romanzo del 1867 ambientato proprio nel modo *bohémien* degli artisti in cui sarebbe germogliato l'impressionismo), pare proprio che abbiano pensato a Boudin quando hanno scritto di un pittore che aveva fatto «scoppiare con tocchi di gioia, l'allegrezza di quei colori sgargianti armonizzati dal mare», mettendo «sul bordo dell'infinito un'aria da ballo in maschera in un angolo di Longchamp». Grandis-

Monet e gli impressionisti in Normandia *in mostra a Trieste*

Eugène Boudin
Vacche lungo il fiume Touques
Olio su tela, 1870 circa
Caen, Collezione Association Peindre en Normandie

simo nell'uso di una tavolozza capace di limitarsi a variazioni di grigio azzurro (*Veduta del bacino di Trouville*), Boudin è l'artista che fece dire a Monet che, se era diventato pittore, lo doveva a lui.

Al Revoltella di Boudin sono esposti otto quadri, e ci ha incantato – è il quadro che avremmo rubato – *Vacche lungo il fiume Touques*: per la padronanza del gesto, veloce come in certi tori e corride di Picasso, che, con pennellate grosse, rapide ed esatte, ci fa vedere molto di più di quanto un occhio non pittorico saprebbe riconoscere nel riposo di qualche mucca rilassata su un prato. Boudin realizzò molte varianti, alcune molto belle, di questo soggetto. *Vacche lungo il fiume Torques* fa pensare a quell'apologo zen che Italo Calvino fece conoscere a tutti nelle *Lezioni americane* (Mondadori 2016): Chang Tzu, per dipingere un gran-chio, chiese all'imperatore cinque anni di tempo, e poi altri cinque: allo scadere dei dieci anni, con un solo segno, dipinse il più bel granchio che fosse stato mai ricre-ato da un pittore. La rapidità di Boudin ha molto genio e molto tempo alle spalle.

Di Boudin, Baudelaire contemplò – sempre in quel *Salon* del 1859 – la serie di pastelli «improvvisati in faccia al mare e al cielo», per cogliere «ciò che v'ha di più incostante, di più inafferrabile nella forma e nel colore, onde e nuvole». Boudin riportò in margine a ognuno di quei bozzetti l'ora, la data e persino il vento. Era per Baudelaire un esempio di ciò che gli artisti di grido non avevano capito del paesaggio: che l'*invisibile* da saper mostrare era proprio l'inquietudine della luce sempre sul punto di cambiare. Non è un imperatore stentoreo a cavallo una nuvola: può essere molto più *difficile*…

Di Karl Daubigny (1846 – 1886) è diventata celebra la barca atelier, il *Botin*, che gli permetteva di avere un punto di vista già completamente immerso nel paesaggio, letteralmente a fior d'acqua: il vicino così si mescolava col lontano, l'uomo spariva. Monet lo imitò quando si fece il suo piccolo atelier galleggiante ormeggiato a Argenteuil per dipingere la luce sull'acqua in mezzo all'acqua: Manet lo ritrasse così nel 1874.

Anche Daubigny era ammirato da Baudelaire, e da Théophile Gautier e da Émile Zola. Zola, nel 1876, scrisse benissimo dei suoi spazi quasi espressionisti r disabitati. Al *Salon* di quell'anno, anche se era membro della giuria, Daubigny fu rifiutato. Si dimise. Negli anni precedenti, aveva difeso Cezanne, Pissaro, Renoir. Come in Boudin, tutto in Daubigny è pittorico, nulla è *pittoresco*. In questa mostra vediamo il bellissimo *Villerville-les-Graves, raggio di sole*.

Altrettanto incantevole è il *Tramonto a Honfleur* di Adolphe-Félix Cals (1810 – 1890). Honfluer, sulla foce della Senna, è stato per questi pittori uno dei luoghi importanti: Jongking ed Eugène Boudin abitarono lì. Dell'olandese Johan Barthold Jongkind (1819 - 1891), c'è un bel *Litorale a Sainte-Adresse*. Lo scandaloso *Déjeuner sur l'herbe di* Manet (1863) ha alle spalle la ricerca di Jongkind sul rapporto brusco, fino alla dissonanza, tra i neri delle ombre e le squillanti zone di luce, senza mezzi toni a temperare tra loro i colori dei passaggi.

Sono questi tutti artisti che avevano

Monet, che dà il titolo alla mostra, è mostrato non da genio sbucato come Minerva dalla testa di Giove, ma come figlio di un ambiente artistico senza la conoscenza del quale lui stesso diventa ben poco comprensibile

appreso la lezione *realistica* di Corot e Courbet, e che da lì erano andati avanti – se un andare *avanti* nell'arte esiste – nella restituzione di un paesaggio non più teatralizzato ed "eroico".

Di Courbet (1819 – 1877) al Revoltella c'è la bellissima *Marina, mare grosso*: uno dei paesaggi realizzati in Normandia a Trouville. A Trouville aveva incontrato Boudin e Monet. Era per lui il periodo di grandiosi quadri di onde: pittura materica e pura, ancora una volta ai limiti dell'astrattismo. Alla stessa poetica appartiene *Le falesie di Flammanville* di Albert Marquet (1875 – 1947), che è stato scelto per la copertina del catalogo.

Apocalittico il mare di Courbet, calmissimo e silente quello di Corot (1798 – 1875): qui vediamo, ancora su una spiaggia di Honfleur, una barca in costruzione e *Una spiaggia in Normandia* che è un altro esempio straordinario d'*impressionismo grigio*, di un'armonia tonale ottenuta con minime variazioni di azzurri, grigi e verdi spenti.

Il primo dei quadri di Claude Monet (1840 - 1926) è il *Paesaggio campestre al tramonto* del 1864. Monet aveva ventiquattro anni. I maestri erano Boudin, Jongkind, Courbet. Nel paesaggio si vede in fondo a destra la sagoma nera della fattoria Saint-Siméon, luogo fondamentale per la formazione e la ricerca sua e di altri. Alla povera e operosissima fattoria di Saint-Siméon è dedicata la prima delle cinque sezioni della mostra con nove quadri.

Lontana dalla Parigi *pompier* dei *Salons*, sulla Côte de Grâce, vicino alla foce della Senna, la fattoria Saint-Siméon fu lo studio condiviso di pittori come Eugène Boudin, Paul Huet e Louis-Alexandre Dubourg.

Di Huet (1803 - 1869) qui vediamo *La capanna del traghettatore di Trouville*: è un pittore che dipinge il *nuovo* di questo mondo selvaggio ancora con le pennellate e il gusto di Watteau. Louis-Alexandre Dubourg (1821 - 1891) è un artista di ben altro livello: due delle tele di questa sezione sono sue.

Jean-Baptiste Camille Corot
Una spiaggia in Normandia
Olio su tela, 1872-1874
Caen, Collezione Association Peindre en Normandie

Torniamo a Monet. Di sette anni dopo il *Paesaggio* è il piccolo ritratto (30 cm x 15) *Camille sulla spiaggia*: un altro quadro che coglie un attimo, con un'esecuzione svelta come abbiamo visto in Boudin, anche questa volta con una tavolozza minima di bianchi panna, grigi riscaldati da punte di ocra, e un blu di Prussia annacquato che prende tutto il cielo. Materico e improvviso come le mucche del suo maestro. Oltre la Normandia, il terzo Monet, che è l'ultimo della mostra è *Campo di iris a Givenchy*: qui la tavolozza è quella – difficilissima - delle *Ninfee*, dove miracolosamente si armonizzano – e *intender non lo può chi non lo prova* – i viola-lilla, i verdi, il grigio caldo del cielo.

Monet, che dà il titolo alla mostra, è così mostrato non da *genio* sbucato come Minerva dalla testa di Giove, ma come il figlio di un ambiente artistico senza la conoscenza del quale lui stesso diventa ben poco comprensibile, e cioè ammirabile. Ed è bellissimo come, raccolti assieme pittori coevi e amici, la differenza tra maggiori e minori si faccia deliziosamente problematica, sfumata, incerta. Paiono api che nutrono e si nutrono dallo stesso alveare, e l'alveare è forse il più grande degli artisti.

LA POESIA "APOLIDE" DI MARY B. TOLUSSO

di Gianni Cimador

Mary B. Tolusso
foto di Dino Ignami

«Ha bisogno di staccarsi / per poter vedere»: questi due versi di *L'avevano visto sul ciglio della strada* descrivono bene l'essenza di *Apolide*, terza raccolta poetica di Mary B. Tolusso, pubblicata da Mondadori nella collana "Lo specchio. Poeti del nostro tempo" (2022), che comprende liriche inedite e poesie già apparse in *L'inverso ritrovato* (LietoColle, 2003) e in *Il freddo e il crudele* (Stampa2009, 2012).

Se, da un lato, l'assenza di radici e la fluidità esistenziale (evidenziata anche dalla scelta di vivere fra Milano e Trieste, e da quella di muoversi in modo disinvolto tra letteratura e giornalismo) sono la cifra dell'identità dell'autrice e del suo punto di vista sul mondo, dall'altro l'osservazione quasi maniacale della realtà e la tensione a raggiungere il vero attraverso la concretezza dei luoghi (soprattutto case, interni) e la materialità del corpo, la portano a cercare sempre un rapporto ravvicinato con le cose, a vivisezionare l'umano, a rappresentarne la grazia sincopata e ossimorica, senza filtri idealizzanti o moralistici: l'esito è, in un paragone con la pittura, non solo di Hopper ma anche di Bacon o di Schiele, una poesia iperrealista che, tuttavia, nella dimensione 'materica' dell'esistenza riesce a trovare uno slancio visionario, alimentato da uno sguardo inquieto, eccentrico, desacralizzante.

Si adattano a Tolusso le parole con cui Marco Forti descrive la poesia di Maurizio Cucchi, la cui specificità si colloca «nella prosasticità e riduttività di un dettato che, pur legato oggettivamente e fin veristicamente alle cose, ha poi saputo coglierne la spinta interiorizzata verso un linguaggio personale, una sintassi subito implicita e come deflagrata»: Cucchi è uno dei principali riferimenti di Tolusso, insieme a Giovanni Raboni, Federica Gullotta, i Baustelle, Wisława Szymboska e Marcel Proust a cui è dedicata le sezione "Inverso ritrovato". Siamo quindi in un orizzonte molto ampio ed eterogeneo, letterario, musicale e figurativo, con una forte influenza del pensiero di Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Per Cucchi ciò che caratterizza la poesia di Tolusso è «il rigore intellettuale acuto, a volte persino capace di passare dall'ironico al beffardo, con il quale l'autrice ci consegna una sua particolare analisi e testimonianza del senso dell'esistere. Un senso che sembra dominato, peraltro, dalla presenza del corpo, reiterata e a volte quasi oscena nella sua ineluttabilità»: la poesia diventa esperienza fisica, null'altro può salvarci se non il corpo e la sua immediatezza, la sua primordiale vitalità, sempre sospesa tra ordine e caos («Spoglio com'è d'ogni bene, nulla è più concreto / del corpo. […] Non ha un sentire obliquo / il corpo ma tessuti, muscoli, ossa, la consistenza / elementare della fine dove non potrai riscattarti dal sonno»).

Nel gioco di avvicinamento e di ripulsa lucida nei confronti della vita, nell'apparente freddezza dei toni, nella volontà di liberarsi dalla soggettività per approdare a uno sguardo esterno che si cali nelle contraddizioni dell'esistenza e le affronti senza pregiudizi o eccessivi coinvolgimenti emotivi, Tolusso rivela una postura poetica anomala nella tradizione italiana, che ricorda quelle di Valentino Zeichen o Mario Benedetti, altrettanto impressionistici e iperricettivi, interessati a immagini dissonanti, lontani

Con le liriche di Apolide *Tolusso cerca di coniugare in modo nuovo l'arte con la vita e dare nuova linfa al corpo morto della poesia attraverso le verità scabrose del vissuto*

da atteggiamenti enfatici e sentimentali. Si tratta di un realismo molto particolare: per Tolusso «La vita mica è una questione di cuore», nella volontà di guardare in faccia la realtà e di immergersi in essa si rivelano i limiti del linguaggio («la cosa oscena, / è la parola che manca») che fatica a ricomporre in unità i frammenti sparsi dell'esistenza, anche se dal faticoso lavoro di tale ricomposizione derivano oggetti pieni di poesia, per quanto imperfetti e stranianti, in cui prende forma una nuova concezione del Sublime.

Anche per Tolusso, come per Montale, la Storia vive negli anfratti, negli interstizi, nei vuoti, ai quali l'autrice aderisce, con un desiderio di ridursi "chimicamente" all'essenziale, alla semplicità elementare di dati concreti, figure umane, animali, sospendendo ogni ricerca di senso metafisica («Separare il corpo conduttore, trattenere solo il plasma, / declinarlo al vocativo / naturale»): non ci sono infatti, in questa prospettiva, verità assolute né 'miracoli' montaliani, «la verità è una cosa indecente», ogni idea troppo vincolante finisce per essere un «copione che non conosco». E indecente, ma per questo supremamente vera, è la fragilità del corpo, la sua mortalità («Nessuna religione / aiuterà il danno dei vivi, feroce o silenziosa / nessuno potrà sottrarsi alla rovina»).

La poesia diventa quindi un antidoto contro le facili illusioni e le speranze a buon mercato, invita ad abbandonarsi alla casualità del Presente, trovando in essa una sorprendente leggerezza: «è meglio liberarsi con grazia, credimi / nella felicità casuale degli atomi». Si tratta di rivalutare i sensi, «spezzare/la ragione, andare pazzi per la gioia, assolvere / la misura del noto»: è possibile così entrare in contatto con la sostanza più autentica delle cose.

Espressione di questo atteggiamento epicureo è anche la fusione di corpo e parola in una scrittura che è trasparente e, nello stesso tempo, metaforica e che cerca di andare oltre le apparenze ingannevoli del reale attraverso sussulti sintattici, enjambement insistiti, nessi arbitrari ed ellittici, deviazioni improvvise che trasferiscono i dettagli quotidiani in una dimensione straniata, distorcendo ciò che può sembrare ovvio e familiare, smascherando i travestimenti e le illusioni.

Da un punto di vista stilistico, *Apolide* è un libro composito e, pur nella sua struttura rigorosa, fuori dagli schemi, non solo per l'alternanza di prosa poetica e versi, ma anche per l'oscillazione continua tra un tono drammatico, recitativo, e la tendenza all'*understatement*, a una poesia senza posa, piana, colloquiale, capace, comunque, di produrre suggestioni, a livello mentale più che emotivo, con immagini taglienti, icastiche, che infrangono l'opacità della vita quotidiana e ne evidenziano, con una ruvida ironia, la paradossalità (come quella della "famiglia cuore" in *Passo di stanza in stanza*: «È un quadro orribile / ma è una storia bellissima»).

Con le liriche di *Apolide* Tolusso cerca di coniugare in modo nuovo l'arte con la vita e dare nuova linfa al corpo morto della poesia attraverso le verità scabrose del vissuto, sottoponendolo a torsioni che liberino nuove potenzialità espressive ed evitando, con una scrittura costruita per sottrazione emotiva, densa e netta, e con una perentorietà espressiva che può sembrare troppo diretta e a volte quasi violenta, i rischi della retorica e di ogni sentimentalismo.

Viene rilanciata così, in senso brechtiano, la funzione della parola poetica che non deve consolare né rassegnarsi ad avere un ruolo 'epigonale', ma vuole scuotere il lettore, mostrargli in modo intransigente «la falsità / delle eccedenze», anche attraverso il senso di precarietà e di estraneità del soggetto lirico che valica i confini della normalità e di ciò che viene ritenuto lecito rappresentare, trasformando la propria eccentricità in una chiave di volta per capire la realtà, con la consapevolezza che «nulla è sacro per chi pensa, / sintesi audaci, ricerche provocanti, manipolazione viziosa di temi scabrosi».

Mary Barbara Tolusso
Apolide
Mondadori, 2022
pp. 112, euro 16,00

SU FRIDA KAHLO, ANCORA

di Francesca Schillaci

Cosa pensi di queste mostre sempre più incentrate sull'immagine multimediale? Dall'avvento del covid, ho notato che è stata incentivata la riproduzione più o meno rielaborata delle opere d'arte originali.

È il danno della nostra società. L'arte non si può sostituire con delle immagini riprodotte da un computer. Van Gogh non ha lasciato ogni pezzo della sua storia personale dentro le sue tele per essere viste in una sala in 3D. Attenzione, con questo non sto assolutamente dicendo che la tecnologia sia il male, anzi, penso che utilizzata per sperimentare nuove forme d'arte sia interessante e inevitabile, dal momento che ci si evolve in quella direzione. Ma nuove forme d'arte, appunto. Non l'arte che appartiene a quelli che sono stati i miei padri, i tuoi e di tutti quelli che l'arte l'hanno scelta come mestiere di vita. Riprodurre tecnologicamente non è assolutamente creare una dimensione artistica nuova: è stuprare qualcosa di autentico, esistito in una forma che non poteva essere diversa da com'era, per questo quindi nuova, rivoluzionaria.

Quindi stai dicendo che la multimedialità è una forma di surrogato, toglie l'anima dell'opera?

Non solo toglie l'anima dell'opera, se di anima si può parlare in questi tempi, ma noi ne parliamo. Ma toglie di mezzo la storia del singolo artista e del percorso individuale e sociale che ha fatto per giungere all'opera finita. La sostituzione di questo aspetto, necessario quando ti relazioni con un'opera mentre la osservi dal vivo, è lo stesso gioco meschino che è accaduto con la pornografia: ha preso il posto di tutta l'esperienza "animica", erotica, vitale. Attraverso un video, si accede ad un amplesso di pochi minuti, senza coinvolgimento e senza attesa. Erotico non è pornografico, eppure oggi non si parla mai di questa differenza. L'erotismo non presuppone per forza uno scambio sessuale, può essere pura contemplazione, corteggiamento, osservazione. Tutti aspetti fondamentali per il raggiungimento del piacere completo di anima e corpo che, a sua volta, si rivela autentico nel momento stesso in cui l'essere umano si mette nella condizione di cercarlo. Questo porta a determinate emozioni, come la paura, l'ignoto, la ricerca del sé. La stessa cosa vale per l'arte, in una dimensione ancora più intima e assoluta.

Sostituire il reale con l'immaginario? Perdere quindi il contatto diretto.

Esattamente. Riportare attraverso delle immagini un atto da vivere passi-

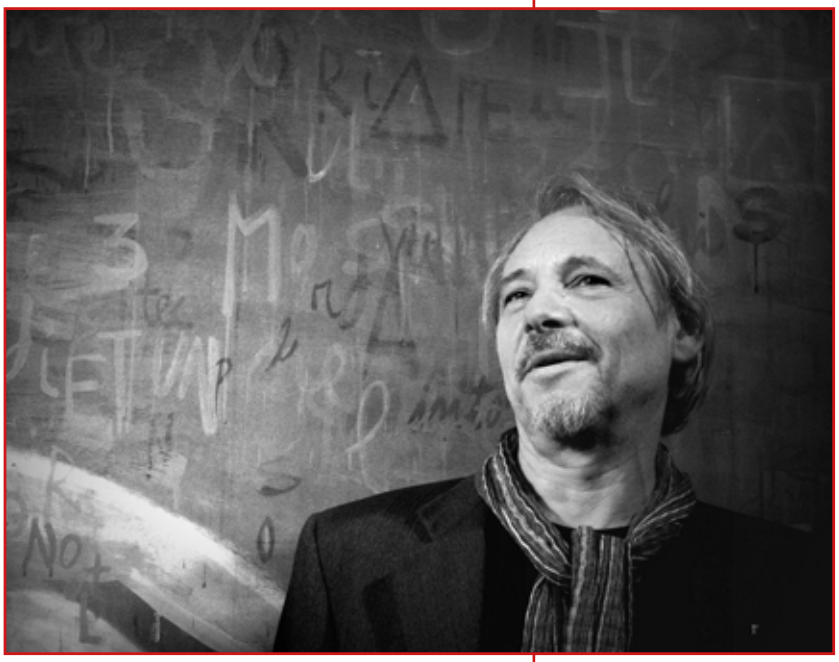
vamente. E i sensi? La nostra esperienza sensoriale dove va a finire? La relazione con l'altro, così come con l'opera d'arte, ha bisogno di tutti e cinque i sensi. Solo attraverso l'utilizzo attivo del nostro corpo e del nostro essere possiamo cogliere e sentire tutto. Questo fa paura, perché ogni relazione è dettata da una buona fetta di imprevedibilità, di incertezza, tutte emozioni che attivano i nostri sensi e ci fanno sentire completamente la situazione che viviamo, ma soprattutto ci permettono di ricordarla per sempre, di porci delle domande necessarie per crescere.

L'esperienza diretta permette, quindi, lo sviluppo di un pensiero critico e individuale che influisce poi sulla storia personale?

Sì! È proprio per questo che un tempo l'esposizione delle opere d'arte aveva a che fare con la storia. Non era per istruire, ma per vivere un'esperienza vera attraverso l'opera originale che porta dentro, con sé, il tempo dell'artista. È una dimensione sottile, spesso impalpabile, ma inconfondibile. È questo che deve passare per fare un'esperienza di bellezza da un punto di vista intimo. La sola visione ottica non basta. Sostituire la dimensione profonda del vero senso dell'arte è il gesto più dannoso che si possa fare.

Questo vale non solo per le opere pittoriche, ma anche per gli oggetti appartenuti ad un artista, come la mostra di Frida Kahlo al Salone degli Incanti: nessun oggetto è originale, tutto è sostituito con delle somiglianze. Questo crea un senso di castrazione, di inutilità.

La mostra di Frida Kahlo è esattamente questo: la sostituzione della sua immagine attraverso dei surrogati che sostituiscono a loro volta gli oggetti che le sono appartenuti. Non solo la sedia a rotelle, il cavalletto, il suo letto. Quando sei davanti a quegli oggetti comprendi immediatamente che non sono i suoi, ma sono una sostituzione per creare una rappresentazione della sua vita. Ma perché?



Paolo Cervi Kervischer
Foto di Maria Luisa Runti

Mi sono chiesto con amarezza e dolore. Non te lo nego. Ho provato dolore. Di Frida non c'era nulla. Io sono stato in Messico a vedere la sua Casa Azùl. Là ho sentito tutta la sua potenza, la vita e la politica per cui ha lavorato: l'aura della sua pittura pervadeva ogni stanza. Se si è un minimo sensibili e questa sensibilità viene coltivata e curata dalla società che ci accoglie, allora è impossibile non sentire la potenza dell'arte. Frida Kahlo, come Van Gogh e molti altri, non hanno sofferto e lavorato per ridursi ad una rappresentazione iconica che non ha niente da offrire, perché è senza nutrienti. È priva di anima.

Potremmo definirla una sconsacrazione dell'arte?

Sì, totalmente. Ancor peggio: dell'aura dell'arte. Se togli il senso alla bellezza, alla storia di una bellezza, di una vita, togli la possibilità agli altri di poter vivere. A quel punto tanto vale guardare le immagini su Internet, o un film che parla dell'artista. Invece le persone pagano un biglietto per entrare in una mostra senza opere originali: vagano storditi in mezzo a delle rappresentazioni dell'arte di un artista e credono così di averlo capito, o sentito. Ma questo non può accadere di fronte a delle opere finte. I nostri padri

«La mostra di Frida Kahlo è esattamente questo: la sostituzione della sua immagine attraverso dei surrogati che sostituiscono a loro volta gli oggetti che le sono appartenuti»

Paolo Cervi Kervischer
Per tutto l'oro del mondo
acrilico su tela cm. 270x300

pittori, scrittori e musicisti ci hanno lasciato la più grande eredità di insegnamento: credere nell'utilità dell'inutile. Perché alla fine, quando tutto sarà terminato, noi ci ricorderemo di come ci siamo sentiti, di quali sono stati i momenti che ci hanno resi umani, vulnerabili, aperti dunque all'esperienza "animica" e sensoriale. Nulla, assolutamente nulla più dell'arte ci può insegnare questo. Il gesto del dipingere una tela, poter osservare il colore originale che si è mantenuto negli anni, nei secoli, leggere la firma originale dell'artista in questione, immediatamente ci fa sentire in diretto contatto con l'artista in questione: riusciamo a immaginarlo, a sentirlo. Anche gli odori che la stessa tela emana sono fondamentali, la possibilità di toccare qualcosa che è appartenuto veramente ad un maestro ci fa sentire parte di esso.

A cosa pensi sia dovuta questa scelta di sostituire le opere originali con delle rappresentazioni, siano esse multimediali o semplici riproduzioni?

Tocchi un tasto dolente, ma necessario per quanto mi riguarda. Dal mio punto di vista che di arte ne ho fatta, ma soprattutto ne ho creato la mia vita e l'ho studiata, amata, credo che ci sia una volontà profonda di togliere di mezzo il pensiero critico. L'arte, per sua natura, suscita delle emozioni e, di riflesso, delle considerazioni nella persona che la "subisce": un'opera d'arte parla allo spettatore, si impone su di esso, lo mette nella condizione di cogliere e sentire un messaggio non decifrabile attraverso le parole, perché si utilizza un altro linguaggio nella pittura, attraverso il colore, le linee, il volume, l'assenza di colore. L'opera d'arte ti osserva. Quando si esce da un museo, infatti, ci si sente spossati, molto stanchi; questo accade proprio perché l'arte ci ha invaso, che l'abbiamo capita o meno (questo è soggettivo, ognuno coglie quello che in fondo più lo rappresenta o, se si ha fortuna, che lo illumina). Togliendo tutto questo, si crea automaticamente un processo di decadimento dell'umanità rendendola passiva e, di conseguenza, inerte, facilmente manipolabile.

Pensi ci sia la possibilità di affrontare questo problema per risolverlo?

Certamente. Prima di tutto, chi sente ancora, chi pensa, chi ama l'arte, deve occuparsi di trasmetterla alla società con degli esempi da seguire, con una sensibilizzazione che parta per esempio dalla presa di coscienza che i giovani devono andare a cercare i vecchi maestri. Non succede più, ormai. E non è colpa dei giovani per forza, ma del tipo di educazione che viene impartita, o che non viene proprio data. Inoltre, la città in cui gli artisti vivono dovrebbe riconoscerli maggiormente, invece ci si occupa quasi sempre di artisti morti ormai da secoli, lasciando in ombra i maestri vivi, ancora disposti a condividere la bellezza e l'anima dell'arte, soprattutto con i giovani: nessuno più di loro è in grado di comprendere l'autenticità di un maestro, ma per farlo bisogna incontrarsi di persona, andarsi a cercare fisicamente. Oggi tutto questo sembra ormai preistoria. Telefoni, internet, chat, e i social. Si cerca l'altro virtualmente uccidendo e suicidando ogni forma umana di condivisione.

NOVANTA VOLTE DONNA

di Paolo Cartagine

Si intitola “Io, lei, l’altra. Ritratti e autoritratti fotografici di donne artiste” la mostra promossa dall’ERPAC Friuli Venezia Giulia al Magazzino delle idee di Trieste, visitabile sino al 26 giugno 2022. Curata, unitamente al catalogo, da Guido Comis in collaborazione con Simona Cossu e Alessandra Paulitti, racconta in undici aree tematiche l’evoluzione del modo di rappresentare la donna non come “oggetto”. Novanta immagini scattate da oltre trenta autrici e quindici autori, con soggetti tutte donne; per inciso, i ritratti sono stati realizzati in prevalenza da autori di genere maschile.

Complessivamente, uno spaccato significativo degli ultimi cento anni di Storia della Fotografia occidentale che copre due esigenze, quella della fruizione estetica immediata, e quella dell’esplorazione del linguaggio fotografico. Dunque, una mostra da visitare.

Nel guardarsi attorno con la stessa curiosità e circospezione del viandante che si addentra in un bosco sconosciuto dai molti sentieri ricchi di tante diramazioni, la prima cosa che risalta è il “ritmo” dell’allestimento, cioè l’alternarsi alle pareti delle foto e degli intervalli fra le stesse. Intervalli che sono vere e proprie pause spazio-temporali che permettono al visitatore di appropriarsi progressivamente delle “diversità” che connotano le immagini (periodi, tendenze, tecniche, intenti, stili, mode e strategie comunicative).

Il passo successivo, per non limitarsi a ciò che Theodor Adorno definiva «ascolto disattento», è osservare gli elementi visibili nell’inquadratura per interpretarne il contenuto, catturarne il significato e individuare in quale modo le foto agiscono sulla nostra mente. Dall’esperienza quotidiana sappiamo che le immagini – e così è anche nella Mostra – non ci scivolano addosso, bensì generano in noi un ventaglio di reazioni emotive più o meno incisive e durature (quali sorpresa, rabbia, curiosità, indifferenza, perplessità, attrazione), dato che

Astrid Kirchhnerr
Autoritratto
1960

non si guarda, né si legge, al di fuori del proprio carattere.

Rispetto al semplice guardare, osservare un’immagine con attenzione è dunque più impegnativo, ma più appagante perché arriviamo al cuore delle foto con un percorso che è soltanto nostro. Le fotografie, congelando per sempre un attimo della vita umana, rendono immutabili espressioni e gesti, che sono qui declinati – tra eccentricità e scelte convenzionali – in una molteplice eterogeneità di volti, sguardi, fattezze e posture delle donne ritratte, fra cui Leonor Fini dallo sguardo penetrante nell’immagine di Veno Pilon, Tina Modotti in un primo piano di Edward Weston, Lee Miller con le palpebre abbassate immortalata da Man Ray, Oriana Fallaci colta al volo da Ugo Mulas.

Eterogeneità che vengono valorizzate dalle scelte (legate alle reciproche posizioni tra fotografo soggetto sfondo e illuminazione) messe in campo da

Ritratti e autoritratti di donne artiste in mostra al Magazzino delle Idee

Deborah Feingold
Ritratto di Annie Lennox
New York, 1983

autrici e autori per raffigurare – senza appiattirsi su forme espressive standardizzate – i tratti somatici e i segni del linguaggio non verbale del volto, dello sguardo e del corpo. Un caleidoscopio di combinazioni, tanto che non troviamo due immagini uguali.

Unica e di straordinario impatto *Io + gatto*, realizzata a Trieste nel 1932 da Wanda Wulz che, nell'*atelier* di Palazzo Hierschel in Corso Vittorio Emanuele III (oggi Corso Italia), aveva sovrapposto due lastre, una con l'immagine della sorella Marion e l'altra del loro gatto Plunci. Entrambi guardano in macchina, quindi ci guardano mentre li stiamo osservando, ed è con questo accorgimento compositivo che l'Autrice coinvolge immediatamente il lettore. Ben inteso, lo "sguardo in macchina" non era una prerogativa soltanto della Wulz, però è un dettaglio tutt'altro che secondario in anni in cui il cinema di Hollywood, che faceva scuola, lo vietava agli attori.

Nel proseguire lungo il percorso cartaceo di temi e significati, emerge un fatto fondamentale, fonte di ulteriori riflessioni e approfondimenti: il "Ritratto" non è un gesto tecnico, bensì è l'incrocio fra la personalità del soggetto e quella dell'autore, è l'incontro fra due persone che, momentaneamente, si sono trovate ai lati opposti della macchina fotografica, con l'autore che non ha avuto paura di accogliere nel suo dispositivo di ripresa il mondo esterno e il soggetto (un altro da lui).

Cos'è invece un "Autoritratto fotografico"?

È un cortocircuito fra autore, soggetto e fruitore (cioè osservatore di se stesso nella foto che ha realizzato). Una sorta di narrazione autoreferenziale in prima persona, un rispecchiamento ingannevole in cui l'autore – prigioniero di un groviglio di ragioni inconsce, e ritenendosi il centro di tutto – rifiuta il mondo esterno perché non vuole che l'attenzione sia rivolta a un altro essere umano.

Gli autoritratti esposti spaziano da una raffigurazione apparentemente semplice del sé nella foto allo specchio della triestina Lilly Benque, alla più emblematica Vivian Maier, fino alla disperata ricerca di una via di fuga nelle toccanti immagini di Francesca Woodman, resoconti tristi e raggelanti dei dolori privati che hanno complicato la sua vita, finita quasi ancor prima di cominciare. Co-

Veno Pilon
Ritratto di Leonor Fini
1935 circa

Vedere la mostra triestina è come guardare un film dal finale aperto

munque sia, nessuno può fare a meno di somigliare a se stesso.

Insomma una matassa complicata a partire dalla mitologia (con Narciso incapace di cogliere il proprio sé, o Medusa vittima del suo sguardo riflesso) per arrivare alla psicanalisi (con il sosia, il doppio, l'ombra, il dubbio, la maschera, il perturbante), disciplina che considera estroverso il ritrattista, introverso invece chi privilegia autoritrarsi.

Nel contempo, viene spontaneo chiedersi: come una donna vede un'altra donna? L'uomo la vede nella stessa maniera? Una donna fotografata da una donna ha il medesimo atteggiamento se fotografata da un uomo? Argomenti su cui ciascuno di noi ha opinioni personali, perché ciò che una foto mostra cambia a seconda di chi la guarda.

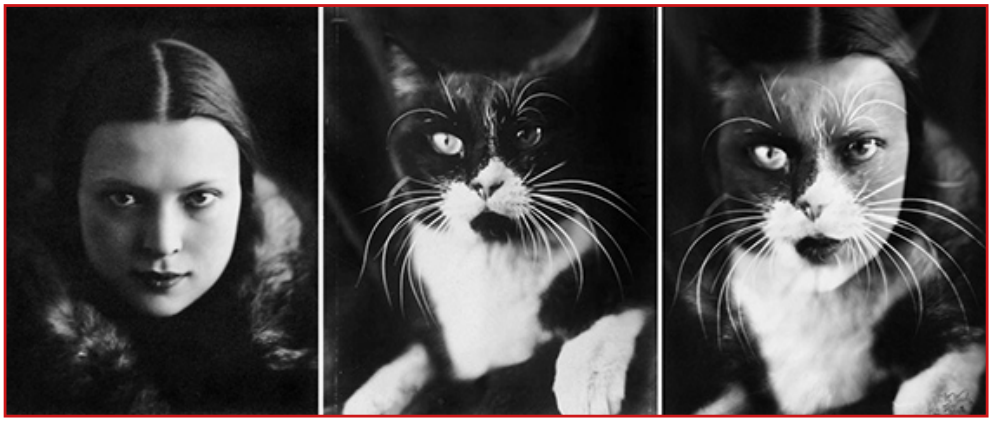
Lungo il filo narrativo che ci porta da una foto a un'altra, è altrettanto spontaneo fare confronti e paragoni per cercare le immagini che sentiamo più vicine alle nostre aspettative, e individuare quelle che ci appagano più profondamente perché in sintonia con la nostra visione del mondo. Non solo, ma nella "ripetizione tematica con differenze", perno della Mostra, ci imbattiamo nel paradosso universale che accomuna tutte le fotografie in generale, cioè che ogni foto appena nasce è già obsoleta. Infatti, ciò che vi è riprodotto ci ha abbandonato nell'attimo stesso in cui è stato fissato su un supporto e, per questa ragione, le foto sono strumenti utili per ricordare il passato, per mostrare una determinata situazione

Youssef Nabil
Shirin Neshat
stampa ai sali d'argento colorata a mano
2007

a chi non c'era, per farci conoscere luoghi lontani e persone non più tra noi.

Allora le fotografie sono interlocutrici che ci spingono a interrogarci sulla nostra percezione del passare degli anni, e sul cosa rappresenta per ciascuno di noi quel "tempo fermato".

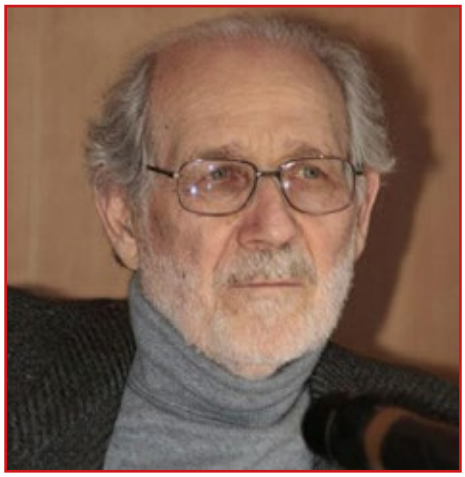
In tal senso, *Io, lei, l'altra. Ritratti e autoritratti fotografici di donne artiste* è come un film dal finale aperto.



Wanda Wulz
Marion, Plunci, Io + gatto
Trieste 1932

UN'ORA CON EMILIO ISGRÒ

di Alberto Brambilla



Emilio Isgrò

Sono questi i giorni dell'invasione dell'Ucraina da parte degli eserciti di Mosca, e l'Europa sembra sul punto di una terza guerra mondiale. I paesi baltici sono in allarme, così come la Romania e la Polonia che stanno con generosità accogliendo i profughi ucraini che stanno giungendo anche nel nostro paese. Un tema così scottante, e per molti versi angosciante, non può sfuggire alla nostra conversazione ed è infatti la prima domanda che rivolgo ad Isgrò. Lui guarda con i suoi occhi chiari ed espressivi, velati di profonda tristezza e poi allarga le braccia come a dire che non ci sono parole sufficienti ad esprimere quello che sta accadendo. Poi trova la forza di dire qualche frase: «No, non è giusto, la Russia, il popolo russo non vuole questa guerra, non può accadere nella patria di Dostoevskij e soprattutto di Tolstoj, un testimone di pace. Io amo la letteratura, in fondo sono nato come letterato, come poeta e tale ancora mi considero. Per fortuna ho avuto un riconoscimento pubblico come artista, altrimenti non me l'avrebbero perdonato, come è successo a tanti compagni di viaggio».

Non posso che acconsentire, aggiungendo a quanto si diceva che forse anche la Nato ha esagerato in questi anni accrescendo la sindrome da accerchiamento che è tipica di Putin e della sua cerchia. Dopo la caduta del comunismo molti speravano che la Nato non avrebbe più avuto senso e invece oggi ci aggrappiamo ad essa per fronteggiare un'aggressione crudele e ingiustificabile.

Ancora guarda senza dire nulla, Isgrò, e il suo silenzio vale molte parole. Ha in un certo senso applicato quella che è in fondo la filosofia del suo lavoro, che appunto si potrebbe definire una parola silenziosa o, se vogliamo, un silenzio eloquente. Ovviamente esso è rivolto soprattutto al senso della vista, perché la cancellatura copre e ri-vela, fa scaturire nuovi sensi nel momento stesso in cui sembrerebbe annullarli. Avrei voluto rivolgergli molte domande sul suo lavoro, ma non è facile. Così scado in un banale «qual è il ruolo degli artisti in questi frangenti?». La pazienza di Isgrò sopporta la mediocrità della domanda.

«Nel mio lavoro ho sempre tenuto una posizione ferma di impegno politico, di difesa dei principi della nostra Costituzione e dei più alti valori dell'umanità… l'artista non può che stare dalla parte dei più deboli e dei più indifesi. Quando dico impegno politico non intendo come sai riferirmi a delle ideologie, a dei partiti. Sono un uomo di sinistra, certo, ma in senso più ampio, progressista ma al servizio della verità…».

Vero è che ultimamente il tuo impegno mi sembra si sia fatto più incisivo e continuo.

«È solo perché ne parlano i giornali, la televisione… io ho sempre agito nella medesima direzione».

Sì, mi piace definire quella di Isgrò partecipazione civile, come un impegno appunto pubblico, applicato a spazi di visibilità e di condivisione. Si pensi alle gigantesche sculture collocate in spazi pubblici, al grande pannello collocato nell'ottobre dello scorso anno nella Stazione FS della Metropolitana di Brescia in occasione del restauro della *Vittoria alata*; o all'operazione recente di Palermo, all'Oratorio di San Lorenzo, dove Isgrò ha lavorato sulla *Natività* di Caravaggio, un autore che ha mutato il corso della pittura. Mi è sembrata questa un'operazione intelligente e a suo modo ironica. Isgrò ha cancellato la riproduzione di un quadro rubato nel 1969 e da poco ricollocato in copia. Mi piace quest'oscillazione tra il vero e la sua copia; che, appunto perché cancellata, esprime in qualche modo un desiderio struggente di bellezza di fronte a quell'assenza-presenza. E poi, per restare in Sicilia, ho ammirato i tuoi recenti lavori esposti nei saloni di Villa Zito a Palermo...

«Sì, il mio è stato un omaggio alla mia terra d'origine, alla Sicilia, per me simbolo di specificità all'interno di un'unità più grande,

Modelli attraverso contrade
fotofinish, 1976

mediterranea, a cui essa partecipa da secoli, da millenni. È la Sicilia cartaginese, greca, araba, normanna, spagnola…».

Ed anche italiana... «Certamente è una regione che ha dato molto all' Italia e, a ben vedere, all'Europa, basti pensare a Pirandello».

«Sì, ho osservato con attenzione le cancellature sulla carta geografica dell'isola; hai volontariamente lasciato alcuni nomi 'scoperti', i quali – non è solo un gioco di parole – proprio per ciò invitano l'osservatore a un lavoro geografico ed etimologico di ri-scoperta di una nomenclatura che aveva perduto la sua pregnanza storica e rischiava di scadere a *flatus vocis*.

«Forse è così, ma io preferisco fornire gli strumenti, poi ogni osservatore partecipa a suo modo ed esegue lo spartito come meglio crede».

Poi ci sono i tuoi lavori sulla *Divina Commedia* e sul *De vulgari eloquentia* che per ragioni professionali molto mi intrigano.

«In occasione dei settecento anni della morte dell'Alighieri anch'io ho voluto celebrare la sua grandezza. A modo mio, s'intende, secondo la mia poetica».

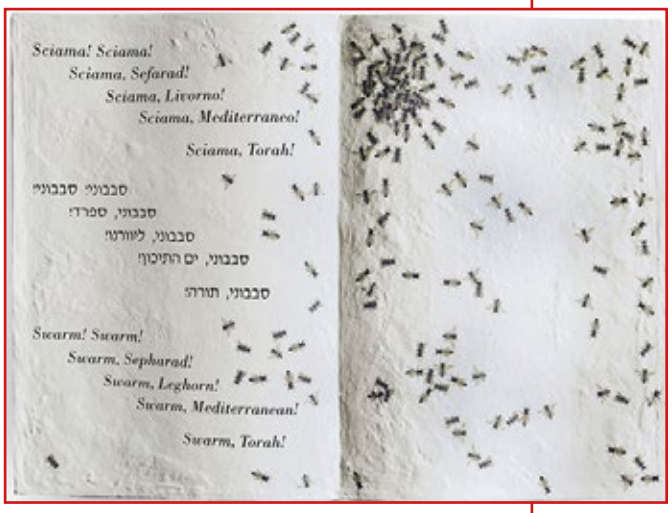
Incuriosisce soprattutto l' interesse per il *De vulgari eloquentia*, un'opera non proprio nota…

«Sì, è poco conosciuta, ma ingiustamente, perché è uno dei fondamenti della nostra cultura, della nostra lingua». Ritorna qui la vocazione di poeta, troppo spesso ci dimentichiamo che è quella l'origine di Isgrò. «Se la *Divina Commedia* si può considerare a pieno titolo la prima grande opera inclusiva della letteratura italiana, una specie di *summa* medievale, il *De vulgari* è la prima riflessione teorica sulla lingua e sul suo uso. E questo è un tema a me particolarmente caro».

Sì, c'è una lunga fedeltà a questi temi, penso ai lavori sui *Promessi Sposi*, un altro testo fondativo, o alle riflessioni sulla lingua di Pasolini.

«Entrambi hanno lavorato sul linguaggio, su più lingue, alla ricerca comunque di un mezzo espressivo comprensibile e adatto anche agli umili».

Un po' diverso è il discorso per il *De vulgari eloquentia*, no? È scritto in latino, nella lingua dei dotti..,



Emilio Isgrò
Le api della Torah
serigrafia su ceramica,
2001

«Quest'opera dantesca riconosce all'interno di una pluralità il primato della cosiddetta Scuola siciliana e ci dimostra che la nostra storia della poesia avrebbe potuto essere diversa…».

Certo è che molti di quei testi ci sono giunti attraverso le trascrizioni di copisti dell'Italia centrale creando così una tradizione. Poi sono venute le tre corone, Dante, Petrarca, Boccaccio…

«Sì, ma a me ora preme ricordare e sottolineare con questo specifico intervento dantesco un altro aspetto, ossia che l'unità italiana è un'unità comunque culturale, siamo un paese fondato sulla cultura e non dobbiamo dimenticarlo».

Emilio Isgrò

Artista concettuale e pittore - ma anche poeta, scrittore, drammaturgo e regista - Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937) è uno dei nomi dell'arte italiana più conosciuti a livello internazionale tra XX e XXI secolo. A partire dagli anni Sessanta, Isgrò ha dato vita a un'opera tra le più rivoluzionarie e originali, che gli ha valso diverse partecipazioni alla Biennale di Venezia (1972, 1978, 1986, 1993) e il primo premio alla Biennale di San Paolo (1977). Emilio Isgrò dal 1956 a oggi vive e lavora a Milano, salvo una parentesi a Venezia (1960-1967) come responsabile delle pagine culturali del *Gazzettino*.

CERCANDO UN QUADERNO SCOMPARSO

di Diego Zandel

Dragan Velikić

Ci sono libri con i quali, a leggerli, si instaura un dialogo. È quanto mi è accaduto con *Il quaderno scomparso a Vinkovci*, romanzo molto autobiografico dello scrittore serbo Dragan Velikić, edito da Keller. Mio quasi coetaneo – ho cinque anni più di lui – siamo cresciuti entrambi sulle ceneri della seconda guerra mondiale, lui dalla parte dei vincitori, io da quella dei perdenti. Nel 1948 io nascevo, da genitori istro-fiumani, in uno dei 109 campi profughi allestiti dal governo italiano per accogliere gli italiani che fuggivano dalla Jugoslavia di Tito, dieci anni dopo, Dragan, bambino di cinque anni, arrivava con la famiglia da Belgrado a Pola, dove sarebbe cresciuto. Non era stato un viaggio facile: alla stazione di Vinkovci il loro bagaglio sarebbe stato rubato e, con esso, il quaderno in cui la mamma di Dragan annotava dettagliatamente i suoi viaggi al seguito del padre, giovane tenente della marina militare jugoslava, compresi i nomi degli alberghi, quasi rappresentassero questi ultimi delle tappe esistenziali. Per la madre, una grave perdita quel quaderno, senza il quale, come fosse una bussola, si sarebbe smarrita, come poi in realtà avvenne, da anziana, quando cadde nel buio dell' Alzheimer: un evento che avrebbe suggerito allo stesso Velikić l'idea non banale di questo romanzo che ripercorre la sua vita tra gli alberghi che l'hanno attraversata. Il primo ricordo arriva grazie a una fotografia. «Ho un anno. Sono ancora senza ricordi. È la mia prima volta in un hotel…» sul retro della foto «Hotel Palace, Ohrid, 22 giugno 1954».

A Pola è l'Hotel Lipa, dove alloggerà prima che venga assegnata alla loro famiglia uno dei tanti appartamenti che gli italiani in fuga hanno dovuto abbandonare. E sarà a Villa Maria, dimora condivisa con la dirimpettaia, Lisetta, un'italiana "rimasta" il cui destino è legato a un albergo in Grecia, a Salonicco, per essere lei la figlia del proprietario dello "Xenodohion Benedetti" (dal nome della famiglia italiana di Lisetta), albergo che l'autore, nella selva dei ricordi, legati alla stesura del romanzo sulla trama degli alberghi, andrà a cercare.

Ma a Lisetta altri importanti elementi sono collegati. Il primo quando la vede accompagnare al loro appartamento una signora a cui farà d'interprete. È la proprietaria dell'appartamento, tornata provvisoriamente dall'Italia nella sua città, che aveva espresso il desiderio di vedere la casa occupata che le apparteneva. Velikić racconta la reazione della mamma: «Dovevi vedere – disse mia madre a mio padre quella sera – Mi ha chiesto se poteva fare il giro delle camere. Vedere l'appartamento che un tempo era suo. Dopo si è trattenuta a lungo sul terrazzo, a guardarsi intorno», mentre il padre, subito dopo commentava «Questa sì che è una perdita. Altro che il nostro vagone a Vinkovci». Non senza il commento di Lisetta, che userà in altra occasione: «Ci sono persone che riescono a essere felici nelle case altrui». Oppure, più avanti: «Mia cara signora. Così è la vita. C'è chi perde la città, chi le valigie». Il ricordo di Lisetta torna più volte nel romanzo, anche quando, attraverso la sua figura, si imbatterà nella nobile famiglia, triestina di origine tedesca dei von Hutterott, dei quali Lisetta, quando negli anni venti era tornata in Italia dalla Grecia, era diventata molto amica della figlia di questi, Barbara Elisabetta. I von Hutterott, proprietari delle isole di fronte a Rovigno, dove andarono a vivere, furono i pionieri del turismo rovignese, che avrebbero sempre più sviluppato con l'idea di farne

Il romanzo dello scrittore serbo Dragan Velikić suscita singolari corrispondenze nel lettore italiano

una stazione climatica in concorrenza con Abbazia, sulla costa liburnica. Il racconto della sanguinosa fine per mano dei titini nel maggio del 1945 che ne fa lo scrittore è drammatico. Velikić la scopre per caso, proprio nel corso delle ricerche per questo romanzo, scritto praticamente in fieri e per il quale era tornato appositamente a Pola da Belgrado, dove vive. Ormai senza più l'appartamento a Villa Maria che la famiglia, in quanto serba, aveva dovuto a sua volta abbandonare ai primi sentori della guerra che avrebbe portato alla distruzione della Jugoslavia, si sistema all'Hotel Scaletta. E fa un salto a Rovigno, a pochi minuti di bus, per andare a parlare con la direttrice del locale Museo civico che raccoglie beni, oggetti, lettere e quant'altro era rimasto degli Hutterott e la direttrice, tra l'altro, gli confessa che: «A causa della tragica fine di due membri della famiglia, Mari e sua figlia Barbara, scomparse subito dopo la seconda guerra mondiale, ci siamo spesso, per non dire sempre, trovati di fronte a un muro di silenzio, a sguardi sospettosi». Cosa precisamente era successo? Scopre che c'era di mezzo l'Ozna, la polizia politica di Tito, e tra i nomi delle persone che compaiono c'è quello di un certo Vesko Krmpotić, che la mamma un giorno gli aveva nominato quasi incidentalmente, dicendogli:«Sai, forse avrei dovuto sposarmi con Vesko Krmpotić». La curiosità in Dragan si fa, a questo punto, più forte. Per saperne di più, a Pola cerca l'orologiaio Maleša, arrivato in quella città nel 1947 e stabilitosi in uno dei tanti negozi espropriati agli esuli, è conosciuto come l'orologiaio di Tito, perché periodicamente veniva chiamato a Brioni, nella residenza del dittatore per aggiustare i vari orologi che aveva (racconta: «Patek Philippe, Certina, IWC Schaffhausen. L'orologio più costoso che abbia mai avuto in mano era il suo Marvin…»). Maleša era stato in confidenza con Lisetta («Lisetta? Quella sì che era una tosta. Certo non come Tito, ma comunque capace di cavarsela in ogni occasione»), ed era stata lei a raccontare all'orologiaio cos'era successo alle due donne Hutterot, madre e figlia, nel maggio del 1945: «Le torturarono per ore, accanendosi su di loro, e alla fine le massacrarono a mazzate. Il giorno dopo caricarono i loro corpi su una barca a motore e li buttarono in mare aperto, vicino all'isoletta Bagnola, là dove l'acqua è più profonda. Era la squadra degli esecutori dell'Ozna».

Maleša continua il racconto facendo nomi e cognomi degli autori, tra cui un certo Benussi, rovignese, e quello che fecero dopo della loro roba una volta entrati nel castello, ufficialmente espropriato dallo Stato, di fatto "devastato e svaligiato" dai singoli (che magari, annota Velikić, avevano coltivato la loro invidia per gli Hutterott fin da ragazzi) e che, potendolo fare s'erano introdotti nella loro residenza per dare soddisfazione a quella invidia, depredando tutto («resti di cibo, bicchieri rotti, scatole di gioielli…») senza neppure avere la cultura per goderne il valore («È stato proprio negli uffici dell'Ozna che abbiamo trovato una parte dei servizi da tavola più pregiati del castello, nonché tappeti di ogni genere. Un piccolo tappeto persiano è stato in gran parte rovinato a furia di essere usato in corridoio come zerbino»). L'elenco che riporta Velikić nel romanzo, così come la loro destinazione è straziante, a parte i tanti oggetti finiti nel mercato nero.

Impossibile, per uno come me, non dialogare con un libro come questo di Velikić, capace di suscitare, come in questo caso, emozioni le più diverse, e non solo per queste terribili testimonianze, ma anche per altre, piacevoli: dalla sorpresa, di quando Velikić, passando per Arsia, della cui zona è originaria la mia famiglia paterna, e dove farà più di una puntata per parlare dell'unico hotel esistente, la pensione Raša, lo vedo imbattersi in un mio caro amico, Marijan Milevoj, storico ed editore della zona (a lui devo la pubblicazione in croato del mio romanzo *Una storia istriana*, lì ambientato) con il quale mi trovo a parlare della nostra "piccola patria", al plauso per il coraggio di certe affermazioni («Sbirciare nelle tenebre del 1947, quando colonne di cittadini, futuri

Dragan Velikić
Il quaderno scomparso a Vinkovci
traduzione di Estera Miočić
Keller, Rovereto 2021
pp. 293, euro 18,00

Gli stessi posti, ma appartenenti a geografie dell'anima diverse, a dispetto delle mappe che le riproducono

profughi, abbandonavano le loro case e appartamenti, e carichi di roba si incamminavano verso il porto per imbarcarsi sulle navi *Toscana* e *Pola*»), così come, viceversa, al fastidio per certe reticenze, seppur con ogni probabilità non dovute a lui direttamente, ma alla manipolazione della storia ricevuta negli anni della formazione, del resto non esente neppure in Italia che per anni ha rimosso queste pagine di storia nazionale, in cui il solo popolo della Venezia Giulia e di Zara ha pagato per una guerra persa da tutti gli italiani. Fastidio, ad esempio, quando lascia intendere con "epoca italiana" la presenza degli italiani solo nei pochi anni dell'amministrazione italiana, per cui dopo il passaggio di Pola dagli angloamericani agli jugoslavi, gli italiani "tornarono in patria", quasi che i polesani lasciassero una città non loro, quando Velikić, sa benissimo che la definizione "epoca italiana", merita un'interpretazione più ampia, intendendo con la presenza degli italiani, della lingua e della cultura italiane, un arco di tempo molto più vasto, di secoli, per cui il loro lasciare Pola ha le stimmate non di un ritorno in Italia, ma di un vero e proprio sradicamento. Lo iato è avvenuto solo dopo il 1947, con l'esodo.

D'altra parte, tutto ciò è molto ben rappresentato quando leggiamo del momento in cui la Jugoslavia prese possesso della città: «Gli altoparlanti pubblici che riecheggiavano discorsi, canzoni e marce partigiane. Sventolavano bandiere. Slogan ovunque. Pannelli con i volti degli eroi del popolo. I cinegiornali immortalavano l'euforia in tutto il Paese, che aveva finalmente conquistato la propria integrità» (ho un sussulto, di quale integrità parla? ma vado avanti e subito dopo leggo: «Ciò che non si vedeva nel repertorio di notizie del cinegiornale, le *Filmske Novosti*, erano i destini individuali. Città deserta, case abbandonate... un esercito in partenza, un altro in arrivo. Vite di profughi per gli italiani dell'Istria nei campi di concentramento vicino Trieste e Udine»).

So anche che la sua è una Pola diversa. E lo sa anche lui, quando dice che l'Hotel Central, a cui Velikić fa spesso riferimento, è in realtà l'Hotel Impero, così come le vie che lui nomina e continuerà a nominare nel romanzo e dove lui svolgerà la sua vita da adolescente e giovanotto, da via Gupčeva a via Kandlerova a via Prvomajska e così via, appartengono solo alla sua geografia personale. Che non è, ad esempio, la stessa di Lisetta. Parlando di un negozio dove lavorava il padre del suo compagno di banco a scuola,Velikić scrive: «Era uno dei tanti negozietti nella ripida via che sbuca su Narodni Trg, Piazza del Popolo, che Lisetta chiamava Piazza Verdi. Così come chiamava la mia scuola Dante Alighieri e non Moše Pijade». Sì, sono gli stessi posti, ma appartenenti a geografie dell'anima diverse, a dispetto delle mappe che le riproducono, così come sono diversi i residenti e gli spazi che occupano (mi ricordano i miei genitori che a Fiume, quella che sotto la Jugoslavia si chiamava "Trg Togliatti" e sotto la Croazia "Trg Republike" hanno continuato a chiamarla "Piazza Regina Elena", neppure interessandosi a come hanno voluto chiamarla dopo).

E, a proposito di Fiume, tra i ricordi di Velikić nel libro c'è anche quello di quando, trovandosi con la madre a Fiume (Hotel Bonavia), scendendo da Tersatto per la lunga scalinata che, dal santuario, porta in riva all'Eneo, la sente dirgli: «Una volta tutto quello che vedi là era Italia…» per poi, davanti alla confusione del figlio, ripetere: «Tutta Fiume, Abbazia, Quarnero; un tempo tutto era italiano». E, in tono di rivolgersi più a se stessa: «I Paesi sono come le persone, nascono e muoiono».

Sarà anche per la Jugoslavia. Cinquant'anni dopo, a Pola, scrive Velikić, dallo stesso molo da cui «per quasi tutto l'inverno le navi *Toscana, Pola* e *Grado* avevano trasportato i profughi a Trieste e Venezia […] era salpata una nave carica di famiglie di ufficiali della marina jugoslava». Anche Dragan abbandonerà Pola. Ma, al contrario del polesano Sergio Endrigo, che avrebbe voluto essere come «un albero che sa dove nasce e morirà», è potuto tornare in patria, dov'è nato.

LE CARTE E LE TELE DI GRAZIANA

di Walter Chiereghin

«Dietro ogni grande uomo c'è sempre una grande donna»: in molti casi l'aforisma attribuito a Virginia Woolf può essere capovolto, o almeno rimodellato per parificare i due generi, come certamente è nella vicenda di una straordinaria coppia formata dal poeta salernitano Alfonso Gatto (Salerno, 1909 - Orbetello, 1976) e dalla triestina Graziana Pentich (Trieste, 1920 - Roma, 2013).

Di lei, poetessa, scrittrice e, soprattutto, pittrice, *Il Ponte rosso* si è già occupato nel numero 62, del novembre 2020, con un informato articolo di Gennaro Rega (http://www.ilponterosso.eu/2020/12/20/trieste-e-una-ragazza/).

Formatasi in una famiglia borghese non aliena a interessi creativi – il padre fotografo, la madre pittrice – Graziana si era laureata in Scienze Politiche a Trieste durante il secondo conflitto mondiale, nel quale aveva perduto il fratello Leone, partigiano caduto per mano di ustascia croati, e, nell'immediato dopoguerra, aveva incontrato Gatto a Milano. Lui era già un intellettuale affermato, aveva pubblicato alcune raccolte di versi improntate all'ermetismo negli anni antecedenti alla guerra, durante la quale aveva partecipato alla

Graziana Pentich
Autoritratto
olio su tela, 1952
Pavia, Fondazione Maria Corti

Resistenza, militando nelle fila del PCI, dal quale sarebbe poi uscito nel 1951. Il loro incontro, a una conferenza su Paul Valéry, determinò Gatto, reduce da un matrimonio durato una decina d'anni che gli aveva dato due figlie, a stabilire con Graziana un'intensa relazione destinata a durare per oltre vent'anni, dal 1946 fino alla primavera del 1970. Soprattutto nei primi anni, la coppia si trasferì a più riprese tra Milano, Venezia, Torino, Firenze e Roma, seguendo le occasioni di lavoro, prevalentemente giornalistico, di lui e stabilendo ovunque solide relazioni e amicizie con buona parte dei più significativi artisti ed

Alfonso Gatto con
Graziana Pentich
fotografia

Da un volume della Fondazione Maria Corti di Pavia nuove luci sulla biografia e sull'opera dell'artista triestina Graziana Pentich

Graziana Pentich
La città
olio su tavola, 1955
Pavia, Fondazione Maria Corti

intellettuali dell'epoca, da Guidi a Casorati, da Calvino a Lajolo, da Pavese a Pratolini. La coppia ebbe due figli: Leone, nato nel 1948 e Teodoro, vissuto un solo mese, dall'11 luglio all'11 agosto del '62; anche per il primogenito la sorte ebbe in serbo un destino straziante, essendo morto suicida nel 1976, tre mesi dopo la morte del padre, causata da un incidente stradale. Nel 1993, la Pentich fece una prima donazione delle carte di Gatto al Centro Manoscritti di Pavia (ne seguirà una seconda nel 2001) mentre sempre il Centro manoscritti pubblicò nel 2000, grazie alla sua donazione, il *Catalogo delle lettere a Alfonso Gatto (1942-1970)*, del quale è lei a firmare l'introduzione. La corrispondenza tra Graziana Pentich e Alfonso Gatto invece viene acquisita dal Ministero dei Beni Culturali nel 1996 ed è conservata presso la Biblioteca dell'Università di Pavia. A ciò si aggiunge un cospicuo lascito testamentario che incluse le parti non ancora assegnate dell'archivio e l'insieme della sua opera pittorica, una collezione in grado di testimoniare di un percorso creativo lungo quanto la carriera della Pentich, dai primi tentativi del 1947 all'ultimo periodo di forte attività negli anni tra il 1983 e il 1988.

La Fondazione Maria Corti di Pavia ha inteso rendere merito alla generosa donatrice pubblicando recentemente *Un giorno a ricordare. Per Graziana Pentich*, un volume collettaneo di saggi attorno alla sua versatile attività, che si è estrinsecata oltre che in pittura anche in diversi ambiti creativi, dei quali documenti e pubblicazioni forniscono un quadro che il libro di cui parliamo sicuramente rende più completo. Le carte dell'archivio, rileva Nicoletta Leone, esplorate come «la moviola azionata avanti e indietro, ci restituiscono una Pentich tumultuosa, controtempo, presa dentro una morsa di senso del dovere, sospinta dall'imperativo di conoscere l'arte, se stessa, gli altri, in un rimuginìo sofferente ma estremamente produttivo» (p. 66).

Oscillando alternativamente tra biografia e analisi delle opere – principalmente pittura, dunque, ma anche molto d'altro – il libro della Fondazione, curato da Angelo Stella, si propone come un documentato riassunto di quanto si può attingere dalle collezioni e dagli archivi di Pavia allo scopo di fornire un'immagine quanto più possibile completa dell'artista, della intellettuale e della donna.

Così ci s'imbatte fin dalle prime pagine in un'insospettata Pentich traduttrice dal francese, di un testo di Paul Valéry, *Le Cimetière marin*, nella sua versione in italiano, dal 1950 rimasta finora confinata in un quaderno manoscritto.

Alla sua opera di pittrice sono dedicati due saggi. Il primo, opera di Paolo Campiglio, concentra la sua analisi su una essenziale mostra antologica allestita con una quarantina di opere nelle sale del Collegio Nuovo di Pavia, ma è in effetti un pretesto per esplorare ad uso del lettore la parabola della intera produzione artistica della pittrice, a partire dagli esordi veneziani del '47, sotto l'implicita esortazione di Virgilio Guidi,

il libro della Fondazione, curato da Angelo Stella, si propone come un documentato riassunto di quanto si può attingere dalle collezioni e dagli archivi di Pavia

dipinti che si qualificano come appunti visivi per avviarsi a una lunga ricerca formale, attenta alle suggestioni che le provennero nel tempo da maestri quali Matisse, Mondrian, Nicolas De Staël, De Pisis, ma anche, nei suoi anni fiorentini, Tiziano o, più tardi, Vermeer. Del maestro olandese e del rapporto che con la sua opera ebbe la Pentich si occupa l'altro dei due saggi che si soffermano sulla sua pittura, dovuto a Mara Affinito, che analizza la lettura attenta della pittrice della *Veduta di Delft*, davanti la quale fu testualmente «rapita» in occasione di un suo viaggio in Belgio e Olanda nell'agosto del 1968. Spaziando tra ambiti diversi, dai diari all'attività giornalistica e radiofonica alla pittura, la ricerca di Affinito mette in luce l'itinerario di lenta elaborazione interiore che è sotteso al processo creativo della Pentich, che nella fattispecie troverà compimento con due tele intitolate *L'ora di Delft 1* (1974-75) e *L'ora di Delft 2* (1977), molti anni più tardi, dunque, del rapimento estetico ed emotivo di fronte al capolavoro di Johannes Vermeer.

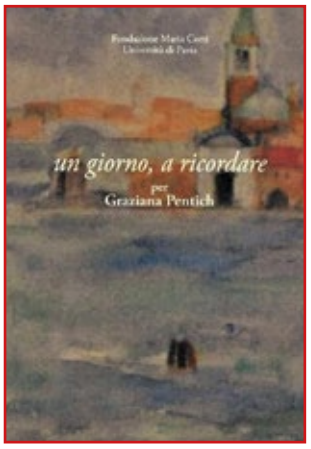
Non ci rimane che lo spazio sufficiente per citare appena, tra gli altri contributi del volume, due saggi che rimandano in particolare al rapporto dell'artista con Trieste, sua città natale. Nel primo, di Gabriella Norio, si ricostruisce la storia di una pubblicazione mancata, quella presso le edizioni dello Zibaldone di Anita Pittoni del volume di versi *Una visita agli anni*, che dopo una troppo prolungata gestazione vide invece la luce presso Arnoldo Mondadori nel 1968, determinando nei fatti una rottura nel rapporto di amicizia tra la coppia di Gatto e Pentich e quella triestina di Stuparich e Pittoni.

L'altro dei due saggi per così dire "triestini", opera di Gennaro Rega, dopo un'accurata introduzione biografica, si dipana in un'analisi acuta, basata sui testi pubblicati – in prosa e in versi – dalla Pentich, a ricostruire i problematici rapporti tra l'autrice e la sua città natale, dalla quale i casi della vita l'hanno tenuta lontana e la distrazione della città l'ha relegata in un immeritato oblio. Eppure, come osserva Rega, nonostante i lunghi anni trascorsi altrove, per Graziana «non si cancellò mai la sua triestinità, nutrita di cosmopolitismo, accoglienza dell'altro, curiosità verso le più diverse forme artistiche, propensione a un autobiografismo introspettivo» (p. 115).

Graziana Pentich
L'ora di Delft 1
olio su tela, 1974
Pavia, Fondazione Maria Corti

Si distende per oltre un centinaio di pagine, infine, il carteggio tra Gatto e Pentich negli anni 1946-49, curato e introdotto da Anna Modena, quasi un libro a parte che ovviamente mette a fuoco gli anni della loro relazione, che non fu soltanto una vicenda sentimentale e privata, ma si strutturò come «il carteggio di un tempo che sembra accantonare i sentimenti, perché c'è un paese da ricostruire, vite da avviare o da riprendere, il lavoro da trovare o da incanalare nei binari giusti» (p. 119).

Anche solo le ultime tre parti del libro della Fondazione Maria Corti meriterebbero un articolo ciascuno su queste pagine, e credo che prima o poi ciò avverrà, confidando, nell'attesa, di aver sollecitato la curiosità di qualcuno almeno tra i nostri lettori.

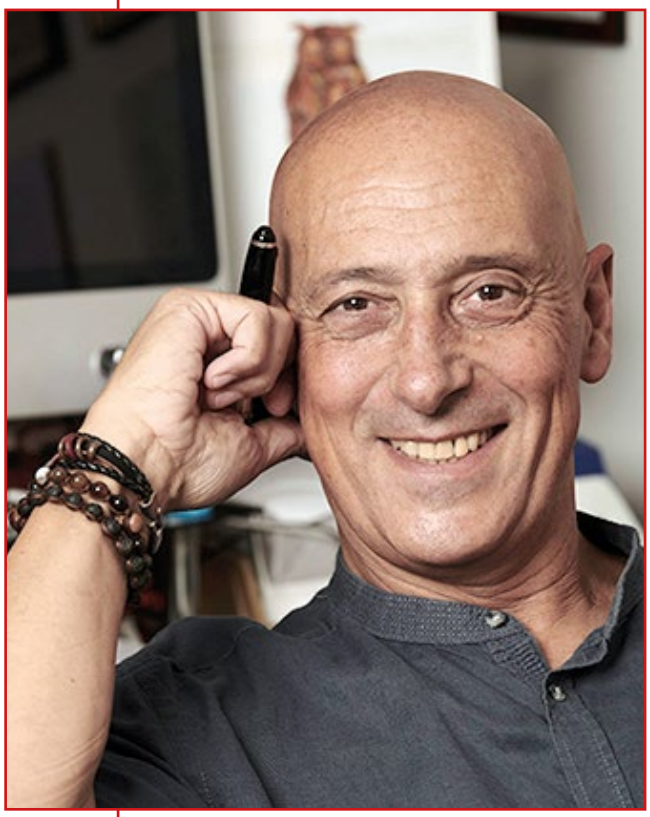


Un giorno, a ricordare.
Per Graziana Pentich
a cura di Angelo Stella
Fondazione Maria Corti
Università di Pavia, 2021
pp. 246, euro 30,00

LE POSSEDUTE DELLA CARNIA

di Gabriella Ziani

Pietro Spirito
Foto di Fabio Rinaldi



«Il demonio? Mio caro collega, qui gli unici spiriti malvagi sono la rozzezza e la villania, l'indottrina e l'insipienza. E più che le preghiere qui occorre far pulizia, con fermezza e decisione. Dove la civiltà non c'è, mio caro Chiap, la si insedia se necessario con la forza e la convinzione di un vero Stato civile». È il 1878, e il primario chirurgo di Udine Fernando Franzolini distilla queste regole al suo collega, il protomedico provinciale Giuseppe Chiap, assieme al quale è stato spedito in missione nello sperduto paese di Verzegnis, un conglomerato di quattro poverissime frazioni nella poverissima Carnia da poco annessa al Regno d'Italia, per domare l'enorme scandalo causato da una quarantina di donne "indemoniate" i cui corpi a ore fisse del giorno e della notte si gonfiano e s'inarcano, diventano paurosi vulcani da cui scaturiscono orrende urla di bestia, bestemmie e altre nefandezze anche in lingue sconosciute, e la loro follia si accresce alla vista di preti, crocefissi e acque benedette. Il caso scuote non solo le famiglie impaurite, ma i poteri religiosi e laici, e le conseguenze avranno un'eco perfino al Parlamento nazionale.

In quel paese sepolto fra i monti, gelato dalle nevi, è successo che l'una dopo l'altra molte giovani donne – la cui vita stentata e muta è paragonabile a quella di una bestia da soma per il duro lavoro nei campi, aggravata dall'assenza degli uomini, che emigrano – siano state possedute dal diavolo, così dice la gente ammutolita, affamata, che non ha altro appiglio se non tradizioni, superstizioni, paure. Le streghe dunque, che dal Medioevo al Seicento erano state in tutta Europa e non solo il capro espiatorio del Male, finendo bruciate come prede nei roghi dopo torturanti interrogatori, proprio in quell'ultima disgraziata terra di Carnia avevano ripreso vigore?

La Chiesa ripesca inutilmente la mai dismessa pratica degli esorcismi, e una cerimonia collettiva si svolge al santuario di Clauzetto (dove l'Austria aveva proibito tali pratiche). È un disastro: nel terribile *bailamme* che si crea per gli urli delle femmine invasate qualcuno anche se ne approfitta con trucchi e redditizi inganni. Il sindaco chiede aiuto al prefetto, la scienza medica punta lombrosianamente a misurare la forma dei crani delle poverette, che a un certo punto verranno deportate al manicomio di Udine, e in un secondo tempo – dopo nuovi rigurgiti di follia – presidiate dai carabinieri, suscitando la ribellione delle famiglie, una protesta che presto diventa rivolta contro i nuovi poteri statali, i quali a propria volta temono focolai socialisti dietro tutte quelle ingovernabili tempeste. Ma alle giovani la città pare un paradiso a confronto col nudo buio dei monti, e lì curate e soprattutto ben nutrite, miracolosamente si quietano, salvo poi avere una ricaduta una volta rientrate nei giacigli di casa.

In questo splendido doloroso pasticcio che ormai è un capitolo celebre della storia sociale si è tuffato Pietro Spirito già vent'anni a, pubblicando con Guanda *Le indemoniate di Verzegnis*, che adesso

Torna in libreria *Le indemoniate di Verzegnis* di Pietro Spirito

è tornato in circolazione con le Edizioni Biblioteca dell'immagine di Pordenone. Il racconto, non solo abile e succoso nel rapprendere tutta la complessa vicenda coi suoi molti protagonisti e comprimari in un numero convenientemente breve di pagine, si alza dalla mera cronaca dei fatti grazie alla scelta di un linguaggio "anticato". Il narratore osserva dal di fuori lo svolgersi concitato degli eventi, ma si mette dentro – per portare il lettore a più stretta partecipazione – usando una prosa deformata, un parlare popolaresco d'altri tempi, non importa quali, dicendo «cuticagna», «limosina», «scaracchione», «alloccando», «la paura lo attapinò», in una coerente e misurata narrazione che già per questo parlare strano suona ancora più strana, e nello stesso tempo insinua empatia verso quei luoghi, quei tempi, quella gente provata e sfortunata. Un simile mimetismo linguistico Spirito aveva già sperimentato con successo in *Vita e sorte di Pierre Dumont socio di Dio* (Sellerio 1997), e si sente in queste riuscite ed eleganti velature di stile la sua educazione di bibliofilo, solo una delle sue molteplici e tanto diverse passioni, che si esplicano nelle profondità del tempo ma anche in quelle della natura più tenebrosa (archeologia subacquea, viaggio negli abissi oscuri del Timavo), esperienze che hanno fruttato altrettanti eclettici saperi, e quasi altrettanti libri, sgusciati attraverso la pur non lieve professione di giornalista, tra gli ultimi *Gente di Trieste* (Laterza 2021) e *Il direttore* (con Elke Burul), dramma in due atti sulla vicenda di Rodolfo Maucci, direttore del *Piccolo* nel periodo dell'annessione di Trieste al Terzo Reich (La Libreria del Ponte rosso, 2022).

A far da base al racconto (che ha un antecedente nella versione teatrale del 2007 andata in scena al Politeama Rossetti) c'è una buona bibliografia, ma il testo-base è sempre quello di Luciana Borsatti che alle indemoniate carniche dedicò la propria tesi di laurea, pubblicata nel 1989 dalla Comunità montana della Carnia (*Verzegnis 1878-79. Un caso di isteria collettiva in Carnia alla fine dell'800*), riedita da Edizioni del Confine (Udine 2002) e proprio in questi giorni riproposta da Castelvecchi col titolo *Le indemoniate. 1879: sfida tra Stato, scienza e Chiesa a Verzegnis* (pp. 288, euro 20,00).

Francisco de Goya
Il sabba delle streghe
(El aquelarre)
olio su tela, 1797-1798
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

E fu davvero una vera sfida, ad armi spuntate, e nessuno riuscì mai a vincerla veramente, se non le donne stesse che a un certo punto si quietarono, una andando sposa al fidanzato che nelle more era emigrato "nelle Americhe" e al ritorno, malconcio com'era, fu egli stesso scambiato per un diavolo, un'altra accasandosi con l'ennesimo improbabile "mago", un ricco torinese malato di dolore per la morte della moglie, piombato anch'egli a Verzegnis a offrire le proprie arti occulte. Come in una commedia, e dopo che le "pazze" sono state descritte come «attrici di piazza» su un palco dove si recita la

Pietro Spirito
Le indemoniate di Verzegnis
Biblioteca dell'immagine, 2022
pp. 130, euro 14,00

Storie così tetre ci rassicurano sui nostri tempi "evoluti", ma anche li ridimensionano, perché un diavolo dietro il cantone c'è sempre

loro sofferenza, il sipario si chiude. Ma quando gli attori vengono in scena possiamo fare la conta di chi siano stati i veri protagonisti: il sindaco, il prefetto, il maestro, il parroco, l'arcivescovo di Udine, i carabinieri, il paesano centenario che ne ha viste di tutte e si diletta di vaticini, l'esorcista, il prete dissenziente sospeso *a divinis*, i due medici, un cronista che diffonde notizia del caso. E qui Spirito si diverte a cesellare maliziosi giudizi sulla stampa e l'arte di «intingere i pennini nel fiele non già della menzogna o della bugia, bensì in quel più etereo veleno che è la verità accomodata, il fatto interpretato a proprio genio e discernimento».

Insomma, a fronte di donne mute, c'è un esercito di uomini con diritto di parola, la cui sentenza sarà che quelle esagitate erano state vittime di «isterodemonopatia», in sostanza un male da poveri e ignoranti, ingabbiati in rozzezze, perdizioni, autoinganni, miseria, idiotaggine, clima infame, isolamento, tare ereditarie, scarsa alimentazione. Per tutto ciò le "isteriche" finirono in manicomio, e protestò in Parlamento il deputato carnico Giacomo Orsetti, indignato che le povere cargnelle fossero state gettate con la forza nella fossa dei pazzi. Gli fu risposto che era la scienza ciò su cui lo Stato si appoggiava, e attraverso questa s'era ristabilito l'ordine pubblico. Ma i montanari a quel punto erano pronti a considerare diabolico anche il medico, perché Franzolini non solo era a favore della cremazione dei cadaveri («medico solforoso…») ma soprattutto era già celebre per la pratica di asportare le ovaie delle donne classificate isteriche, cioè di «disseccare il ventre delle donne», «grattando via la vita a vantaggio dei suoi studi luciferini». E del resto l'isteria era stata da sempre la diagnosi finale per ogni male femminile, essendo le donne tacciate di scarso intelletto ma munite bensì del misterioso meccanismo di procreazione.

Nella storia delle indemoniate c'è dunque il filo di Arianna che porta a intrecciare tutto: situazioni ambientali, culturali, sociali, religiose, economiche, politiche, antropologiche e sociologiche, di potere, di genere, di antico e presunto nuovo, di medicina, psichiatria, psicoanalisi, salute e ordine pubblico. La letteratura sulle streghe è a dir poco sterminata, ma sempre scaturiscono dagli archivi storie nuove, diverse ma non dissimili. L'ultima arrivata in libreria è a firma di Fernanda Alfieri, storica dell'Università di Bologna, che in *Veronica e il diavolo. Storia di un esorcismo a Roma* (Einaudi, 2021, pp. 371, euro 21,00) ricostruisce minuziosamente il caso ottocentesco di una donna che manifestava gli stessi impressionanti sintomi delle montanare carniche, e attorno alla quale si concentrarono gli sforzi di innumerevoli preti, parroci, vescovi, e direttamente furono implicati il generale dei Gesuiti e il vicario di Roma, mentre anche qui la scienza pretendeva di mettere in soffitta diavoli e diavolerie, sentenziando – come fecero i padri della futura psichiatria, Philippe Pinel e Dominique Esquirol – che queste donne "possedute" erano semplicemente vittime di una patologia «dovuta a cause fisiche, come l'assunzione di sostanze eccitanti o narcotiche, il clima, la vedovanza che comportava un'improvvisa castità, o emotive, come spaventi e sentimenti violenti […], la suggestione religiosa, che agiva di preferenza su soggetti deboli e incolti come le donne». In questo palcoscenico romano s'affacciano di straforo anche il vaiolo e una terribile epidemia di colera, e né tutta la santa Chiesa, né i medici che in questo caso s'erano già macchiati di gravi colpe con le sorelle della protagonista, vennero a capo di un guaio o dell'altro.

Storie così tetre ci rassicurano sui nostri tempi "evoluti", ma anche li ridimensionano, perché un diavolo dietro il cantone c'è sempre, e non si può mai sapere prima con quale aspetto e imbroglio una qualche razza di Belzebù vorrà uscire dalle pagine stampate e bussare alla porta (o al cervello). Non solo delle donne, s'intende, che in questo campo hanno già dato, e in abbondanza.

UN CAPOLAVORO PAZZESCO

di Stefano Crisafulli

Soldati che sparano sui civili. Gente che fugge all'impazzata. Un bambino viene colpito ed è ferito a morte. Una madre che lo tiene in braccio e non scappa più, ma avanza verso i soldati chiedendo pietà per suo figlio. Ma non c'è pietà né per lei né per il figlio e viene uccisa, così come l'altra madre, più giovane, che lascia la presa e la carrozzella col neonato cade giù, a precipizio, dalla scalinata di Odessa. Sì, proprio quella scalinata che il film di Sergej Ejzenstejn *La corazzata Potëmkin* del 1925 ha reso celebre grazie alle immagini appena descritte. Per caso, vi sembrano attuali? Dovrebbero, in effetti, perché queste scene tratte da un film di un regista russo (e sottolineo russo, vista la follia recente di censurare opere e autori russi, come se la cultura non fosse un modo per favorire la pace) ci riportano direttamente alla tragedia che sta vivendo l'Ucraina adesso, nel 2022. Lì, nella pellicola di Ejzenstejn, la rivoluzione russa del 1905, preludio di quella rivoluzione "definitiva" che arriverà solo pochi anni dopo, raccontata emblematicamente con l'episodio della rivolta dei marinai della Potëmkin; oggi l'assurda guerra della Russia di Putin contro l'Ucraina, che vede la popolazione di Odessa non più solidale con i soldati russi, come nel film, ma bersaglio dei loro cannoni.

Meravigliosamente restaurata dalla Cineteca di Bologna e distribuita in dvd assieme ad una raccolta di saggi, *La corazzata Potëmkin* è la storia della ribellione di una nave contro gli ufficiali e il comandante, che rappresentano il potere oppressivo e assoluto dello zar. Una delle parole che appare più volte nelle didascalie è 'fratelli': in particolare, quando il plotone di esecuzione sta per sparare su una parte dei marinai che si erano rifiutati di mangiare la zuppa con i vermi imposta dagli ufficiali, ottenendo la solidarietà dei suoi componenti, e quando la Potëmkin, che rischia di essere cannoneggiata dal resto della flotta zarista, capisce che pure le altre navi si sono ribellate e può passare indenne tra di loro. Ma il film di Ejzenstejn, che era stato commissionato dall'Unione Sovietica per festeggiare il ventennale della prima rivoluzione e serviva quindi come prodotto propagandistico, non è solo centrale per la storia raccontata, lo è anche dal punto di vista formale. Le riprese innovative, infatti, lo inserirono di fatto tra le opere più moderne dell'epoca, andando ben oltre l'intento celebrativo dei suoi committenti. Nel film, che dura poco più di un'ora e che venne censurato in molti paesi europei, c'è tutto: la rabbia sommessa e la sua deflagrazione, l'attesa carica di tensione, il dolore e la sofferenza di una guerra civile che diventa dolore e sofferenza universale per ogni guerra. C'è il porto di Odessa nella foschia, ci sono i volti dei marinai e del popolo. Immagini rese ancor più potenti dal bianco e nero e dal ritmo del montaggio che, del resto, ha giustamente reso famoso il suo autore.

Eppure di tutto questo agli italiani, purtroppo, rimane solo l'ingiusto giudizio emesso dal ragionier Fantozzi nel film diretto da Luciano Salce *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), quando il ragioniere, costretto a vedere il film di Ejzenstejn (tra l'altro storpiato nel titolo in 'Kotiomkin') per l'ennesima volta da un tirannico dirigente, si alza e sfoga la sua rabbia repressa con quella frase che tutti ricordano e che perciò è inutile citare. Ma, come giustamente osserva Wu Ming 1 in uno dei saggi che accompagnano il dvd, la ribellione di Fantozzi e colleghi è verso il potere della 'megaditta', non tanto verso il film in sé, e in fondo imita quella dei marinai verso il comandante della nave. Per chi ama il cinema, invece, *La corazzata Potëmkin* è e resta ancora oggi un capolavoro pazzesco.

SOLO PER RINGRAZIARE

di Giancarlo Pauletto

Tiziano Turrin
La Torre di Sesto
olio su tela, 1969

Questo racconto, lo si sarà capito, non segue tracce prefissate, si svolge soprattutto per associazione di idee, anche se non posso negare che ogni tanto mi fermo a considerare quello che ho scritto, e a vedere come posso proseguire evitando, per quanto possibile, di annoiare l'eventuale lettore.

Così, dopo aver parlato dei pittori che, dagli anni trenta e fino agli anni settanta-ottanta del secolo scorso hanno fatto di San Vito al Tagliamento un luogo privilegiato dell'arte friulana, mi viene naturale spostarmi dalle rive del Tagliamento alle rive del Torre, e fermarmi a Tarcento, altra cittadina piccola sì, ma molto significativa nel panorama del nostro Novecento, avendo visto operare, dentro e attorno a sé – e cito solo figure che ho conosciuto bene, di persona o almeno dal punto di vista dell'arte – personaggi quali Tiziano Turrin, Ugo Canci Magnano, Anzil Toffolo, Luciano Ceschia, Tonino Cragnolini, Giancarlo Ermacora.

Tiziano Turrin (1912-1975) è l'unico di cui non ho alcun ricordo personale, anche se conosco abbastanza bene la sua arte avendola incontrata, in più di un'occasione, presso collezionisti, uno in particolare.

Il quale mi prestò alcune sue opere molto belle per una mostra che realizzammo alla Sagittaria di Pordenone tra il dicembre e il febbraio del 2011. Essa s'intitolava *L'arte della porta accanto*, e veniva spiegata, nella sua essenza, dal sottotitolo: *Maestri friulani del Novecento da collezione privata. Opere inedite e rare.*

Ho sempre pensato che la storia dell'arte si fa con i quadri, il che sembrerebbe ovvio, ma non è.

Perché bisogna cadere sui quadri

Tiziano Turrin
Natura morta
olio su tavola, 1966

La bella vita del critico d'arte (parte ottava)

Ugo Canci Magnano
Paesaggio a Tarcento
olio su tela, 1950

giusti.

Uno che cascasse sui quadri sbagliati di un Culòs, di un Michieli, anche di un Turrin e perfino di un Variola, non penserebbe affatto di doverli introdurre in una storia dell'arte, neanche regionale o locale.

Perché dai quadri sbagliati è difficile risalire alla bravura di un artista, che invece si riconosce sui quadri giusti: ma spesso i quadri giusti sono finiti di qua e di là, ed è difficile ritrovarli.

Da questa, che è una costatazione suggerita dall'esperienza, è nata ad esempio la mostra sopra citata, costruita per larga parte con opere inedite di artisti poco conosciuti, troppo poco, come per esempio i pordenonesi Corompai, Vettori, Moretti, o Caucigh, Dri e appunto Turrin di area udinese: confrontando opere di questi e altri autori con quelle di artisti assai più noti, come i Basaldella, Mascherini, Anzil o Pizzinato si vedeva bene che essi non sfiguravano affatto, che la loro qualità pittorica esigeva di essere sottolineata.

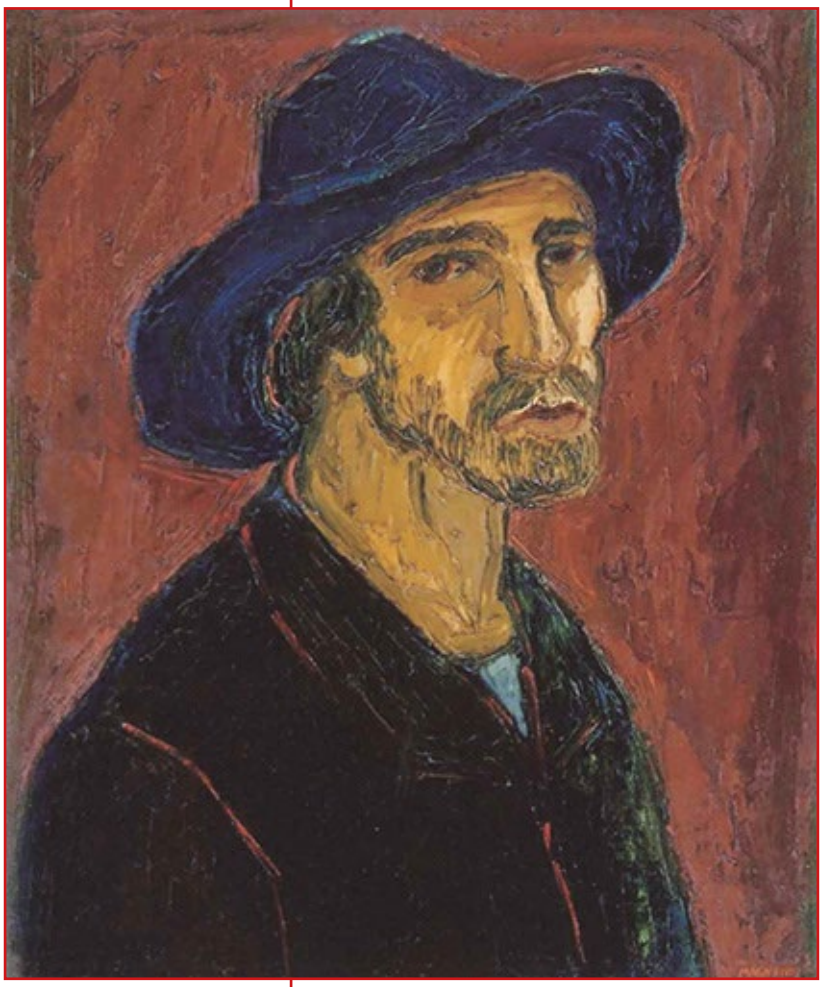
E così era per le opere di Turrin, tutte appartenenti non al suo versante espressionista e saturnino, ma a quello invece toccato dalla sospensione lirica: due grappoli d'uva e qualche frutto, alcune rose in vaso, qualche edificio tra cielo e terra potevano essere, per questo pittore, nitide occasioni di pulitissima poesia cromatica.

Una mostra, insomma, fatta per dire che non bisogna mai stancarsi di cercare, perché a volte rendere giustizia ad un artista diventa assai difficile, ma è sempre giusto provarci, per riconoscere a lui il suo merito, e per conservare a noi la bellezza che ha saputo creare, tante o poche volte ha meno importanza, se la bellezza c'è.

Ho grande consuetudine con la pittura di Ugo Canci Magnano (1918-1981), l'artista invece l'ho solo sfiorato in occasione di una sua mostra, negli anni settanta, presso il Centro Friulano Arti Plastiche.

La cosa andò così: egli aveva allestito una personale a Pordenone, che io avevo visto, scrivendone poi molto favorevolmente, colpito dalla forza

Tiziano Turrin (1912-1975) e Ugo Canci Magnano (1918-1981)



Ugo Canci Magnano
Il poeta
olio su tela, 1947-1948

di una pittura semplificata ma ricca di presenza, e di un colore deciso, matericamente capace di rendere - mi sembrava - l'atmosfera stessa dei campi e dei paesi friulani, con figure di braccianti e contadini stagliate in potente presenza iconica, dentro una personalissima interpretazione della poetica del realismo postbellico.

Egli mi scrisse allora una breve lettera in cui si diceva colpito dalla mia comprensione della sua pittura, e mi invitava nel suo studio a vedere i quadri che avrebbe esposto l'anno successivo, marzo 1974, sempre al Centro Friulano Arti Plastiche.

Non andai nel suo studio, per pura timidezza, ma andai all'inaugurazione della mostra, e ovviamente lo vidi, ma non ebbi il coraggio di presentarmi.

Fu così.

A ripensarci oggi me ne vergogno ancora, soprattutto per non aver risposto ad un invito tanto gentile, che avrebbe potuto far nascere un'amicizia, un po' come quella con Tramontin: anche Canci, infatti, pur essendo più giovane di Virgilio, avrebbe potuto essere mio padre.

Recensii anche la seconda mostra, che mi era piaciuta quanto la prima, e ricevetti una seconda e poi una terza lettera, sempre con lo stesso invito, e sempre formulato con lo stesso garbo.

Da grandissimo fesso, ancora non andai, rispondendo con formule interlocutorie.

Fin che lui, nel 1981, morì, e la storia di questa timidezza dovetti poi raccontarla alla sua vedova, la signora Maria che, attraverso la mediazione di Tonino Cragnolini e ricordando - come mi disse - la stima che suo marito aveva conservato per me nonostante tutto, mi aveva invitato a scrivere un testo sulla pittura di Canci per l'importante catalogo realizzato, nel 1987, da Casamassima: dove mi trovai in ottima compagnia, con Licio Damiani, Tito Maniacco e Carlo Sgorlon.

Ebbi successivamente l'occasione di curare tre altre mostre antologiche del pittore, e anche di inserire suoi quadri in rassegne di gruppo dedicate a temi specifici: per questo dicevo prima di aver grande dimestichezza con la sua pittura, avendo più volte visto non solo tutte le opere rimaste dopo la morte, ma anche parecchie altre incontrate, nelle più diverse occasioni, in casa di collezionisti.

E la lunga frequentazione non ha per nulla – come talora capita – incrinato la mia considerazione per la sua pittura, al contrario, e la ragione l'esprime benissimo Maniacco nel citato catalogo Casamassima: «In ogni caso questo pittore così silenzioso, così tranquillo, è tutto fuorché un trito populista: egli non dipinge il popolo contadino, è dentro il popolo contadino, ne è l'espressione, ne è la voce sicura e sincera, profondamente e audacemente vera».

Amen.

DUE AMICI A CAMPALDINO

di Anna Calonico

Credette Cimabue ne la pittura
Tener lo campo, e ora ha Giotto il grido
Sì che la fama di colui è scura
(*Purg*, XI, 94-96)

Nell'anno del settecentesimo anniversario dalla morte di Dante Alighieri, le librerie si sono riempite di pubblicazioni su di lui, sulle sue opere e sul suo tempo. Almeno per quanto riguarda le letture per ragazzi, erano così tante che è stato difficile non incappare in lavori sciocchi e banali, ma molti, per fortuna, si sono rivelati piacevoli ed interessanti.

È il caso del libro *Dante e Giotto La storia un po' vera, un po' romanzata ma molto avventurosa di due amici geniali* di Pierdomenico Baccalario che, come suggerisce il titolo, ha prima di tutto il merito di essere incentrato su un determinato aspetto di Dante che non è tra i più gettonati.

Ma partiamo dall'inizio, presentando, per chi non lo conosce, il prolifico autore, Pierdomenico Baccalario, piemontese, classe 74, scrittore e sceneggiatore, vincitore a soli 24 anni del premio Battello a Vapore, collaboratore de *La Repubblica* e de *Il Corriere della Sera*. Tra i suoi libri, molti dei quali scritti in collaborazione con colleghi scrittori per ragazzi, spiccano la serie fantascientifica di *Cyboria*, la serie di romanzi fantasy *La Clessidra*, una serie di gialli in collaborazione con Alessandro Gatti, e moltissimi altri, in serie o singoli. Gli editori che lo hanno pubblicato, in Italia e all'estero, sono tra i maggiori del settore, e, oltre al già citato Alessandro Gatti, hanno incrociato le penne con lui Davide Morosinotto, Tommaso Percivale, Elena Peduzzi e, in un certo senso, Miriam Dubini, scrittrice per ragazzi e amica dell'autore, prematuramente scomparsa nel 2018, ma non prima di aver lasciato l'idea del nostro *Dante e Giotto*.

Come suggerisce il sottotitolo, la storia si basa su alcuni fatti reali ma, naturalmente, è anche frutto di fantasia: parla di due grandi quando ancora grandi non erano, e la vicenda si svolge nei giorni della battaglia di Campaldino, con alcuni *flashback* di quando i due erano bambini e si sono conosciuti.

Si narra quindi dello scontro tra guelfi fiorentini e ghibellini aretini, ma anche di un'amicizia nata da ragazzini e interrotta a causa di uno scherzo mal riuscito da parte di Giotto a Dante. Tutto qui?

Certo che no! Perché le amicizie giovanili non finiscono, e infatti i due si incontrano nuovamente alla vigilia della battaglia: mentre Dante ha un'armatura e un bel cavallo, Giotto è tra i fanti, e dovrà incontrare il nemico con i soli abiti che indossa. All'inizio, Dante prova ancora del rancore verso il pittore e tutte le volte che i due si incontrano non mancano rispostacce e allusioni cattive, ma una notte, l'ultima prima dello scontro, i due si ritrovano soli su una collina, a guardare le stelle.

Parlando di Dante, come è possibile che non vengano in mente i versi finali delle tre cantiche? Finiscono sempre con "le stelle".

E parlando di Giotto, come non pensare al meraviglioso cielo blu con le stelle d'oro nella Cappella degli Scrovegni?

Sotto le stelle, pian piano, i due recuperano l'antica amicizia e parlano del loro futuro e della vita oltre la morte. Così, il giorno dopo…

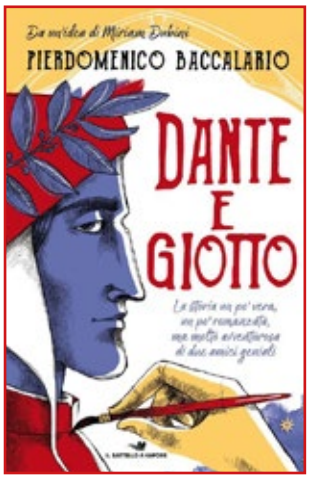
Non vi resta che leggere il libro per scoprire cosa succede il giorno dopo!

Si tratta di una lettura veloce ma non banale, per niente pesante e molto scorrevole. Ci sono passi molto godibili, spiritosi o poetici, con descrizioni dettagliate sui cavalieri o sulla vita nel Medio Evo, che danno quel pizzico di insegnamento che non guasta il divertimento.

C'è da dire anche che le ultime pagine del volume sono dedicate ad un'appendice sul periodo storico e sulla vera vita dei due protagonisti. Non si spaventino i miei giovani lettori, perché non si tratta di un noiosissimo saggio, ma di un capitolo scritto in maniera simpatica anche se parla di cose serie.

Quindi, come ho preannunciato all'inizio, questo *Dante e Giotto* di Baccalario, da un'idea di Miriam Dubini, è uno di quei tanti libri usciti l'anno scorso nel tentativo di celebrare il sommo poeta, e soprattutto è uno di quelli che ci sono riusciti.

Pierdomenico Baccalario



Pierdomenico Baccalario
Dante e Giotto
La storia un po' vera, un po' romanzata ma molto avventurosa di due amici geniali
Piemme,
Il Battello a vapore, 2021
pp.136, euro 15,00
dagli 11 anni

GANGE, FRATELLO FIUME...

di Michele De Luca

Ganga Ma
India, 2013
© Podbielski Comptemporary Gallery, Berlin

«Sono nato in una famiglia di fotografi: mio bisnonno era fotografo, mio nonno era fotografo, mio padre è fotografo. La fotografia è stata lì da sempre, come fosse la cosa più naturale al mondo. Così alle feste e ai matrimoni prendevo la macchina e scattavo delle foto. Sono cresciuto in camera oscura, con mio padre che sviluppava le foto scattate al matrimonio della domenica prima, e io lì che aspettavo che la luce rossa si spegnesse per poter uscire e andare a tirare due calci a un pallone». Così ricorda i suoi esordi paesani, in una vera e propria "dinastia" di fotografi che hanno saputo raccogliere ed archiviare la memoria visiva di una piccola comunità, altrimenti destinata a non lasciare alcuna traccia, Giulio Di Sturco, affermato ed apprezzato fotografo a livello internazionale (riconosciuto con diversi premi di grande prestigio, tra i quali, fin dal 2009, il World Press Photo e il Sony World Photography Awards).

Nato nel 1979 a Roccasecca (città natale di San Tommaso), in provincia di Frosinone, studia fotografia all'Istituto Europeo di Design e Arti Visive a Roma e, dopo la laurea, si trasferisce in Canada, dove realizza un *reportage* su Toronto, e successivamente si sposta a New York. Attualmente vive tra Londra e Parigi dopo aver vissuto lunghi anni a Mumbai (nota fino al 1995 come Bombay, capitale dello stato del Maharashtra, in India). Dalle scoscese ed anguste sponde del fiume Melfa, che scende nelle forre del Tracciolino, una delle vie più appartate e affascinanti del basso Lazio, dopo esperienze negli Stati Uniti e nel Canada, Di Sturco approdò – è stata una scelta "di vita", oltre che semplicemente professionale – sulle larghe rive del Gange, che è diventato per lui il "Fratello fiume", che ora racconta nella bella mostra "Ganga ma" (Madre Gange) presentata all'Università Bocconi di Milano da MIA Fair in collaborazione con la Podbielski Comptemporary Gallery di Berlino.

Il fiume come metafora della vita richiama alla memoria lontani e diversi approdi di grandi artisti, che vanno da Smetana a Jean Renoir (che con il suo film *Il fiume* narrava nel 1951, in un'India in gran parte perduta, la vita semplice degli indiani nella loro quotidianità lungo le rive del Gange), da Bruce Springsteen al *guru* Osho. Le foto di Di Sturco, frutto di una attenta e appassionata ricerca fotografica (operata "dal di dentro", e non da freddo e distaccato *reporter*) sul contesto umano e naturale del Gange (ed affluenti) fanno emergere la sua capacità di cogliere l'umanità che popola un luogo (reale e mitico allo stesso tempo) dove la vita e la morte convivono, in una sorta di secolare "fermo immagine" nello scorrere ineluttabile di un'acqua che purifica e rigenera; egli sa tradurre in immagini di forte suggestione la sua "idea" del grande e antico paese dove ha scelto di vivere ed operare: «L'India è il luogo dove gioia e disperazione, bellezza e squallore si fondono».

L'immane lavoro Di Sturco segue la corrente del Gange per 2.500 chilometri, dalle sue sorgenti localizzate sul ghiacciaio di Gangotri nello stato indiano dell'Uttarakhand

alle falde dell'Himalaya al delta nella Baia di Bengal in Bangladesh, raccontando come l'immenso territorio bagnato dalle sue acque, una delle regioni più densamente popolate del pianeta, si trovi sospeso tra la crisi umanitaria e il disastro ecologico. Il grande fiume, per il fotografo, è considerato come un esempio fortemente emblematico della contraddizione, tuttora irrisolta, tra uomo e ambiente, poiché è un fiume intimamente connesso, si direbbe in rapporto simbiotico, con ogni aspetto, sia sul piano fisico che spirituale della storia, della cultura, della religio-

Le fotografie di Giulio di Sturco in mostra all'Università Bocconi di Milano

ne (come sappiamo, secondo gli indù il fiume Gange è sacro) e della vita indiana, rappresentando, prima di tutto, una fonte essenziale di sussistenza per milioni di persone che vivono lungo le sue rive, fornendo cibo a oltre un terzo della popolazione indiana. Inoltre, il suo ecosistema è caratterizzato da una eccezionale eterogeneità di specie animali e vegetali, che purtroppo però stanno scomparendo a causa dei rifiuti tossici smaltiti ogni giorno nelle sue acque.

Le fotografie di *Ganga Ma* spaziano dalla banalità del quotidiano a una condizione quasi surreale. Quasi a evidenziare l'infermità causata dall'uomo al corpo del fiume, Di Sturco ha adottato una strategia estetica singolare, presentando immagini che a una prima occhiata appaiono piacevoli e poetiche, ma che poi rivelano la loro vera natura. Attraverso atmosfera, colore e composizione, le immagini di Giulio ci mostrano ciò che a prima vista non si riesce a percepire; ci trasmettono una sensazione, rivelando quei momenti che normalmente passano inosservati, eppure sono carichi di significato. Nel documentare la vita lungo il fiume, Giulio è stato testimone degli effetti devastanti del cambiamento climatico, dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione. Il Gange, al centro della vita spirituale indiana e alla stesso tempo sull'orlo di un disastro ecologico, è secondo Di Sturco la metafora più potente del nostro approccio conflittuale con il mondo naturale che ci circonda.

Con *Ganga Ma*, il fotografo, come ha scritto Eimar Martin che ha curato la prima monografia a lui dedicata pubblicata nel 2019 da GOST Books, «fornisce un ritratto poetico e inquietante del fiume, da vicino, attraverso immagini che si muovono avanti e indietro tra il distacco osservativo della fotografia documentaria e una risposta pittorica estetica alle condizioni ecologiche e atmosferiche del Gange. La scelta del fiume più sacro e venerato dell'India come soggetto di questo progetto a lungo termine ci impone in definitiva di ripensare profondamente la nostra complessa interconnessione con l'ambiente e il modo in cui immaginiamo il nostro posto e la nostra azione nel mondo. Mentre il progetto di carattere documentario mirava a testimoniare un disastro ecologico in atto, Di Sturco ha progressivamente creato un linguaggio visivo in grado di evocare un futuro prossimo mostrandoci i suoi semi nel presente e nel processo permettendoci di percepire un mondo tossico e post-apocalittico». Nelle sue immagini – bellissime – si respira un'atmosfera sospesa, si coglie il tono onirico con cui egli ha inteso sottolineare ulteriormente la dimensione simbolica del fiume. Con esiti di grande suggestione visiva e di momenti di alta poesia.

Farakka
India, 2013
© Podbielski
Comptemporary Gallery
Berlin

Yamuna River
India, 2015
© Podbielski
Comptemporary Gallery
Berlin

PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

di Malagigio

ARMA, ESERCITO

Le armi e gli eserciti sono indispensabili. Abbiamo imparato dai romani che se vuoi la pace, dovrai preparare la guerra («si vis pacem, para bellum»). È al di là delle forze di questo dizionario capire cosa si debba fare quando invece si vuole preparare una guerra. La Russia spende ogni anno la spropositata cifra di 61 miliardi di dollari per il suo esercito e le sue armi (il 4,6 per cento del Pil). La pacifica e pacifista Unione Europea appena 220 miliardi: neppure quattro volte tanto. Infatti siamo allarmatissimi. Nella sua moderazione, la spesa militare nell'UE dal 2014 è aumentata solo di 40 miliardi: ma erano gli anni della nostra Belle Époque, quando nessuno (?) sospettava la possibilità di una guerra e si costruivano meravigliosi gasdotti per riscaldarci col metano russo. Gli Stati Uniti d'America, sempre in questi anni felici in cui ci pareva che il nemico numero uno da bombardare fosse un virus, si limitavano a 778 miliardi di dollari: solo dodici volte e mezzo la Russia e appena quattro volte la Cina. Rimpiangendo tanta moderatezza, non c'è paese che non abbia pensato bene di aumentare le spese militari. L'America, sempre esempio per tutti, con uno «stanziamento storico» (Joe Biden), si è prudentemente limitata ad arrivare per il 2022 a 813 miliardi di dollari: appena un po' più della somma delle spese in armi dei sette paesi che, dopo di lei, spendono in quella che i latini chiamavano appunto *preparazione della pace*.

CONDIZIONATORI

Il nostro primo ministro ha aggiornato il celebre dilemma posto da Mussolini dal balcone di piazza Venezia alla vigilia dell'entrata in guerra a fianco della Germania (1940) tra il burro e i cannoni. Ha sostituito il primo – del quale almeno al momento c'è assoluta abbondanza – con l'afa d'estate. Il dilemma è stato infatti posto in questi termini: «preferite la pace o il condizionatore acceso?»: la pace è il burro, il condizionatore è il cannone. La capacità del condizionatore di condizionare l'esito di una guerra pare a tutti ovvia: tutto nella guerra diventa un'arma. In Italia al momento ci sono 24 milioni di condizionatori, con uno straordinario boom delle vendite negli ultimi anni. Colpa del cambiamento climatico, e cioè nostra, ma non si può pretendere che facciamo la guerra a noi stessi. Allora diciamo, giusto per capire: se mille condizionatori fanno un carrarmato, mille ventilatori faranno più o meno un kalashnikov. Sarebbe già un progresso. Sarebbe ancora meglio ricorrere ai ventagli, che però spesso sono fatti in Cina, troppo amica dei russi. Mille ventagli potrebbero fare un paio di pallottole di pistola. Ideale sarebbe sventolarci con autarchici e praticissimi pezzi di cartone. Ma i condizionatori sono solo una parte della nostra potenza. Il 99,6% delle famiglie italiane possiede almeno un frigorifero, il 96,2 la lavatrice, il 39,3% la lavastoviglie, il 25,3 il congelatore, e c'è un 3,3% – il nostro reparto d'assalto – che ha addirittura un'asciugatrice. Con queste forze corazzate, gli italiani sviluppano una potenza di fuoco impressionante: in media 4,3 lavaggi a settimana in lavastoviglie e 3,5 in lavatrice. Se non usiamo niente di tutto questo, abbiamo vinto. Abbiamo molti più elettrodomestici che baionette ai tempi di Mussolini: è stato uno dei vantaggi di perdere la guerra venendo invasi dagli americani invece che dai sovietici.

In questa guerra coi condizionatori c'è un'evidente continuità con la guerra al Covid: per vincere il Covid bastava restare attoniti sul divano ed evitare il mondo; per sconfiggere la Russia basta mettersi nella posizione del loto per i prossimi due-tre anni e dire *Om*.

MEMORIA (GIORNATE DELLA)

Essendo nota la vocazione alla dimenticanza di questo tempo malgrado tutto leggero, si è pensato bene di segnare nel calendario italiano una serie di giornate dedicate alla memoria di qualcosa. Al momento, ma certo se ne aggiungeranno altre, le giornate speciali sono: il 27 gennaio per commemorare le vittime dell'Olocausto, il 10 febbraio per le vittime delle foibe, 11 marzo per le vittime del terrorismo, il 21 marzo per le vittime della mafia, il 9 maggio (da non confondere con l'11 marzo) per le vittime del terrorismo *E* delle stragi, la seconda domenica di ottobre per le vittime degli incidenti sul lavoro. A queste vanno aggiunte gli anniversari della morte di Giovanni Falcone (23 maggio) e di Paolo Borsellino (19 luglio), della strage di Bologna (2 agosto) e ovviamente del crollo del ponte Morandi a Genova (14 agosto). Stiamo certamente dimenticando qualcosa. Come si vede, sono tutti dei 2 novembre ma specializzati. Di lieto, aggiungiamoci il 25 aprile per la Liberazione dal nazi-fascismo, il 2 giugno festa della Repubblica, e ovviamente il 14 febbraio per gli innamorati, l'8 marzo per la donna, il 19 marzo per il papà e la seconda domenica di maggio per la mamma. L'ultima giornata della memoria aggiunta è il 26 gennaio: dal prossimo anno sarà la "giornata nazionale della memoria e del sacrificio degli alpini". Tra tutte le date possibili, il Parlamento quasi unanime - un solo voto contrario - ha scelto il 26 gennaio, anniversario della battaglia di Nikolaevka (1943). Sarà facile ricordarcelo perché il 26 gennaio è la vigilia della giornata per ricordare lo sterminio degli ebrei in Europa. Si celebrerà dunque la partecipazione dell'esercito italiano a una battaglia a fianco dell'esercito nazista, con i comuni alleati ungheresi, contro quell'Armata Rossa che però, il giorno dopo, omaggeremo come liberatori del campo di sterminio di Auschwitz. Tra 26 e 27, bisognerà stare attenti a evitare lapsus. Nella lunga fulgente storia del corpo degli alpini, una battaglia nel quadro dell'"Operazione Barbarossa" architettata da Hitler per sottomettere i «sotto uomini» (*untermenschen*) slavi e sterminare più di un milione di ebrei russi, è stata ritenuta la più simbolica e gloriosa. A noi gli alpini, sfortunatissimi in quel caso, sono piaciuti di più in altre occasioni. A questo punto vorremmo, come in *Alice nel paese delle meraviglie* dove si fanno bellissime feste di "non compleanno", una giornata della memoria di niente, in cui tutti avranno cura di non ricordarsi nulla: dovrebbe venirci facile. Magari potrebbe essere il 29 febbraio. Il Presidente della Repubblica porterà una corona di alloro all'Altare della Patria, ma senza che nessuno possa sapere perché.

OPINIONISTA

È una signora, o un signore, che vive vendendo le sue opinioni: di solito sotto forma di articoli di giornale. I suoi articoli, anche se sono scritti con caratteri tondi, si chiamano corsivi. Il suffisso *-ista* del sostantivo opinionista ci avverte subito che si tratta di un esperto, di uno specialista in opinioni: come un dentista dei denti, un clavicembalista di clavicembali, un idealista di ideali, ecc. Essendo uno specializzato, l'opinionista è in grado di sfornare un'opinione su qualunque cosa al massimo in una giornata. Proprio perché è del mestiere, e soprattutto se è un opinionista per la tv, non è tenuto ad avere grossi studi alle spalle. Essendo una signora, o un signore, che vende le sue opinioni, gli basterà essere ciò che è, e cioè il massimo esperto mondiale di sé stesso e delle sue opinioni. L'opinionista di un giornale in teoria ha alle spalle una lunga gavetta: ha fatto prima per anni il cronista, e cioè il narratore di quella noiosissima cosa che sono i fatti. Da tempo i fatti sono passati di moda. Al posto dei fatti, ci sono le notizie, e quindi, alla cima del sapere giornalistico, le opinioni dell'opinionista. Opinare è infatti molto più apprezzato che informare. Le opinioni degli opinionisti hanno nei giornali posizioni di spicco. Quanto meno per lo stipendio, diventare opinionista è il sogno di ogni cronista. Pare però che anche l'opinionista stia perdendo terreno, causa l'abnorme marea di neo-opinionisti dei social, i quali sfornano ancora più rapidamente e per di più gratis le loro opinioni su qualunque cosa. Gli opinionisti si difendono affermando che la differenza tra loro e i neo-opinionisti dei social è la competenza. Ancora più spesso, almeno per il momento, la grammatica.

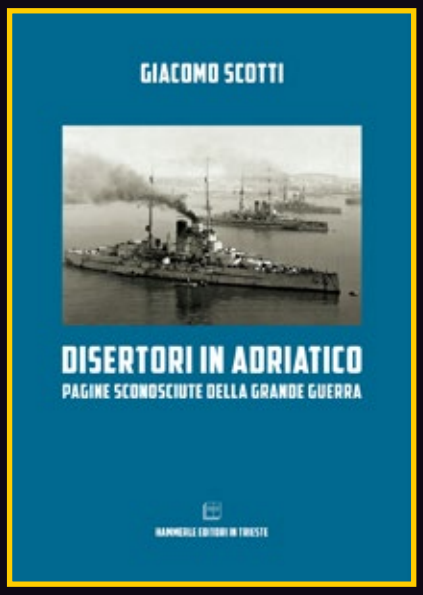
«Le storie marinare raccontate da Scotti si leggono sempre tutte d'un fiato o con il fiato sospeso.»

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