Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

numero 88 - gennaio 2023

© Fabio Rinaldi, 2021

CI HA LASCIATO

PINO ROVEREDO

Lo ricorderemo per i libri che ha scritto, ad iniziare dal suo *Capriole in salita*, ma lo ricorderemo soprattutto per la sua testimonianza, per il suo impegno civile, per quanto ha voluto e saputo fare per coloro che sono ai margini della società, nelle carceri, operando fattivamente tra quanti lottano contro una dipendenza, contro un disagio psichico, contro la miseria, la precarietà e la solitudine.

Ciao, Pino, grazie di tutto!

Sommario

L'orbace di Dante 3
di Francesco Carbone
Canti nella camera a gas 4
di Luigi Cataldi
Vita complessa di Katherine Mansfield 6
di Gabriella Ziani
Storie di Casa Cavazzini 9
di Laura Fonovich
Vampiri e altre ossessioni 14
di Roberto Curci
Una guida alla tempesta 16
di Sabrina Di Monte
Poeti britannici in trincea 18
di Fulvio Senardi
Miniature per il libro dei giganti 20
di Diego A. Collovini
Attorno al tetto del mondo 22
di Roberto Dedenaro
Gadda è un Lollobrigido 24
di Francesco Carbone
La famiglia von Sonderburg di Maria Luisa Grandi 28
di Paolo Quazzolo
Un epistolario triestino 30
di Stefano Crisafulli
Carissima Linuccia, cara Anita 31
di Walter Chiereghin
Il gatto di Rembrandt 32
di Rossana Melis
Roberto Coccolo *Nostalgie di futuro* 35
di Marina Silvestri
Mimmo Jodice a Capodimonte 36
di Paolo Cartagine
Pinter e Schiller in scena 38
di Paolo Quazzolo
La commedia del ritratto 40
di Michele De Luca
I percorsi di Laura Grusovin 42
di Francesco Carbone
La Bohème al Verdi 44
di Luigi Cataldi
Bluoceano 46
di Marina Silvestri
Saksida a Muggia 47
di Walter Chiereghin
Appunti personali 50
di Silvia Zetto Cassano
Tullio Pericoli 51
di Giancarlo Pauletto

L'ORBACE DI DANTE

di Francesco Carbone

Per avere opinioni chiare e concise su Dante, è importante non leggerlo. È così che si mantengono ricordi perfetti delle cose che non si conoscono. Bastano e avanzano le uggiose vaghe memorie scolastiche, meglio se velate da decenni in cui s'è fatto tutt'altro. Qui Dante diventa chiarissimo. Giorgio Manganelli suggeriva di essere sbarazzini: di leggere la *Commedia* come *La Gazzetta dello sport*, di corsa, capendo e stracapendo al volo: mica dobbiamo sapere vita morte e miracoli del terzino destro della Salernitana per cogliere il succo della cronaca della partita. Giusto. Ma è già uno zelo esagerato.

E dunque, tutti a commentare l'ultima del ministro della cultura Sangiuliano, che ha detto solo che Dante era di destra. Capirai. È l'invenzione dell'uovo sodo. Per gli occhialuti critici del ministro: intanto non è vero che Destra e Sinistra sono idee anacronistiche che non c'erano al tempo di Dante. Da trasecolare: destra nella *Commedia* è la parte giusta, buttarsi a sinistra, come Totò, è finire sempre dal lato sbagliato. L'Inferno lo si scende svoltando sempre a sinistra; e così si può incappare solo nel diavolo. Nel riveder le stelle, Dante al massimo ne troverà cinque, e, invece di Catone, Conte.

Il Purgatorio si sale andando sempre a destra: e si trova Beatrice. Beatrice è figura (naturalmente nel senso di Auerbach) della Meloni, e infatti viene subito chiamata, al maschile, «l'ammiraglio» (*Purg* XXX 58).

E poi Dante dice chiaro chiaro *fascio*. Quando s'aggrappa a Virgilio mentre vengono calati sul ghiaccio della Giudecca, mica scrive che Virgilio l'abbraccia, ma che «fece sì ch'un fascio era elli e io» (*Inf*, XXXI 135). Se fanno un fascio, allora – scusate, ma è filologia – sono due fascisti. E fin qui non ci piove.

E gli extracomunitari? Li trovavi già un metro oltre le vecchie mura, e puzzavano (*Par*. XVI, 55); i pisani, comprese nonne e nipoti, se l'ingoiasse tutti l'Arno (*Inf.* XXXIII, 82-84). E quel Maometto aperto come un pollo (*Inf.* XXVIII)? Cose da leccarsi i baffi: quante ne saprebbero del Dante di destra, quelli di destra, se lo leggessero…

A essere un po' sottili, sarebbe solo da capire in quale destra il destro Dante stia: intanto non gli piacevano le donne scollacciate. Col vecchio amico di bisbocce Forese Donati commenta acido il vizio delle fiorentine di farsi vedere «con le poppe il petto» (*Purg*. XXIII 104). Certo sarebbe da bruciare la tettopoli di Mediaset, e la Rai che le va dietro.

E amen?

Magari. Si può sospettare che il destrificato Dante sia un *fascista primigenio*, nel senso di fedele all'esagerato programma del 1919 (che voleva *scavalcare a sinistra* i socialisti!). Molto più delle poppe al vento gli stavano sugli zebedei i ricchi, non parliamo poi dei banchieri (*Inf*. XVII). E cosa farne di quella lupa sempre avida di profitti che non rilascia mai una ricevuta (*Inf*. I, 50-51)? Si dirà che si nasce incendiari e si muore senatori, come quelli di La Russa. Ma Dante preferì accattonare.

Si sa che gli estremisti si toccano, si piacciono e poi combinano guai: trovava simpaticissimo Francesco d'Assisi, un comunista che imponeva ai suoi di non toccare il denaro neppure con le pinze e che sposò la Povertà, che nessuno se la pigliava prima né se la prese poi (*Par*. XI). Peggio: tutti fanno finta di non notare il vizio del poeta d'infilare uno dietro l'altro, come un corteo di supposte, i papi del Due-Trecento nello stesso buco dei simoniaci (*Inf*. XIX). In vista delle elezioni, e ce ne sono di continuo, sarà poi, da mettere da parte il Dante che manda tutti, ma proprio tutti, ai «privadi» (gabinetti) per far «parte per sé stesso», come Di Maio.

Quanto al futuro, resti chiaro che Petrarca è un moroteo (quelle incomprensibili *convergenze parallele* con Laura) e Machiavelli, con la sua dittatura del principato, è un trotzkista. Quanto all'emiliano Ariosto, è da capire se sia un bonacciniano o già del Terzo Polo, dato che gli piace tanto vedere il mondo dalla luna arrivandoci a cavallo di animali inesistenti.

Gennaro Sangiuliano
ministro della cultura

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
n. 88
gennaio 2023

Direttore:
Walter Chiereghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

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

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

In copertina:
Laura Grusovin
La casa rossa
particolare
tecnica mista
su imprimitura, 2021

CANTI NELLA CAMERA A GAS

di Luigi Cataldi

Salmen Gradowski con la moglie
1935

Ad Auschwitz l'8 marzo del 1944, in una sola notte, la notte della festa ebraica del *Purim*, 5000 deportati cecoslovacchi, trasferiti da Terezín e imprigionati nel campo per famiglie all'interno di Birkenau, vennero sterminati. Prima le donne, poi gli uomini. L'eccidio ha anche a che fare con la musica perché le donne, già dentro la camera a gas, cantarono. Lo raccontano ben due testimoni oculari: Filip Müller, *Eyewitness Auschwitz - Three Years in the Gas Chambers* (Stein and Day 1979) e Salmen Gradowski, *Sonderkommando, diario di un crematorio di Auschwitz* (Marsilio 2014). Ambedue erano membri del *Sonderkommando*, la 'squadra speciale' nel gergo dissimulato dei nazisti, che aveva il compito di accogliere i prigionieri destinati allo sterminio, di aiutarli a scendere dai camion e a spogliarsi, di accompagnarli nelle camere a gas e poi di estrarre, portare ai forni crematori e bruciare i loro corpi. All'evacuazione del campo circa un centinaio degli appartenenti alla squadra speciale era ancora vivo. Una decina sopravvisse. Fra di loro Filip Müller, che poté testimoniare ciò che era accaduto. Ci è però giunto anche il racconto di Gradowski, il più interessante, che invece non uscì vivo da Auschwitz.

I membri della squadra speciale, per il lavoro che svolgevano non furono ben visti. Primo Levi, pur riconoscendo che «in nessun caso furono indotti ad uccidere di propria mano», li considerò «miserabili manovali della strage»; Hannah Arendt si domandava perché contribuissero alla distruzione del loro popolo e alla propria rovina. Essi stessi sentivano la sopravvivenza come una colpa. Uno di loro, Salmen Lewental, si chiede: «Perché fai un lavoro così esecrabile, perché vivi, a quale scopo vivi?». «La verità», si risponde, «è che si vuole vivere a ogni costo, si vuole vivere perché si vive, perché tutto il mondo vive. È tutto ciò che si desidera, tutto ciò a cui si è legati almeno un po'». Conoscevano tutto il processo dell'eliminazione, avevano un'idea precisa dell'entità dello sterminio e della cura con cui, dello sterminio, i nazisti cancellavano le tracce, perché erano proprio loro a incaricarsene. Sapevano di esserne i principali testimoni, quindi erano certi di dover morire. Eppure sentivano bruciante il desiderio di vivere e, di conseguenza, un profondo senso di colpa. La loro sopravvivenza necessitava di uno scopo. Alcuni lo trovarono nella scrittura. Alla liberazione del campo, le loro opere affiorarono dal terreno attorno ai forni crematori, chiuse in contenitori di fortuna, contenenti quaderni ("rotoli" li chiamò lo storico Ber Mark per analogia con quelli della sacra scrittura) sotterrati nella speranza che fossero recuperati una volta finita la guerra. È così che ci è giunto anche il racconto di Salmen Gradowski, ebreo di Suwałki in Polonia, arrivato ad Auschwitz l'8 dicembre 1942. La sua famiglia, deportata con lui, fu interamente sterminata quello stesso giorno. Lui fu invece assegnato al *Sonderkommando*. Vi lavorò fino al 7 ottobre 1944, quando, insieme agli altri membri della squadra, diede vita ad una strenua rivolta, soffocata nel sangue, nella quale anch'egli trovò la morte. «Tutta la disperazione che ho provato, il dolore che mi ha pietrificato, le mie sofferenze atroci non ho potuto esprimerle in altra maniera se non attraverso la scrittura», dice. E la scrittura difficilmente ha avuto ragioni più stringenti. È rivolta a noi che la leggiamo oggi, ma anche agli altri «fratelli» della squadra, che la leggevano allora. Gradowski è il loro

Il racconto di un coro di donne avviate alla morte nell'orrore folle di Auschwiz, testimonianza fortunosamente ritrovata a liberazione avvenuta

Schreiber, scrive a nome loro: per spiegare e difendere le loro ragioni, per descrivere le loro paure, per tener vive le loro speranze. Gli scritti sono frutto e alimento delle loro discussioni. È una scrittura che aspira alla forma letteraria, come è evidente anche dal racconto di cui stiamo per occuparci, *Il trasporto ceco*.

Prima della notte dello sterminio, Gradowski è passato fra le «tombe-prigioni», ha ascoltato le storie dei deportati, i loro «mondi», fino alla reclusione. Poi lo sterminio, nel quale egli si sforza di vedere un presagio della sconfitta nazista. Ci sono le SS in assetto di guerra contro una popolazione di donne indifese. «Sai contro chi si accingevano a combattere? Contro il nostro popolo di Israele! Ben presto sarebbero arrivate delle madri ebree con i loro piccoli stretti al petto, o conducendo per mano dei figli più grandicelli, e spaventate, disorientate, avrebbero volto gli occhi verso gli alti camini». Giungono le donne. I «fratelli» le aiutano a spogliarsi. Gradowski indugia sulla bellezza dei loro visi e dei loro corpi; ne prevede la sorte. Ma ai suoi occhi, anche nel degrado estremo della loro nudità, le vittime restano esseri umani, ciascuno dei quali con la propria presenza evoca un mondo. «Si ha l'impressione che dei mondi interi, si siano denudati e siano arrivati qui». Una madre e una giovane ragazza inveiscono contro le SS e predicono la sconfitta tedesca. Vengono brutalmente uccise. Subito dopo, dalla camera a gas, si sente il canto dell'*Internazionale*. «Le fondamenta traballanti del mondo stanno già tremando, non siamo niente, siamo tutto. L'ultima battaglia divampa, marciamo. Internazionale domani sarà la razza umana». Gradowski trova concordanza fra queste e le parole della ragazza uccisa: una speranza di vendetta. Sente (o immagina?) il terrore suscitato negli ufficiali tedeschi, che si accresce fino a diventare «cupa angoscia» con «*La Tikva*» (*Hatikvah*, inno sionista, oggi inno nazionale di Israele). «Tutti cantano con fierezza e con forza l'inno nazionale» che alle sue orecchie suona come la sconfitta del nazismo e la certezza che gli ebrei «daranno vita a un grande esercito il cui unico scopo sarà di vendicarsi». In speranza di vendetta, dunque, per Gradowski si mutano le parole che l'inno pone in tonalità minore sulla mesta melodia, che ha qualche parentela con *La Moldava* di Smetana: «Finché dentro il cuore, l'anima ebraica spera e l'occhio guarda a Sion, verso l'oriente lontano, non è ancora persa la nostra speranza, due volte millenaria, di essere un popolo libero nella nostra terra, la terra di Sion e Gerusalemme». Segue l'inno cecoslovacco. «Questo canto esprime la certezza che tutti i popoli del mondo saranno presto liberati», dice Gradowski. Il canto era composto dai due inni, Ceco e Slovacco, cantati in sequenza. Il primo è costituito dalla prima strofa di una canzone di František Škroup, appartenente a una commedia di Josef Kajetán Tyl (*Niente rabbia e niente lotta*, 1834). «Dov'è la mia casa? L'acqua scroscia sui prati, le fronde frusciano sulle rocce, nel giardino risplende il fiore di primavera, il paradiso terrestre a prima vista. Questa è la splendida terra, la terra ceca, casa mia». L'altro, di Janko Matúška del 1844, scritto in occasione della cacciata degli studenti di lingua slovacca da Bratislava, inneggia al risveglio nazionale. «Sopra la Tatra i fulmini lampeggiano, i tuoni colpiscono selvaggiamente. Lasciate che passino, fratelli, si perderanno, gli Slovacchi rivivranno». Gradowski sente le donne ebree come solidali con il popolo cecoslovacco oppresso dallo stesso nemico. Intanto «sotto, nell'enorme bunker [la camera a gas], si continua a cantare. Hanno intonato il canto dei partigiani [l'anonimo *Gli slavi si son liberati*?]. Verrà un giorno in cui essi saranno la mano che porterà la vendetta. Vendicheranno i padri, le madri, le sorelle, i fratelli, che sono morti innocenti. Tutte le migliaia di vite sterminate quest'oggi». Poi «il bunker» viene chiuso, ma il canto delle donne continua. «Vogliono farsi trasportare dall'onda di queste note e, sorrette da loro, compiere il breve tragitto che divide la vita dalla morte», dice Gradowski. Vivono, con i canti, aggiungerei, ciò che non vedranno mai, ma di cui sono certe, che sentono come lì presente: la sconfitta dei loro carnefici, la loro libertà.

VITA COMPLESSA DI KATHERINE MANSFIELD

di Gabriella Ziani

Katherine Mansfield

«Il mio spirito è quasi morto. […] Posso camminare? Solo strisciare. Posso far qualcosa con le mani o il corpo? Assolutamente niente. Sono un'invalida totale senza speranza. Che cos'è la mia vita? È l'esistenza di un parassita. E ormai sono passati cinque anni…». Nel suo diario così scriveva Katherine Mansfield il 14 ottobre 1922. Meno di tre mesi dopo, il 9 gennaio 1923, sarebbe morta, a 34 anni, per una emorragia provocata dalla tubercolosi che dal 1918 aveva trasformato la sua vita già complicata in un vagabondaggio solitario tra Francia, Italia e Svizzera alla ricerca di salute, fino all'ultima stazione, la comune del teosofo russo-armeno George Gurdjieff, a Fontainebleau, dove al freddo, con scarso cibo e fra mucche e capre e «gente orrida» sperò, se non poteva dominare il corpo, di affinare almeno la propria anima ardente, e anche furibonda, passionale e «isterica», protesa a succhiare della vita e della natura ogni minima espressione e apparenza per trascinarle senza mediazioni nella scrittura, unica missione esistenziale, la sua «religione», il cui frutto sono racconti di lucente particolarità, un apice della letteratura novecentesca (*Preludio*, *Intermezzo*, *Istantanee*, *A garden party*, *Bliss*, *La giornata di Mr. Peacock, Alla Baia, La mosca, Miss Brill*…).

Solo pochi anni prima quella giovane donna invalida era stata nei salotti di Londra una farfalla ammaliatrice. Inconfondibile frangetta nera, occhi mobili e indagatori, voce bassa, incarnato di porcellana, abiti eccentrici, una sfilza di *nom de plume* (anche lo stesso Mansfield), e alle spalle esperienze intime da poter raccontare solo a pochi e sottovoce. Aveva avuto amori con due donne, con tre uomini, uno l'aveva sposato ma il matrimonio durò un solo giorno, subì un aborto, forse due, per mantenersi aveva fatto la chansonnier, l'attricetta, frequentato ambienti senza porpora, e la sua inseparabile amica, ancella, badante e infermiera Ida Baker detta Leslie Moore – che infine lei chiamava "moglie" –, era un'operaia. Si erano conosciute nel 1903 ai tempi di scuola. KM la odiava quando era presente con la sua soffocante, servile attenzione, e la adorava con gelosia quando era assente: reciproca dipendenza.

Nata il 14 ottobre 1888 a Wellington in Nuova Zelanda da una ricca famiglia (il padre Sir Harold Beauchamp è il potente presidente della Bank of New Zeeland), Katherine ha tre sorelle e un fratello, e una cugina destinata altrettanto a grande fama letteraria e personale, Elizabeth von Arnim. Come d'uso per le famiglie coloniali di rango, nel 1902 viene mandata a studiare a Londra, al Queen's college, rientra a casa nel 1906 ma l'ambiente le va stretto, e con una modesta rendita paterna torna a Londra. Succede tutto quel che di sregolato e nomade può succedere, finché nel 1911 a Garsington nella residenza dell'eccentrica mecenate Ottoline Morell (grande amica del gruppo di Bloomsbury dove svettano il critico e scrittore Lytton Strachey e l'aristocratica Virginia Woolf) non incontra questi grandi intellettuali del momento. Strachey s'incuriosisce, e vuole che l'eterea Virginia la conosca. Gliela descrive: «Ha per faccia una brutta maschera impassibile, intagliata nel legno, capelli castani e occhi marroni molto distanti l'uno dall'altro; e dietro la maschera un intelletto acuto e fantasioso in una maniera un po' volgare».

La biografia disordinata e ruvida, una vita breve e una scrittura che è considerata un apice della letteratura del Novecento

Le due si studiano, si soppesano, e si annusano, la Woolf scriverà nel diario che KM puzza come uno zibetto, intravede in lei ombre di bassifondi che non ha mai conosciuto e per i quali prova insieme attrazione (letteraria) e repulsione (autentica). Ma ne intuisce l'ardore artistico, vede in quella ragazza delicata, evasiva e misteriosa la penna con cui dovrà misurarsi, e anche Katherine "sente" che la nuova amica è fatta di sostanza letteraria, ma non esiterà a recensire negativamente il suo secondo libro, *Notte e giorno*, giudicandolo vecchio nella concezione e nello stile, come se l'autrice non si fosse accorta che dopo la prima guerra mondiale tutto era cambiato, anche la percezione della realtà (lei, obiettivamente, era già un passo più avanti). «Mi è sembrato di cogliere della cattiveria» commentò Virginia nel diario. Lei peraltro già l'aveva offesa violando le confidenze che Katherine le aveva donato, ironizzando in pubblico su se stessa come «casta» e sull'altra come «libertina». Ne nacque un incidente diplomatico che forse raggelò il rapporto sul nascere. Comunque in seguitò la Woolf andò personalmente a chiederle un racconto da stampare come primo titolo della nuova casa editrice fondata col marito Leonard, la Hogarth Press, e così nel 1918 uscirà *Preludio*, inizialmente intitolato *L'aloe*, oggi considerato un manifesto del modernismo, e con questo incitamento la Mansfield chiuse un duro periodo di lutto per la morte sui campi di battaglia dell'amato fratello.

Ma quando nel 1922 uscirà da Constable *Garden Party*, con enorme successo, immediate ristampe, traduzioni in America e in Europa, recensioni entusiastiche a mazzi, definizioni di "genio", Virginia confesserà lividamente al diario i suoi veri sentimenti: «Che importa se KM spopola sui giornali e fa salire le vendite alle stelle? Ho trovato un ottimo sistema per metterla al suo posto: più la elogiano, più io mi convinco che non vale nulla». In quel momento la sua rivale era a Parigi, a sperimentare pesanti ra-

diazioni ai polmoni in una ormai disperata ricerca di cure per la tbc, ma dopo un breve illusorio beneficio, una volta trasferitasi in Svizzera col marito pasticcione, scriverà alla fedele Ida: «Sono più malata che mai… un'invalida totale». Anche Virginia, si sa, era fragile, la sua malattia mentale la debilitava per lunghi periodi, si rifletteva sul fisico, costringendola a spossanti settimane di letto e di febbri. Ma per la infelice Mansfield non ebbe mai un pensiero di compassione. Le aveva scritto: «Dannazione, Katherine, perché non posso essere l'unica donna che sa scrivere?». E quando seppe della sua morte restò virata su se stessa: «Quando mi sono messa a scrivere mi è sembrato che non avesse alcun senso. Katherine non lo leggerà. Katherine non è più la mia rivale».

Ora per il centenario della morte è uscito un libro che si intitola proprio al rapporto fra le due, *Nessuna come lei. Katherine Mansfield e Virginia Woolf, storia di un'amicizia*, ma si tratta di un interessante *escamotage* – peraltro di altissima qualità scientifica e narrativa – per ripercorrere le due vite in parallelo sulla base di una ricchissima documentazione, e a ogni traccia di incontro (il materiale biografico per entrambe è di dimensioni esorbitanti) si sente uno spiffero gelido. Per KM Virginia è una snob. E lo era. Per Virginia KM è «strana».

Sara De Simone
Nessuna come lei
Katherine Mansfield
e Virginia Woolf
storia di un'amicizia
Neri Pozza, Vicenza 2023
pp. 428, euro 22,00

«Far fluire l'inchiostro sui fogli di carta era, per lei, come far fluire il sangue nelle proprie vene» (Pietro Citati)

E lo era, o almeno così aveva scelto di apparire, consapevole del proprio lato teatrante, «un po' falso» per sua stessa ammissione. Passionale nel cuore, di vetro in pubblico.

In casa di Ottoline non era stato questo tuttavia l'incontro più importante. Katherine conosce lì il critico e scrittore John Middleton Murry con cui andrà a convivere per sei anni, prima del matrimonio celebrato in fretta nel 1918 quando la malattia si è già manifestata. Da quel momento vivranno separati, lei in giro per cure, lui a Londra a scrivere e a dirigere riviste, a guadagnare soldi. Lei sempre più infiammata di un amore che la distanza accende di miracolosi miraggi, lui più sfuggente, infantile, preso dagli affari. Alla sua morte però – contravvenendo al lascito testamentario che ordinava al marito di distruggere ogni carta – pubblicò tutta l'enorme mole di lettere quotidianamente ricevute, oltre agli appunti privati e ai diari: il mito tragico di Katherine Mansfield ha origine in queste migliaia di pagine, e la sua grandezza esce dai confini dei racconti, espandendosi per gli immensi scenari di una vita soltanto desiderata e messa freneticamente sulla carta. Sognava una casa, un giardino, i bambini, le cose semplici, gli odori e i sapori di una quotidianità mai più conosciuta dai tempi vaporosi e caldi dell'infanzia. Scriveva: «Ma la vita, la vita calda, ardente, viva – metterci radici – imparare, desiderare, sapere, sentire, agire. Ecco quello che voglio. Nulla di meno».

Anche in questo esuberante sogno irrompe di lato Virginia. Ma non è una consolazione, è invidia che torna al mittente. Perché Virginia ha il protettivo Leonard accanto a sé (e non un Murry sempre lontano, distratto, e pure cattivo scrittore secondo la moglie), ha una casa in campagna, ha il giardino, ha tempo e luogo per i suoi romanzi. Katherine invece sta esiliata all'estero, in pensioni e stanze d'affitto, in Cornovaglia, a Ospedaletti nei pressi di Sanremo, a Mentone sulla riviera francese, poi in Svizzera, fra medici e medicine, tosse, febbre e debolezza, letto e sedia a sdraio, paura di morire e il mondo da guardare alla finestra. Nei momenti più bui si costringe a tavolino, a scrivere come se quella fosse la redenzione, e non farlo una colpa. Ha detto Pietro Citati nella sua fascinosa biografia *Vita breve di Katherine Mansfield* (Rizzoli 1980): «Far fluire l'inchiostro sui fogli di carta era, per lei, come far fluire il sangue nelle proprie vene». E i racconti sgorgano come illuminazioni di cristallo, perfetti nella sintesi, nei dialoghi, nelle caratterizzazioni, nella vivacità. Dei fotogrammi in presa diretta senza un prima e un dopo, senza tempo, a volte senza un vero finale. Ancora Citati: «La porta d'entrata di queste piccole costruzioni era sovente dimessa e casuale: un particolare minimo o futile al quale nessun altro scrittore avrebbe dato rilievo. […] Risveglia in noi un'impressione di labilità e vaghezza; mentre, in effetti, questi inizi sono fatali come pochi».

L'uso «oculatissimo della reticenza» (Citati), e insieme la violenza delle percezioni, l'acutezza dei sensi, la ricettività immediata dei dettagli furono a posteriori le doti che Virginia ammirò, recensendo il diario della collega scomparsa. La sua mente era sulla stessa lunghezza d'onda, ma restava colpita dal modo «sano, caustico, austero» con cui KM aveva esercitato la propria missione letteraria, e ancora molti anni dopo la vedeva in sogno, era un conto rimasto in sospeso.

Il 9 gennaio 1923 l'ormai sfiorita farfalla ricevette a Fontainebleau la visita così attesa dell'amato Bogey (il soprannome del marito), e nell'eccitazione di fargli credere di star bene salì in fretta le scale che portavano al piano superiore. In cima ebbe un terribile accesso di tosse e, appena in camera, una emorragia. «Sto morendo, credo» sospirò. Era vero. Fu subito richiamata dall'Inghilterra la fida ancella Baker. Quando la vide così piccola e pallida nella bara fece quello che aveva fatto per tanti anni, la coprì con uno scialle perché non prendesse freddo.

STORIE DI CASA CAVAZZINI

di Laura Fonovich

Spesso la complessità delle vicende storiche porta ad una semplificazione delle informazioni, le quali a loro volta tendono a generare leggende metropolitane o quanto meno luoghi comuni che corrispondono a verità parziali. Nel caso di Casa Cavazzini, il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Udine, sono più di una, tra queste: la donazione da parte di Dante Cavazzini del complesso di edifici; l'attribuzione a Gae Aulenti del progetto di restauro e riqualificazione; le motivazioni del nuovo progetto di riqualificazione. Per far chiarezza sull'intreccio di vicende che si sono susseguite nel tempo e che hanno dato luogo a mal interpretazioni, ne abbiamo parlato con Vania Gransinigh Conservatore responsabile del museo.

Dottoressa Gransinigh, potrebbe chiarirci le vicende che soggiacciono alla "donazione" da parte di Dante Cavazzini del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Udine?

L'edificio che Dante Cavazzini, per volontà testamentaria, volle destinare a sede del nuovo museo di arte moderna e contemporanea della città, non fu donato perché faceva parte dei beni di una società e quindi non poteva essere alienato. Il Comune avrebbe dovuto trovare autonomamente le risorse per comprarlo, ma avrebbe potuto farlo a un prezzo di favore, fuori mercato. L'acquisto dell'intero complesso architettonico avvenne solo nel 1993, grazie all'allora sindaco Claudio Mussato che riuscì a trovare i fondi a bilancio. Dicendo questo, non voglio sottovalutare la generosità di Dante Cavazzini che si è espressa anche in altri modi. Per sua volontà e per quella della moglie Aminta Flebus, ad esempio, alla morte della stessa, è giunta al museo una cospicua somma di denaro destinata all'arricchimento delle collezioni e all'acquisizione di nuove opere.

Quando si parla della ristrutturazione di Casa Cavazzini, si pensa subito all'architetto Gae Aulenti. In realtà non è andata proprio così, ce ne può parlare?

Vania Gransinigh

La vicenda che riguarda il progetto di ristrutturazione di Casa Cavazzini da parte di Gae Aulenti è alquanto complessa; io all'epoca non ero ancora dipendente del Comune e posso riassumere la vicenda per quanto mi è stato raccontato. Dopo l'acquisto, si pensò a Gae Aulenti, oltre che per la sua bravura nell'ambito della riqualificazione dei complessi museali, anche per le sue origini friulane. Il progetto presentato inizialmente suscitò non poche polemiche perché c'erano alcuni errori di progettazione che vennero sottoposti a revisione, mentre altre proposte progettuali non vennero accettate. Tra queste una futuribile passerella sospesa che avrebbe dovuto unire Casa Cavazzini con Palazzo Morpurgo attraversando via Savorgnana e la revisione delle facciate che incontrò l'opposizione della Soprintendenza. Il progetto rimase fermo per molto tempo perché quest'ultima richiese delle modifiche che riguardarono in particolare il fronte strada su via Cavour. Esso si presenta oggi in linea con gli altri edifici che si affacciano sulla stessa via, ma è decisamente più anonimo rispetto a quella che era la proposta originaria dell'architetto. Una volta fatta la gara e individuata finalmente l'impresa che avrebbe dovuto occuparsi dei lavori

Intervista a Vania Gransinigh, conservatore responsabile del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Udine

Casa Cavazzini, interni
Foto di Fabrice Gallina, 2015

edilizi, Gae Aulenti avrebbe voluto avocare a sé la direzione del cantiere, cosa che la legge italiana non consente di fare perché la figura del direttore che controlla la fase realizzativa del progetto deve essere diversa dal progettista per ragioni che sono intuitivamente comprensibili. Si aprì un contenzioso che finì in Tribunale: alla fine il Comune vinse la causa ma Gae Aulenti abbandonò il progetto.

Quali sono le opere progettuali che rimangono del disegno originario di Gae Aulenti?

Alcuni dei suoi interventi sono ancora ben visibili. Parlo delle torrette ottagonali che lei volle far spuntare dal tetto e che richiamano volutamente la struttura architettonica del campanile del Duomo. In essa Gae Aulenti riconobbe uno degli elementi che contraddistingue lo *skyline* della città e che veniva così a caratterizzare anche gli interni e gli esterni dell'edificio museale. In una delle torri è ospitata una scultura di Dino Basaldella, lo *Squalo*, ben visibile dalla strada. Nell'altra vi è invece l'ascensore interno che collega gli uffici ai piani. Un altro suo intervento è riconoscibile nel raccordo di vetro e acciaio della copertura della sala al piano terra, voluta da lei proprio per dare unità ad una serie di edifici attorno a quella che originariamente era una corte interna. Tra tutti direi che l'elemento più caratterizzante della sua progettualità è quello della passerella sospesa che attraversa la Sala Mussato al piano terra, una struttura che raccorda al primo piano due parti distinte dell'edificio.

Un progetto che al Comune di Udine costò tantissimo le cui cause spesso si imputano a Gae Aulenti

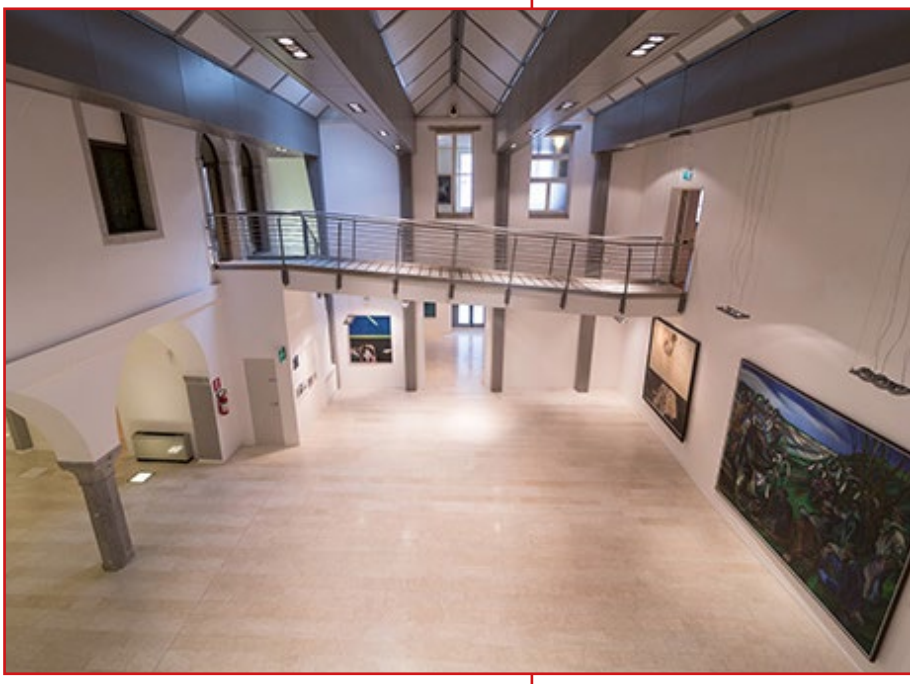
Il progetto presentato da Gae Aulenti sicuramente non era economico, ma i costi sono lievitati anche per altre ragioni. Quando si aprì il cantiere e si iniziarono i lavori nell'area di quello che sarebbe diventato l'atrio del museo, gli scavi effettuati portarono alla luce alcune risultanze archeologiche. Per la legge italiana, nel momento stesso in cui all'interno di un cantiere vengono trovati dei resti antichi la Soprintendenza deve intervenire per fare le opportune indagini e valutare l'opportunità del recupero di questi elementi. In attesa che queste indagini fossero effettuate, per molti anni la struttura rimase chiusa e i lavori fermi con il cantiere in loco e i relativi costi attivi. Oggi i reperti sono quelli che si vedono nell'atrio e in parte sotto i pavimenti vetrati che ne consentono la visione.

Quando sono iniziati i nuovi lavori di adeguamento l'idea che è passata è che fossero stati predisposti soprattutto per poter ospitare mostre di livello internazionale, è vero?

Questi adeguamenti si sono resi necessari perché il progetto era nato negli anni '90 quando si parlava poco di accessibilità e ancor meno di sostenibilità ambientale. I criteri per la corretta conservazione delle opere non erano ancora così stringenti e gli standard museali, che nel 2001 ne avrebbero fissato ambito di intervento e modalità, erano ancora di là da venire. Il fatto che i lavori di ristrutturazione si siano protratti così a lungo – parliamo di quasi vent'anni tra progettazione e chiusura del cantiere nel 2010 – ha fatto sì che il progetto invecchiasse precocemente. Inoltre, essendosi Gae Aulenti ritirata, il Comune di Udine assunse la direzione dei lavori cercando di tenere fede il più possibile a quello che era il progetto approvato dalla Soprintendenza, senza più nessun

intervento del progettista. Nel frattempo, gli standard museali dal 2001 sono diventati prescrittivi, fino ad arrivare al 21 febbraio del 2018 con il famoso decreto Franceschini che a livello nazionale ha imposto il raggiungimento di standard minimi di qualità per le strutture museali, rafforzando i precedenti decreti ed allineandosi a quelli internazionali. Tra i punti salienti del decreto ai quali ci siamo dovuti adeguare sono quelli riguardanti la conservazione delle opere in condizioni microclimatiche stabili. La necessità del controllo del microclima (temperatura, luce, umidità ecc.) e della sicurezza hanno richiesto l'installazione di sistemi che riequilibrino costantemente le temperature e il grado di umidità all'interno dell'edificio, ma anche di un moderno impianto di videosorveglianza che consenta di tenere sotto controllo le sale anche da remoto. A questo si deve aggiungere il fatto che su Casa Cavazzini si è dovuto intervenire anche a livello strutturale. Nata come una casa, presentava alcune problematiche poco consone all'esposizione di opere artistiche come, ad esempio, le innumerevoli finestre in ogni sala. Si sono dovuti adeguare gli spazi creando dei "gusci", peraltro costosissimi, per uniformare gli spazi e consentire la corretta fruizione delle opere. Una sala è stata sacrificata per poter permettere lo sbarco ai piani di un ascensore in grado di trasportare opere di grandi dimensioni, possibilità che prima non esisteva. L'impianto di illuminazione con faretti alogeni è stato sostituito da lampade a led per favorire il risparmio energetico. Si tratta di adeguamenti necessari non solo per poter ospitare mostre di una certa portata, ma anche per garantire degli standard museali in linea con i tempi e con quanto previsto dalla normativa internazionale.

I lavori sono finiti in tempo per allestire la prima grande mostra internazionale organizzata a Udine, "La Forma dell'Infinito". In questa circostanza quale è stato il suo ruolo come conservatore responsabile?



Casa Cavazzini, interni
Foto di Fabrice Gallina, 2015

Normalmente questo tipo di mostre sono gestite da società esterne che le confezionano a livello progettuale e poi curano tutta la parte realizzativa. In questo caso l'esposizione è nata invece da una collaborazione tra il Comitato di San Floriano e l'Amministrazione comunale di Udine. In questa occasione non mi sono occupata della parte tecnico-scientifica che normalmente mi compete, ma di quella logistica. Insieme agli uffici, ho seguito la mostra a partire dalle richieste di prestito, gestendo il rapporto con i musei e i prestatori italiani ed esteri, ho seguito la gara d'appalto per i trasporti e le assicurazioni che nel caso di esposizioni di questo tipo prevedono modalità molto specifiche. Ho seguito tutte le fasi dell'allestimento e sorvegliato la movimentazione dei dipinti e delle sculture date in prestito. Ciò significa redigere un *condition report* per ogni opera con tanto di fotografia professionale non solo in entrata, ma anche in uscita in maniera tale che non vi siano contestazioni di sorta sullo stato di conservazione della stessa all'inizio e al termine della mostra.

A causa dei tagli alla cultura a volte la figura del conservatore responsabile

Le ragioni della lievitazione dei costi e dei ritardi nell'esecuzione dei lavori

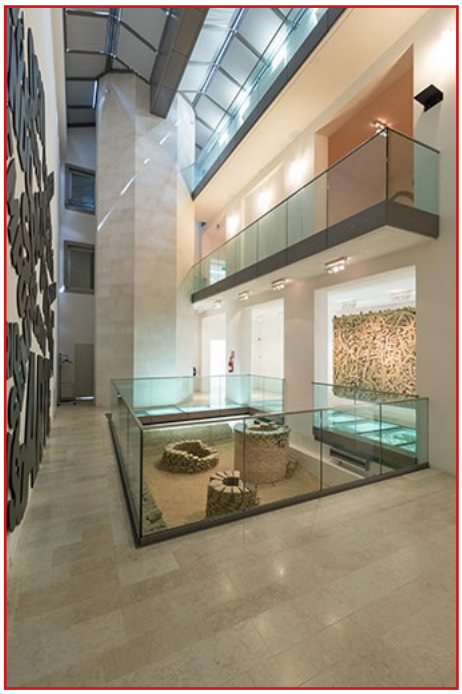
Casa Cavazzini, interni
Foto di Fabrice Gallina, 2015

finisce per sovrapporsi a quella direttore. In che modo avviene?

All'interno della Pubblica Amministrazione italiana vi è una figura che è di supporto al dirigente, quella del titolare di posizione organizzativa. Il dirigente individua sulla base di un rapporto fiduciario una persona all'interno del proprio servizio che può aiutarlo nel gestire tutti i procedimenti interni e alla quale può delegare, per legge, alcune delle sue funzioni, tra cui quelle di firma sugli impegni di spesa. A causa dei tagli alla cultura spesso accade che al conservatore responsabile di un museo, quando la figura del direttore viene meno, si attribuiscano anche le funzioni dirigenziali: accanto alle sue competenze tecnico-scientifiche gli vengono richieste conoscenze approfondite di diritto amministrativo e *project management*. Si tratta di una figura ibrida con un profilo amministrativo e conoscenze storico-artistiche altamente professionalizzanti a cui, tuttavia, non corrisponde un adeguato riconoscimento anche di tipo economico. Oggi al conservatore titolare di posizione organizzativa viene chiesto non solo di curare e conoscere a fondo le collezioni di cui è responsabile studiandole e valorizzandole, ma anche di saper organizzare una mostra, di possedere delle ottime capacità manageriali, saper gestire un budget in maniera tale da spendere oculatamente i soldi pubblici, conoscere a fondo le procedure amministrative della pubblica amministrazione assumendosi tutte le responsabilità di spesa, conservando in tutto ciò una visione quanto più lungimirante possibile. Un tempo la figura del direttore era quella che serviva da raccordo tra tutte queste competenze che oggi vengono spesso distribuite su persone diverse. Mentre il dirigente viene scelto soprattutto per il suo profilo manageriale-amministrativo e, per formazione, non è tenuto a possedere conoscenze tecnico-scientifiche. È un fenomeno che si verifica di continuo soprattutto nei piccoli musei a causa della scarsità di fondi che vengono destinati alla cultura.

Dal museo di provincia alla nuova dimensione del museo di oggi, anche in una cittadina come Udine, quali sono gli elementi da tenere in considerazione?

Oggi il museo viene chiamato sempre più a sviluppare il suo ruolo sociale accanto a quello di conservazione, valorizzazione e promozione delle proprie collezioni. Nella contemporaneità esso deve essere un luogo in cui si declinano

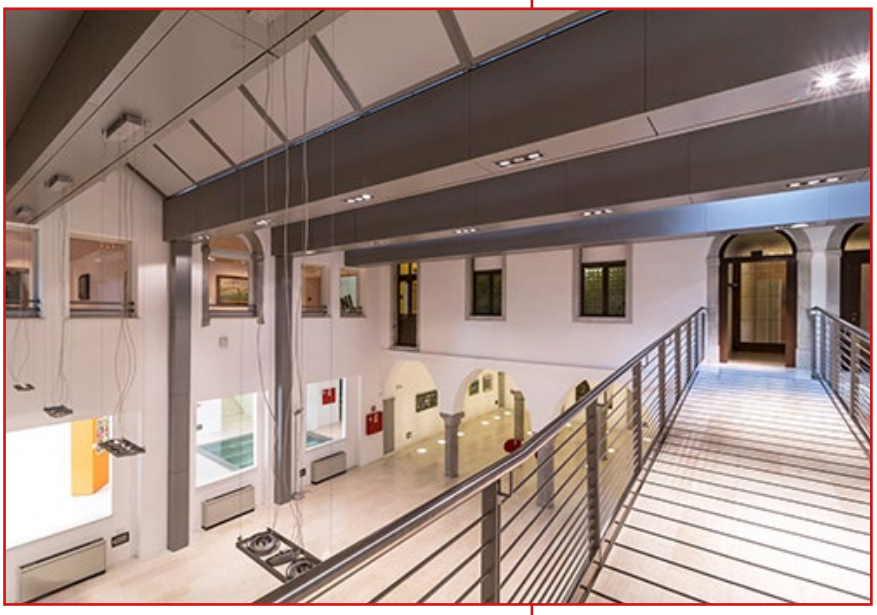


Casa Cavazzini, interni
Foto di Fabrice Gallina, 2015

l'accessibilità, l'inclusione sociale e la sostenibilità ambientale. Spazio ideale in cui poter diminuire la distanza di quelle barriere invisibili che riguardano la cultura, la capacità di accoglienza, la possibilità di comprendere la diversità, esso non può esimersi dalla sua funzione educativa. Deve essere in grado di stimolare sensibilità, curiosità, attenzione nei confronti di determinate problematiche per indurre le persone alla riflessione. Se da un lato è giusto sviluppare attività che ambiscono ad avere un respiro internazionale, attraendo un turismo di massa e quindi cospicui introiti economici, dall'altro è altrettanto fondamentale non dimenticarsi del contesto territoriale in cui il museo si inserisce, al fine di mantenere un forte contatto con la comunità di appartenenza, oggi particolarmente diversificata. Il museo è sempre stato promotore di un'identità, e attualmente questo termine per me va inteso in una nuova accezione. Deve essere un concetto non più fisso ed immutabile, ma che cambia continuamente giorno per giorno e che va costruito all'interno del patrimonio museale rileggendolo costantemente, cambiando le narrazioni che vi soggiacciono attraverso uno *storytelling* in continua evoluzione.

In che modo la dimensione politica incide sulla programmazione dell'attività museale?

A livello teorico l'Amministrazione dovrebbe limitarsi a stabilire le linee guida della propria azione politica in ambito culturale mentre agli uffici dovrebbe spettare la concretizzazione di queste indicazioni attraverso la programmazione e la realizzazione di attività differenziate. In realtà ciò spesso non accade, perché oggi, e parlo a livello generale, l'Amministrazione tende a entrare direttamente nel merito della programmazione che invece dovrebbe rimanere in capo ai tecnici. Tuttavia, è anche vero che attraverso un dialogo e un ascolto costante tra le parti si può arrivare a un compromesso per raggiungere obiettivi che vanno a vantaggio del museo, ma soddisfano anche le aspettative della parte politica.



Casa Cavazzini, interni
Foto di Fabrice Gallina, 2015

Parlando di un ambito diverso, vorrei che mi parlasse del rapporto con le opere d'arte e la possibilità di trovarsi in silenzio con le stesse prima dell'inaugurazione di una mostra, spesso privilegio esclusivo dell'artista.

È proprio questo contatto diretto con l'opera d›arte che avviene anche a livello intimo e personale che fa funzionare bene il mio lavoro. Le emozioni, lo stu-pore, la meraviglia e la fascinazione che provo lavorando a stretto contatto con dei capolavori assoluti è quello che mi fa andare avanti tutti i giorni e dire: adesso vado e combatto perché ci credo. Sono contenta di farlo perché è proprio vivere circondata dalla bellezza che mi fa superare qualsiasi altra considerazione.

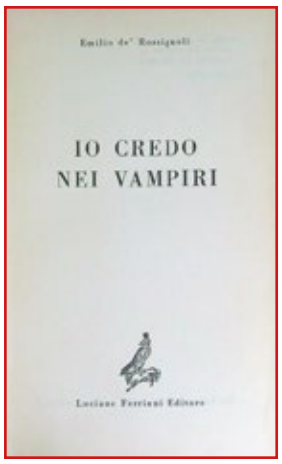
Una sua visione del museo nel futuro?

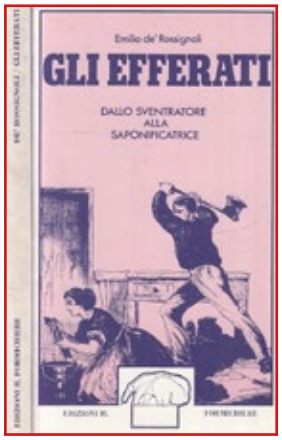
Vedo il museo del futuro a stretto contatto con le scuole e il grande pubblico per sviluppare la sua dimensione educativa e divulgativa, ma anche con gli enti di ricerca come le università per incre-mentare la propria vocazione scien-tifica. Lo vedo come lo snodo d'una rete che guarda all'innovazione, all'acces-sibilità, alla sostenibilità ambientale e quindi rivolto a sviluppare la sua vocazione sociale.

VAMPIRI E ALTRE OSSESSIONI

di Roberto Curci

«Per anni nella redazione di un settimanale ho lavorato fianco a fianco con un collega che credeva nei vampiri». Iniziava così, col botto, un articolo di Tullio Kezich apparso sul *Corriere della Sera* il 26 luglio 1992. Quel collega si chiamava Emilio de (o de') Rossignoli, nobile o meno a seconda che al *de* venisse messo od omesso l'apostrofo. Nato a Lussinpiccolo nel 1920, era poi vissuto e aveva studiato a Trieste, dove suo padre Dino era stato preside dell'Istituto Nautico. Dopo una parentesi genovese si era installato negli anni Cinquanta nella "Milano dei giornali", e ci stava comodo.





Ancora Kezich: «Il suo maggior talento lo manifestava come instancabile fucinatore di carta stampata: in mezzo ad articoli d'ogni genere e argomento, spesso firmati con eteronimi, infilava recensioni cinematografiche e oroscopi, novelle strappalacrime e gialli mozzafiato […]. A osservarlo perennemente chino sulla Olivetti si sarebbe detto che non avesse altro scopo nella vita al di fuori di scrivere di tutto e poi riderne».

Quando morì, nel 1984, le redazioni dei rotocalchi femminili *Annabella* e *Novella 2000* si accodarono al necrologio familiare, rimpiangendo la perdita del prezioso collaboratore. In realtà, a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, la produzione intensiva di de Rossignoli riguardò soprattutto il versante del giallo o del giallo-horror, con almeno una dozzina di titoli sfornati per le collane dell'editore Franco Signori: pseudonimi ingenui (Emil Ross, Martin Brown, Ed Rhodes…) e titoli effettistici (*Bambole ardenti, Nuda per il lupo, Figlia del delirio, L'amante corrotta*…). Un trionfo della *Trivialliteratur* che avrebbe reso felice il professor Giuseppe Petronio, all'epoca suo strenuo paladino.

«De Rossignoli si faceva serio – proseguiva Kezich nel suo articolo – solo quando discettava autorevolmente di cripte e sarcofaghi, morti viventi e paletti di frassino…». Allora i colleghi gli si affollavano attorno e lo stavano ad ascoltare, attenti e perplessi. Grande fu comunque la loro sorpresa quando, finalmente a suo nome e per i tipi di un editore improvvisato, l'artista milanese Luciano Ferriani, e tuttavia con dignitosissima veste grafica e tipografica, uscì – anno 1961 – il saggio-*pastiche* provocatoriamente intitolato per l'appunto *Io credo nei vampiri*, un denso e frastagliato itinerario tra folclore, letteratura, cinematografia, fiction e autobiografia, che negli anni sarebbe risultato, oltre che una quasi introvabile rarità, un imprescindibile libro di culto e di riferimento per quanti – studiosi più o meno eminenti o semplici curiosi del fantastico – si sarebbero da allora in poi interessati all'inquietante argomento.

Ovviamente *Io credo nei vampiri* risentiva del clima dell'epoca, dopo che nel 1958 era apparso sugli schermi e aveva affascinato (o terrorizzato) il *Dracula* di Terence Fisher, con Christopher Lee ineffabile protagonista. Ma il librone di de Rossignoli era, anche, una sorta di risposta editoriale a un'altra immersione nel mito del vampiro: nel 1960 era infatti uscita da Feltrinelli l'antologia *I vampi-*

Emilio de Rossignoli, Ornella Volta: da Trieste sulle tracce di un mito

ri tra noi, a cura di Valerio Riva e di quell'Ornella Volta che sull'argomento sarebbe tornata nel 1962 con *Le vampire,* edito in Francia da Pauvert e tradotto due anni dopo in Italia da Sugar.

Non mancò chi all'epoca fece notare, non a torto, la singolare coincidenza che a discettare sul medesimo scabroso argomento fossero due conterranei: dell'estrazione di de Rossignoli si è detto; quanto a Ornella Vasio, giornalista, scrittrice, traduttrice coniugata con il fotografo Pablo Volta, era nata a Trieste il primo giorno del 1927, e a trent'anni si era trasferita e radicata a Parigi. Un po' com'era già capitato a un'altra artista partita da Trieste, Leonor Fini, a sua volta – come sappiamo – ammaliata dai lati inquieti e inquietanti della realtà (e della surrealtà).

Sennonché quello della Volta per l'universo vampiresco fu un flirt molto intenso ma altrettanto effimero. Una passione ben più forte e duratura sarebbe subentrata, per un altro argomento comunque eterodosso: la figura e l'opera di quell'eccentrico, bizzarro, stravagante compositore e pianista che fu Erik Satie (1866-1925). Una passione totalizzante che per quarant'anni trasformò la Volta nella curatrice amorevole di molti volumi, di mostre e di altre iniziative dedicate al musicista, nonché nella responsabile della *Fondation* a lui intitolata, in cui furono accasati gli sterminati Archivi Satie, alla morte di lei (2020) divenuti di pubblica proprietà.

(È a lei, tra l'altro, che la sua città natale deve la nascita e la crescita della manifestazione musical-multimediale intitolata appunto a Satie che annualmente, dal 1992, si tiene per iniziativa e a cura della Cooperativa Bonawentura/Teatro Miela).

E dell'altro "vampirologo", di quel tale de (o de') Rossignoli che credeva nei vampiri, che ne fu? Nella sua coazione scrittoria continuò imperterrito a bazzicare i territori del fantastico, orientandosi però su tematiche fantascientifiche e apocalittiche (*H come Milano*, ad esempio: una Milano post-atomica) e collaborando, come Ornella Volta guarda caso, a una rivista dalla vita breve (1969-1972) significativamente intitolata *Horror*.

Chiamatelo *trash*, chiamatelo *pulp*, comunque sia di scaltra manovalanza paraletteraria si trattava, certo non di pura fuffa. Lo prova il fascino che *Io credo nei vampiri* continuò a esercitare anche dopo essere scomparso dalle librerie. Tanto che infine, nel 2009, ne uscì una riedizione, a cura della romana Gargoyle Books, con contributi aggiuntivi di due esperti, Danilo Arona e Loredana Lipperini.

Evidentemente non basta un paletto di frassino a esorcizzare per sempre un mito che affonda nei recessi più irrazionali della mente umana, e che forse sottende un'altra occulta aspirazione: quella di sopravvivere alla propria morte. Magari con trasfusioni di sangue altrui…

UNA GUIDA ALLA TEMPESTA

di Sabrina Di Monte

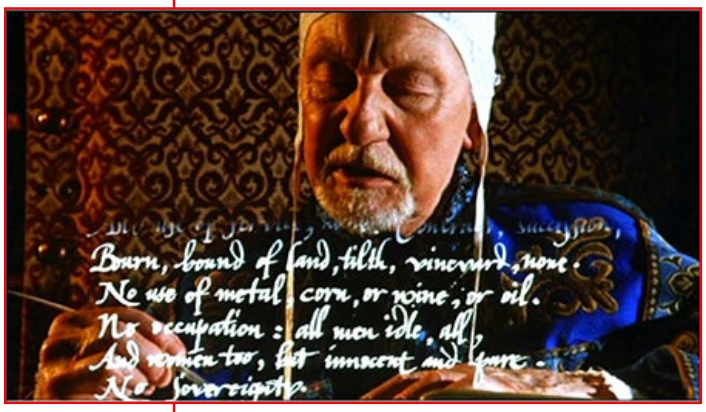


Immagine da L'ultima tempesta (Prospero's Books), film del 1991 diretto da Peter Greenaway

Shakespeare: una guida alla Tempesta, di Rocco Coronato (Carocci 2022), fa parte della serie *William Shakespeare: i capolavori,* diretta dallo stesso Coronato (professore ordinario di Letteratura inglese all'Università di Padova) e pensata per chi voglia avvicinarsi ai drammi di Shakespeare con consapevolezza critica.

In un denso ma agile libretto di 132 pagine suddivise in cinque capitoli e comprensive di una ricca bibliografia, Coronato indaga in modo efficace il contesto storico-sociale e culturale, i problemi testuali, le fonti d'ispirazione, i temi e le questioni stilistiche de *La Tempesta,* l'ultima opera scritta interamente da Shakespeare (probabilmente tra la fine del 1610 e la metà 1611).

È noto che nella grande maggioranza dei casi, i lavori di Shakespeare sono rielaborazioni di opere precedenti (inglesi, ma anche italiane, francesi e latine). Nel caso de *La Tempesta,* invece, Coronato sottolinea innanzitutto, da un lato l'assenza di fonti dirette accertate, dall'altro un'evidente sovrabbondanza di «analoghi» storici e letterari: l'arte di navigare come metafora del governo di uno Stato; il naufragio; il viaggio periglioso di un protagonista in possesso di arti magiche; l'esilio su un'isola incantata; il desiderio di vendetta; la figlia che scopre l'amore per un potenziale nemico. Archetipe sono anche le due creature dell'isola asservite al mago Prospero (esiliato sull'isola fantastica con la figlia Miranda): il terrestre e rancoroso Calibano e Ariel, spirito dell'aria, servitore fedele che assiste Prospero nelle sue arti magiche.

Per quanto riguarda i personaggi, il secondo capitolo riassume utilmente il loro ruolo e le loro principali caratteristiche e offre un riassunto della trama di ciascuno dei cinque atti del dramma.

Shakespeare operò a Londra come commediografo, attore e impresario teatrale durante i regni di Elisabetta I, ultimo monarca Tudor, e di Giacomo I, primo sovrano della dinastia Stuart, entrambi grandi amanti del teatro. È presumibile che, come tutte le sue opere, *La Tempesta* fosse stata scritta per i due teatri della compagnia di Shakespeare: quello pubblico, il *Globe,* e quello privato, il *Blackfriars*, destinato alle rappresentazioni invernali. L'opera fu allestita per la prima volta verso la fine del 1610. A corte, la prima rappresentazione di *The Tempest* avvenne il 1° novembre 1611. La seconda seguì nell'inverno 1612-13. Coronato sottolinea che al tema del matrimonio risolutivo delle discordie dinastiche nella commedia, corrispondono le complesse negoziazioni matrimoniali che fervevano in quegli anni per trovare ai figli di Giacomo I, Elisabeth e Henry, consorti che potessero rafforzare alleanze e consolidare la successione dinastica.

Per quanto riguarda il contesto storico-sociale, viene sottolineato il legame con i viaggi nel Nuovo Mondo di un'opera che nasce agli albori del colonialismo inglese. L'isola incantata de *La Tempesta* è immaginata nel Mediterraneo, fra Napoli e Tunisi, ma allo stesso tempo sono presenti elementi che fanno pensare ad un'ambientazione molto più esotica ed extraeuropea.

A partire dal terzo capitolo, Coronato analizza più dettagliatamente i vari temi, registri e stili de *La Tempesta*, con esempi testuali presentati sia in originale che nella traduzione di Masolino D'Amico (2019). Qui viene affrontato anche il problema dell'attribuzione del genere di un'opera che, scrive l'autore, «nasce nel periodo dorato, anche in Inghilterra, della tragicommedia di origine italiana, spesso di ambientazione pastorale». Oltre all'elemento romantico e a quello tragicomico, Coronato analizza in modo esaustivo l'elemento del meraviglioso introdotto dal *masque* (Quarto atto), un intermezzo che si rifà ad una forma di

L'editore Carocci pubblica, in una serie dedicata al teatro di Shakespeare, un saggio che orienta nella lettura de La tempesta, *l'ultima opera del grande drammaturgo*

rappresentazione teatrale di corte con scenografie molto elaborate che coinvolgeva, oltre alla recitazione, la musica, il canto e la danza. Prospero ne realizza uno – esempio di *teatro nel teatro* – grazie alle sue arti magiche e ad Ariel, per celebrare il fidanzamento della figlia col suo promesso sposo.

Coronato sottolinea che al genere de *La Tempesta* «appartengono anche gli altri *romances* shakespeariani di poco precedenti, quali *Pericles (Pericle* 1608) e *Il Racconto d'inverno* (1611 ca)». Qui ci sembra però che l'autore non chiarisca a sufficienza gli elementi costitutivi del *romance* in generale e non spieghi come mai *La Tempesta*, che nella prima edizione della raccolta delle opere teatrali shakespeariane (l'*in-folio* del 1623) appare come la prima delle *Comedies* (seguite dalle *Histories* e dalle *Tragedies),* oggi venga classificata sia come tragicommedia che come *romance*.

Nel volume *Shakespeare* (Laterza 1994), Giorgio Melchiori scrive che «nelle edizioni recenti, pubblicate dal 1969 in poi, alle tre suddivisioni consacrate dall'*in-folio* se ne aggiunge una quarta: *Romances*, ossia drammi romanzeschi. In essa vengono inclusi quelli composti nell'ultima fase dell'attività shakespeariana». Verso la fine del '900, infatti, nacque l'esigenza di trovare una nuova definizione per un gruppo di drammi (fra questi *La Tempesta*) indicati genericamente come «tragicommedie» ma accomunati da caratteristiche che li distinguevano da tutti gli altri. Esiste in effetti una difficoltà nel categorizzare efficacemente i *romances* shakespeariani: per quanto siano effettivamente delle commedie, i toni più cupi le avvicinano al genere della tragicommedia. Ne *La Tempesta,* ad esempio, mancano le morti ma sono presenti temi dell'esilio e della congiura. Oltre che da un misto di comico e tragico, i *romances* sono caratterizzati dalla presenza di elementi magici e sorprendenti, anche con intrusioni pastorali di richiamo al mondo classico. In essi si sente l'influenza del *masque*, che ne *La Tempesta* si vede nell'intermezzo del quarto atto ma anche nei diversi esempi di musica di scena, soprattutto le quattro canzoni cantate da Ariel.

Nel quarto capitolo, viene investigata l'influenza sugli elementi costitutivi de *La Tempesta* dei viaggi nel Nuovo Mondo. Accanto alla meraviglia destata dalle scoperte di terre incontaminate, viste come una reincarnazione dell'Età dell'Oro, vi era il più problematico rapporto con i nativi, creduti da alcuni esseri innocenti e incorrotti, e da altri, la maggioranza, come popoli selvaggi e incivili. Coronato aggiunge che a questa visione ambivalente si accompagnava il mito del selvaggio che avrebbe potuto essere educato, come gli indiani d'America, e nella commedia, come Calibano: la strana creatura selvaggia e deforme, figlio della strega Sycorax e nativo dell'isola, che sembra aderire perfettamente alla demonizzazione dei popoli delle nuove terre. L'ultima parte del quarto capitolo è dedicata al perdono di Prospero e al suo disincanto finale, vissuto non come sconfitta o «rassegnazione di fronte alla vanità umana» ma come «riconoscimento della vanità illusoria delle certezze».

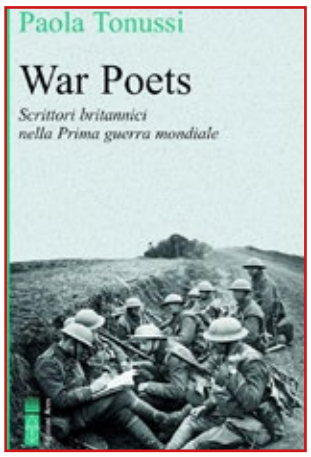
L'ultimo capitolo ricostruisce la fortuna critica e la storia degli allestimenti de *La Tempesta* nel corso dei secoli, a partire dalle prime rappresentazioni. Coronato analizza come si sia passati «dall'esaltazione del controllo sul lato selvaggio e della verginità nel sistema patriarcale della Restaurazione e del Settecento alla riscoperta vittoriana dello stato di natura e alle riscritture postcoloniali condotte tramite lo sguardo di Calibano contro l'imperialista Prospero». La guida si conclude con tre sezioni dedicate rispettivamente alla fortuna cinematografica e televisiva de *La Tempesta* e ai riferimenti al dramma contenuti in opere letterarie che vanno da *The Rape of the Lock* di Alexander Pope del 1714 ai manga inglesi.

Prima di rinunciare definitivamente alla magia e al desiderio di vendetta, Prospero ci regala un monologo, nel quale molti hanno visto un congedo di Shakespeare dal teatro, e questi indimenticabili versi: «We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep». (Noi siamo della materia di cui sono fatti i sogni, e la nostra breve vita è circondata dal sonno*)*.

Rocco Coronato
Shakespeare
una guida alla Tempesta
Carocci, 2022
pp. 132, euro 13,00

POETI BRITANNICI IN TRINCEA

di Fulvio Senardi



War Poets
Nelle trincee della
Prima guerra mondiale
introduzione e traduzioni
di Paola Tonussi
Ares editore, Milano 2022
pp. 320, euro 20,00

Chi avesse voglia di sondare il groviglio di sensazioni e sentimenti di una gioventù ebbra di sogni di gloria e offerta al moloch della guerra (la prima mondiale), e tutto ciò nel contesto di una civiltà letteraria di grande spessore e raffinatezza (quella britannica) e nelle forme di una poesia sospesa tra i modi della tradizione e un'indistinta tensione innovativa (che troverà felice espressione nella *Terra desolata*, 1922, di T. S. Eliot), ha ora materia per soddisfare la curiosità. Nelle pagine di *War Poets - Nelle trincee della Prima guerra mondiale* (introduzione e traduzioni di Paola Tonussi, Ares editore, Milano 2022), rispondono all'appello, e trovano traduzione italiana, 14 poeti (per ca. sessanta composizioni in tutto) che ebbero la forza e la capacità di tradurre in poesia l'esperienza fatta in trincea, oppure a ridosso della prima linea, o che semplicemente vollero riflettere sull'evento catastrofico che, come mai prima nella storia dell'Uomo, aveva tinto il mondo di sanguigno (Thomas Hardy, troppo vecchio per vestire la divisa, e noto in Italia quasi esclusivamente come narratore, o Rudyard Kipling il poeta che, non compreso però in questa antologia, aveva annunciato nel '14, chiamando alle armi, «The Hun is at the gate» - Gli Unni sono alle porte-, dedicando poi alla guerra un mannello di amari e palinodici *Epitaphs*).

Alcuni già noti in Italia, e penso in particolare a Wilfred Owen (1893-1918), le cui poesie, nella traduzione di Sergio Rufini, abbiamo gustato nel 1985 (se così si può dire di liriche che descrivono l'orrore della guerra); altri, il maggior numero, ignoti al lettore italiano, ancorché non si tratti, in questi casi, di scoperte in assoluto, dal momento che un canone ha iniziato a stabilizzarsi prestissimo, già a partire dall'antologia di Edward Bolland Osborne, *The Muse in Arms*, del 1917 (che però, per giustificate ragioni cronologiche, lasciava fuori due giganti, Wilfred Owen, pubblicato postumo e Isaac Rosenberg, noto soltanto a partire dagli anni Trenta). Osborne schierava più di quaranta poeti-soldato, Tonussi ne trasceglie un piccolo numero (dieci dei quali caduti in battaglia), le voci più rappresentative, che traduce a fronte in una adeguata lingua di servizio, e a cui dedica uno spazio interpretativo in introduzione e, volta per volta, una scheda biografica nelle singole sezioni. Un panorama ricco e screziato e una lirica di forte impatto, ricca di risonanze e rimandi e la cui lettura, nell'ampia panoramica del libro, crea un suggestivo (e istruttivo) effetto mosaico.

Rimandando all'antologia per l'impronta specifica di ciascun autore, va sottolineato l'ampio diapason espressivo ed emozionale di questa sfortunata schiera di scrittori che tutti un po' si assomigliano per il drammatico contesto di vita e di poesia; nonostante vi sia, ovviamente, maggiore o minore sensibilità alla voce della natura («presto primavera spargerà fiori […] lungo queste desolate linee del fronte», Richard Aldington), tema sempre vivo e presente nella tradizione poetica inglese, più o meno struggente nostalgia per le belle stagioni della pace («Se n'è andato, e tutti i nostri progetti / Adesso sono inutili. / Non cammineremo più per i Cotswold / Dove le pecore mangiano tranquille», Ivor Gurney), più o meno ironia o sarcasmo: «Dio aiuti lo Stato Maggiore / […] lavora di cervello / mentre noi stiamo appostati in trincea; / lo Stato Maggiore dirige l'universo» (Julian Grenfell, caduto in azione nel 1915); e, inizialmente almeno, consistenti concessioni al mito della morte eroica, tanto efficacemente contestato da Owen (*Dulce et decorum est*): «Con gratitudine orgogliosa […] / l'Inghilterra piange i suoi morti di là dal mare / […] / non invecchieranno come invece invecchieremo noi» (Laurence Binyon).

Detto questo, e accontentandoci dei pochi, minimi assaggi, mi limiterò a mettere in rilievo alcuni aspetti di carattere generale, che lasciano scorgere una panoramica non troppo diversa da quella italiana. Si ripropone infatti una tipolo-

gia ben nota a chi abbia un poco praticato la letteratura della Grande Guerra. Ad una prima ondata di entusiasmo patriottico, ben in tono con una nazione imperiale di grandi tradizioni militari, segue una fase di riflusso: il "lavoro" della guerra comincia ad apparire nella sua cruda realtà, una carneficina che lascia poco spazio agli ideali e ai sentimenti più nobili, sfarinatisi nella quotidianità di un mattatoio senza palcoscenici di gloria e dove trionfa la morte, in infinite forme atroci. Chi era partito al ritmo di marcia intonato dal *Men who march away* di Hardy, pubblicato dal «Times» agli inizi di settembre e posto più volte in musica all'alba della guerra (a proposito perché tradurlo: «uomini che svaniscono marciando», vedi pp. 6 e 153, e non semplicemente, per es., «uomini che partono marciando», come se la lirica contenesse un preannuncio di morte mentre invece proclama la giustezza della causa e canta l'entusiasmo di chi si arruola per servirla?), se avesse potuto superare gli scarsi due mesi in cui consisteva l'aspettativa di vita di un ufficiale inferiore in prima linea, avrebbe finito per mormorare con Siegfried Sassoon, «Oh Dio, fa che questo cessi!». E poi, di nuovo in consonanza con scrittori-soldato di altre lingue e altri fronti del grande macello, il sopravvenire di una fase di prosa narrativa e riflessiva dopo la prima spontanea reazione al carattere inaspettato dell'evento-guerra nelle sue forme novecentesche, quasi un irrefrenabile moto di sgomento e di rifiuto che si sfoga in poesia.

Nella giusta distanza dai frangenti che avevano dettato parole e versi, il sopravvissuto affida alla prosa il compito di registrare ciò che resta vivido nella memoria, ma assume un significato più generale, un *Testament of Youth*, come recita il titolo della famosissima autobiografia di Vera Brittain. È la guerra raccontata negli anni Trenta, da Stuparich, Salsa, Monelli, ecc., per dire di casa nostra, e altrove da Hemingway, da Remarque e da molti di questi *War Poets*. Il lampo improvviso della metafora lascia il posto ad un più equilibrato andamento discorsivo e con la conquista di un più riposato tono emozionale (e meglio motivata capacità critica) nascono testi che spesso affidano a personaggi portavoce un messaggio (in sostanza autobiografico) che, nell'espressione poetica, era spesso ancora solo allo stadio di grido, lamento o imprecazione, ancorché di raffinata fattura. Siegfried Sassoon ostenterà un finto cinismo di fronte alla morte («Non c'è nulla di straordinario in un caduto in una guerra europea, né in uno scarafaggio schiacciato in una cella»), nel suo *Memoirs of an Infantry Officer*, mai tradotto in italiano, composto alla luce della sua nuova fede pacifista e dove lo strazio dell'inferno in trincea viene evocato senza attenuazione né eufemismi; mentre Robert Graves, che pure rientrò dalla guerra fortemente segnato, riesce invece, al contrario, a elaborare un tono discorsivo e perfino ironico, un "andantino" da racconto leggero, che non fa velo però all'orrore, né alla convinzione, perfettamente veicolata, che la guerra non è che un impazzimento collettivo.

Impossibile chiudere il discorso senza una nota di rammarico per la lingua dell'introduzione di Tonussi, imprecisa e a tratti scorretta. Qualche riscontro?: «In un'atmosfera generale di nazione che implica senso dell'onore», «prosodia e accenti ripresi da atmosfere ottocentesche», «ondulano nella poesia inglese desiderio di novità, ecc.», «l'impressionante contropartita che non tarderà a pretendere il suo tributo», «attaccata da bombardamenti continui, Ypres, ecc.», «il Fronte occidentale […] è un punto fermo mortale», «un vantaggio mortale a cui è impossibile sfuggire», «sminuzza in cenere falsi valori astratti», «voler sfamare l'intento poetico di celebrare l'attimo», «un tempo fermo immobilizzato allo sparo», «un ammasso confuso di fango, crateri di bombe, ecc.». Grumi opachi che il polso fermo di un redattore potrebbe aiutare a sciogliere.

Luciano de Gioroncoli

MINIATURE PER IL LIBRO DEI GIGANTI

di Diego A. Collovini

C'è una strana atmosfera nel dipinto *La vocazione di san Matteo* di Caravaggio. Forse dettata dalla luce radente o dalla finestra, in altro, con una croce al centro retroilluminata che ci fa immaginare di essere in uno spazio aperto ma tenebroso; o affascinati dalla citazione michelangiolesca della mano del Cristo.

Matteo scrive un vangelo ritenuto da molti storici "politico". Nel *Discorso della montagna* Cristo ammonisce l'uomo, evidenziando le colpe, le debolezze, ma incitandolo a riscattarsi secondo una morale più terrena che spirituale. È in quel momento che Cristo recita il *Padre Nostro*, che induce di non guardare la pagliuzza del vicino quando c'è una trave che oscura il nostro occhio. Dove reclama il giusto equilibrio tra perdono e punizione. Dunque un Cristo saldo nella fede ma dubbioso sulle ineguaglianze umane.

È il vangelo politico che Pasolini ambientò nella povera Matera del dopoguerra, delle cui miserie Togliatti raccontò al mondo con parole terribili, certo meno tenere di quelle di Primo Levi: «E le mosche si posavano sugli occhi e quelli pareva che non le sentissero coi visini grinzosi come dei vecchi e scheletrici per la fame…». È un atto di denuncia, pari ad un passo di Matteo dello stesso *Discorso*: «Voi siete la luce del mondo; non può restare nascosta una città collocata sopra un monte, né si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sopra il lucerniere perché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa».

Tutto questo genera un momento di riflessione sociale anche in un'anima atea, che non può che condividere il comportamento suggerito dalle parole di chiusura: «… egli infatti insegnava loro come uno che ha autorità e non come i loro scribi».

E come poteva non lavorare su tali contenuti Luciano de Gironcoli, che, nelle sue ricerche pittoriche, ha affrontato temi sociali e culturali sempre impegnativi. Lo dimostra pure la sua recente mostra *Fra i ricordi del generale* a Ronchi dei Legionari, con la curatela di Eliana Mogorovich. Il tema è la guerra. Argomento ahimè di attualità. Ma se la guerra arriva quando le parole perdono di senso, quando ogni ragionamento si rivela inutile, allora ciò che di etico c'è nell'uomo viene disconosciuto per lasciare spazio alla più dissacrante immoralità: la morte dell'uomo.

All'arte spetta farsi monito delle scelleratezze che si stanno compiendo. Se nella mostra di Ronchi l'artista ha interpretato la morte e la distruzione provocata dalla guerra, nelle *Miniature per il Libro dei Giganti* denuncia un decadimento morale dell'uomo. L'artista, riportando testualmente le parole dell'evangelista, si fa messaggero di un richiamo alla giustizia sociale, umana e etica; del passato e del presente.

Pregevole il lavoro di Franch Marinotto, che, nella sua galleria *La Bottega* a Gorizia, ha ospitato tre personali di altrettanti artisti isontini: Enzo Valentinuz, *La luce nel segno e nella materia*, (di cui si è scritto nel numero 86) di Sergio Altieri con *Sulle tracce del Nievo* e appunto Luciano de Gironcoli con *Miniature per il*

Il discorso della Montagna
tecnica mista su carta quadrettata
2022

Luciano de Gironcoli alla Galleria la Bottega di Gorizia

libro dei giganti, nella quale erano esposte una quindicina di quadri, frutto di un anno di lavoro, dalla fine del 2021 al settembre del 2022.

È cosa non facile affrontare temi religiosi, proprio perché non possono prescindere dalla fede – di cui non tutti beneficiamo –, ma quando questa tende a confrontarsi con la realtà e con i linguaggi dell'arte, il dialogo non è mai semplice poiché, come accade quando si crede fermamente ad una cosa, i linguaggi oltre a essere dissimili, transitano anche su livelli etico-filosofici differenti.

Non rifugge il confronto de Gironcoli; e lo fa con le parole di Matteo, addirittura inserendole nelle sue opere, trasformandole in forme, in immagini, in cornici o decorazioni. È lui stesso a suggerirci il senso: «Si tratta di un ciclo particolare di opere con cui ho voluto affrontare il difficile tema della "conoscenza" ovvero il rapporto fra "l'uomo contemporaneo" e i grandi avvenimenti della storia, della spiritualità, della cultura, dell'arte».

De Gironcoli, che ha avuto per maestri al "Max Fabiani" di Gorizia Cesare Mocchiutti, Mario Sartori e Tino Piazza, esprime un personale linguaggio che guarda alle forme espressive della storia dell'arte, attraverso le quali elabora una personale sintesi artistica. Non mancano attenzioni all'Espressionismo austriaco, alla trasfigurazione spaziale del neo-cubismo italiano del secondo dopoguerra, alla gestualità segnico-informale degli anni '60, ai toni soffusi e scuri o al contrasto cromatico della tradizione coloristica veneta, alla luce vellutata degli acquerelli o alla carica materica dei pastelli a olio. Oltre ad essere un fine scrittore d'arte.

Efficaci le *Ultime cene,* descritte con un sovvertimento prospettico, ma esplicito nel porre al centro il sudario di Cristo, anticipatore di un immediato futuro, o l'altra crocifissione con ai lati due tavole decorate da segni geometrici, a parafrasare le tavole della legge.

Con i colori vellutati delle tonalità di verde e azzurro ricostruisce la serenità con cui i fedeli si accingono ad ascoltare

Ultima cena
tecnica mista su carta riciclata
2022

Il discorso della Montagna
tecnica mista su carta quadrettata
2022

le parole del Cristo. Una massa di devoti delineata da sagome imprecise accomunate da un marcato colore che deborda oltre ogni figura per caratterizzarne l'unità. Come del resto le parole, trascritte sulla superficie, si trasformano in folla, si fanno montagna e paesaggio dello spirito e della cristianità.

Originale il *Peccato originale,* in cui il triangolo divino scaglia le sue invettive sui peccatori nel momento in cui raccolgono il frutto proibito. Anche in quest'opera de Gironcoli scompagina i limiti della figura con il colore e con i segni; nulla è descrittivo se non lo stato d'animo dei due peccatori; i loro dubbi e incertezze nel disubbidire con la coscienza che il loro vivere sarà poi diverso, vago, indefinito, come le loro figure tracciate dall'artista.

E sereno non sarà lo spettatore di fronte alla grande macchia rossa dentro la quale sono disegnate le sagome dei fedeli e dove le sentenziali parole del *Discorso*, si fanno montagna. Perché sono le parole, il loro contenuto, il modo con cui sono dette e come sono ascoltate, che diventano quell'autorità cui Matteo chiude la narrazione del *Discorso* del Cristo terreno.

ATTORNO AL TETTO DEL MONDO

di Roberto Dedenaro

Erika Fatland

Erika Fatland
La vita in alto
Una stagione sull'Himalaya
traduzione di Sara Culeddu
e Alessandra Scali
Marsilio, 2021
pp. 688, euro 21,00

Quando ho completato la lettura della pagina numero seicentosessantotto de *La vita in alto* di Erika Fatland, ho provato un piccolo senso di vuoto: avevo finito di leggere il libro e mentre Erika sbarazzina e soddisfatta mi guardava dal risvolto della terza di copertina, dovevo confessare di avere sviluppato una forma di dipendenza così ho finito per comperare tutti i libri scritti fino ad oggi dalla Fatland, cioè altri due volumi, con cui ho spento, almeno per il momento, la Erika mania.

La vita in alto è solitamente considerato, nelle recensioni che il libro ha avuto, come un libro di viaggio, una categoria complessa, la cui attuale diffusione è senz'altro dovuta al turismo di massa, alla diffusione del tempo libero e, da ultimo, dell'attuale globalizzazione per cui tutti, ormai, siamo stati quasi in ogni luogo o, se non abbiamo visitato personalmente quel posto ne abbiamo comunque visto migliaia di immagini sul web. D'altra parte per sfuggire alla banalità del turismo si sono sviluppati atteggiamenti quasi misticheggianti per cui mettersi in viaggio è piuttosto un mettersi "in cammino" verso un luogo che è soprattutto una dimensione spirituale o un benessere interiore, basti pensare al successo di visitatori e camminatori del percorso di Santiago, di cui non ho mai sentito nessuno lamentarsi. Insomma volevo dire che guardo un po' con sospetto i libri che raccontano viaggi e promettono scoperte particolari e resoconti di esperienze straordinarie. La domanda che uno potrebbe farsi è come mai mi sia messo a leggere *La vita in alto*? Innanzitutto il libro è il resoconto di un soggiorno di otto mesi alle pendici di quella incredibile catena montuosa universalmente conosciuta con il nome di Himalaya, attraverso Cina, Pakistan, India, Buthan, Nepal e Tibet, percorrendo regioni dai nomi impronunciabili, stati sovrani e recenti annessioni alle maggiori superpotenze dell'area, Cina e India. Forse mi aspettavo un libro di "montagna", per sanare una lacuna, dopo Kugy, le mie letture di quel genere si contano sulle dita di una mano, soprattutto amici, Jelinčič, Klingendrath. Avevo fatto male i miei conti, questo non è solo un libro di montagna, Erika Fatland, classe 1983, è una scrittrice con una solida formazione antropologica alle spalle, un'energia quasi inesauribile per muoversi senza sosta e un marito che l'aspetta pazientemente in Norvegia, tutti aspetti che erano già emersi nei due libri precedenti a questo, *Sovietistan* e *La frontiera,* celebrati e premiati.

A proposito del viaggio e di ogni sua mistica, la Fatland ad un certo punto afferma di viaggiare perché non riesce a farne a meno, ma le preoccupazioni o le questioni sollevate dal libro sono ben altre che le proprie fisime esistenziali, anzi se un filo rosso collega l'enormità dei chilometri percorsi è quello della condizione femminile, attraverso luoghi segnati da miseria e regimi spesso oppressivi, abitate da minoranze linguistiche e religiose, in cui le donne vivono condizioni ancora più difficili, oggetto di discriminazioni e violenze con l'eccezione della ormai famosa etnia Mosuo, la più famosa e grande società matriarcale del globo che pratica un forma di matrimonio cosiddetto itinerante, praticamente gli sposi continuano a vivere nelle case dei loro genitori. Tradizioni e diversità che sopravvivono anche e soprattutto, ormai, grazie al turismo che le rende una fonte sicura di guadagno. Erika intervista, chiede, cerca, aiutata da guide comprensive e spaventate a volte, riesce a superare la superficie di diffidenza e di

timore, in alcuni casi parlando si rischia la vita, e così fa parlare i luoghi, in senso non figurato, ma reale.

La nostra Erika sembra anche parecchio a suo agio con le molte religioni incontrate, forme sciamaniche di buddismo, buddismo, induismo, cristianesimo, islam, zoroastrismo e non è un elenco completo, sembra incuriosita ma la sua laicità non sembra vacillare. Visita persino il luogo, ridotto a rovina, in cui i Beatles e altre star della musica occidentale si ritirarono per meditare con il guro più famoso all'epoca Maharishi Mahesh Yogi, e annota, fra l'altro come Ringo Starr e sua moglie se ne andarono dopo pochissimo tempo: la donna non sopportava i ragni.

Di tutto si forniscono dati, storia, numeri una quantità di dati notevolissima, che permette di conoscere un po' meglio quell'area del mondo tutto, raccontato con uno stile agile, spesso venato da ironia; imperdibili le monache buddiste che seguono il corrispondente locale di X Factor nel tempo libero, o ascoltano i maggiori successi dell'incombente pop tibetano, di cui, confesso, non sospettavo l'esistenza. Società che spesso sembrano sul punto di scomparire travolte dalla voglia di vivere collegati al mondo, di modernità sulle pendici dell'Himalaya come dappertutto, ormai, desideri che spingono a migrare verso ovest tra l'altro alla ricerca di una vita migliore. È il turismo che gioca un ruolo fondamentale per queste fragili economie, messe in difficoltà ulteriore dal sorgere di nuove e più rigide frontiere, il caso dell'Everest è emblematico. Su quella che è la montagna più alta del mondo, o meglio al suo campo base, si recano ogni anno, migliaia di persone che producono una montagna di rifiuti e milletrecento chili di feci all'anno, ma gli sherpa, alcuni dei quali hanno salito la cima decine di volte, vivono forse meglio di altri nepalesi proprio per questa sete occidentale di esserci, anche se la salita, anche solo al campo base implica sforzi e fatiche, siamo oltre i cinquemila metri di quota, non indifferenti. Ma l'inquinamento è un

Lago Srinagar
foto di Divya Agrawal

Himachal Pradesh
foto di Nomad Bikers

problema grave anche a queste quote, e il cambiamento climatico si fa sentire, ghiacciai che si sciolgono, fiumi che restano in secca gran parte dell'anno, sull' Himalaya manca l'acqua, e in un futuro vicinissimo l'India e le grandi pianure potrebbero soffrire sempre più queste carenze, sono miliardi di uomini. Il Gange nasce da queste montagne e scorre per duemilacinquecento chilometri, ogni giorno le città che attraversa vi sversano tre miliardi di litri di liquidi fognari, immaginate cosa potrebbe succedere se la portata del fiume dovesse diminuire.

Erika Fatland, ha dunque,il dono di darci un sacco di informazioni, con il tono di un'amica che incontriamo al caffè e ci obbliga a pensare raccontandoci cosa le sia capitato nell'ultimo suo viaggio. Ho anche imparato che la pronuncia di Everest, universalmente riconosciuta è sbagliata, bisognerebbe dire iv-rest con l'accento sulla prima sillaba, così il massimo esperto in materia, George Everest pronunciava il suo nome. E mi è anche venuto voglia di leggere qualcosa scritta dal marito della nostra Erika, così, per curiosità

Carlo Emilio Gadda

GADDA È UN LOLLOBRIGIDO

di Francesco Carbone

«Sono diventato una specie, di Lollobrigido, di Sofio Loren, senza avere i doni delle due impareggiabili campionesse»

(Carlo Emilio Gadda,
Lettere agli amici milanesi)

Gaddabolario è una parola che non esiste, o almeno che non esisteva fino al novembre del 2022, quando ha dato il titolo al dizionario minimo – e divertentissimo – di alcune delle parole più saporose della scrittura di Carlo Emilio Gadda. Il vocabolarietto (174 pagine) sa a chi rivolgersi: con indispensabile ottimismo a chi di Gadda ha intravisto qualcosa restandone incuriosito; e a quelli che la contagiosa *Introduzione* di Paola Italia chiama gli «adepti».

Adepti è una parola sulla quale vale la pena inciampare: viene dal latino degli alchimisti per indicare quelli che sono stati iniziati, che hanno ottenuto (*adeptus*) l'accesso al segreto della pietra filosofale.

Il *Gaddabolario* (a cura di Paola Italia, Carocci 2022) è dunque un libro per innamorati potenziali e amanti di fatto di Gadda, enclave tenace e proliferante di cultori della letteratura che quando leggono il sottotitolo, *Duecentodiciannove parole dell'Ingegnere*, sanno che l'Ingegnere è lui e che il 219 è il numero civico del palazzo in cui fu uccisa Liliana Balducci: 219 vuol dire *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Per scrivere i 219 lemmi, sono stati coinvolti più di 60 collaboratori coordinati da Paola Italia, la responsabile,

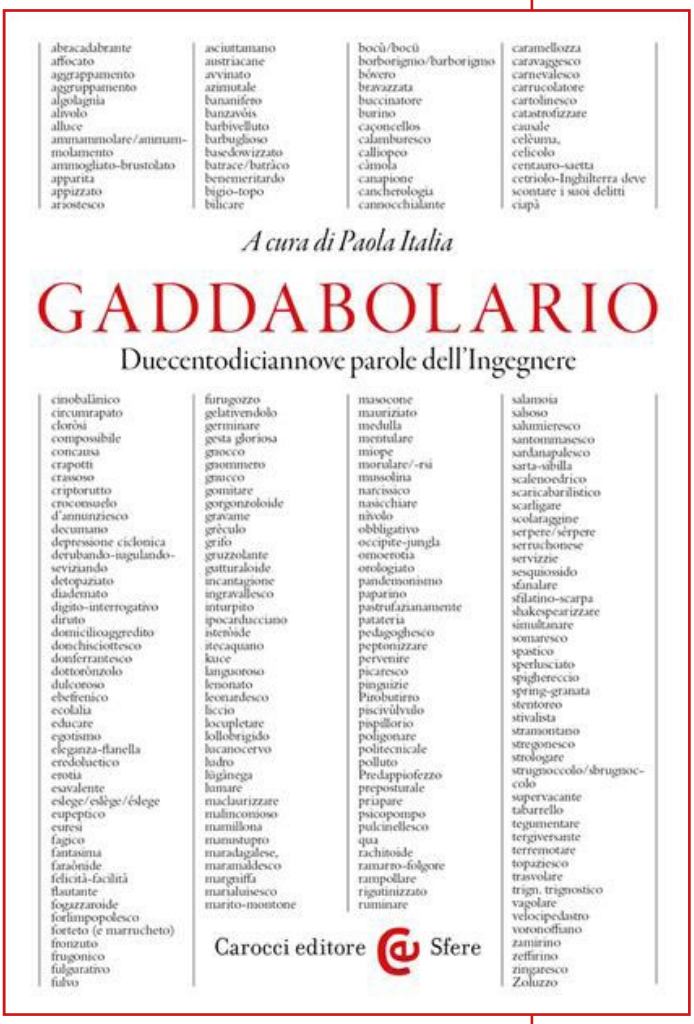
Carocci ha pubblicato un dizionarietto utile (e divertente) per guidare il lettore nell'esplorazione della prosa dell'«ingegnere della letteratura»

con Giorgio Pinotti e Claudio Vela, della nuova edizione Adelphi di tutti gli scritti di Gadda.

Paola Italia CI avverte che «a leggere Gadda ci si diverte moltissimo. A volte fino alle lacrime». I seriosi stiano alla larga. La prima eccezionalità di Gadda è che è anche sfrenatamente comico, quasi una pecora nera nella «letteratura italiana, così poco familiare, salvo rare eccezioni, all'umorismo». Che il Tragico sia da sempre tenuto più in alto del Comico, è la tragedia della letteratura. Quando un autore comico nasce, ci si vendicherà classificandolo minore, stravagante, periferico, non canonico. Perché perfino l'*Orlando furioso* sarà sempre tenuto almeno un gradino sotto la *Commedia* di Dante? Perché fa ridere (e perché Dio ha appena una parte da non indispensabile caratterista).

Si potrà leggere il *Gaddabolario* saltando da una voce all'altra, o tutto di fila come un romanzo, oppure ritrovarsi a collegare le voci, come fa Pollicino con le sue pietruzze, per percorsi propri. Uno di questi potrebbe essere cercar di capire qualcosa del perché sia necessario e divertente perdersi in un glossario di Gadda e non, per esempio, di Moravia. I lettori di Moravia direbbero che è evidente che l'autore degli *Indifferenti* non ha alcun bisogno di un dizionario specifico. Per dire che è "diventato famoso", Moravia avrebbe usato più o meno la frase appena scritta: Gadda scrive che è diventato «una specie di Lollobrigido» (accadde dopo la pubblicazione del *Pasticciaccio* nel 1957, quando aveva 64 anni). Quante cose ci suggerisce quel *Lollobrigido*… Questa constatazione potrebbe essere l'inizio di una serie di pensieri interessanti: ci sono dunque scrittori che scrivono in una specie d'italiano straniero e altri nell'italiano di tutti.

Del resto, la natura straniera della nostra lingua è un dato di fatto: quante parole abbia l'italiano non lo sa nessuno: forse 700.000. ma quasi tutto viene detto da quasi tutti con 2.000 parole. Un giorno un computer, se non l'ha già fatto, ci dirà di quante parole è fatta la scrittura di Gadda. Certo molto meno della nostra lingua desolatamente *standard*.



È dunque già comico il ritrovarsi in un libro dell'Ingegnere: si legge come se le parole fossero diventate bucce di banana sulle quali si scivola (finendo spesso col sedere per terra). Scrive Paola Italia che l'esperienza è quella di «leggere nella propria lingua e percepirne un'altra». Con Gadda l'italiano diventa una lingua inquieta, imprevedibile e sconfinata, piena di parole mai sentite, sempre pronta a germogliarne di nuove: una lingua che permette di congegnare frasi allo stesso tempo esatte e strane (con Gadda esatte proprio perché *strane*), dalla sintassi anche fluviale: frasi «a cavaturacciolo» (*Interviste al microfono,* Rai-ERI 2001).

Gaddabolario
Duecentodiciannove parole dell'ingegnere
a cura di Paola Italia
Carocci, 2022
pp. 176, euro 16,000

Irridente, parodistico e furioso è il rapporto di Gadda soprattutto con la lingua roboante e bugiarda della retorica

Perché questo? Soprattutto, nel caso di Gadda, per un tentativo strenuo, anche ferito e furioso, di provarsi a dire le cose. Francesco Berni di Michelangelo scrisse che «e' dice cose e voi dite parole». Gadda tutta la vita ha cercato di fare lo stesso. Per dire le cose, le cose del «mondo fuori sesto» di Amleto (figura essenziale, per la quale si veda la voce *Shakeaspearizzare* di Giuseppe Stellardi), la lingua sarà portata a gemere, contorcersi, a fari spastica. Gianfranco Contini per primo parlò di espressionismo: un espressionismo necessario per dire le cose: problematicissima faccenda.

Cos'è una cosa? Se un bicchiere d'acqua ci fa solo pensare se berlo o meno, in quel momento non siamo gaddiani. Se invece ci si accende nella mente la domanda (Gadda direbbe ci fa frullare l'ùzzolo) di cosa abbia reso possibile questo bicchiere adesso a portata della nostra mano, siamo finiti dalla parte dell'Ingegnere: eccoci benvenuti nel «gomitolo delle concause», in un mondo con un'infinità di entrate e nessuna uscita.

L'Ingegnere descrive una centrale elettrica, e subito ci dice che «la centrale elettrica, pensata da sola come banalmente la si pensa staccandola dal resto del mondo (oh che bella centrale elettrica! si dice volgarmente guardando l'edificio e le macchine) è un puro nulla» (*Scritti vari e postumi*, Garzanti, 1993). Già Plotino nelle *Enneadi* aveva scritto che «ogni cosa è tutte le cose», e in *Eureka* di Edgar Allan Poe, che Gadda conosceva, si legge che «non ci sono verità di per sé stesse». Il desiderio di dire le cose come sono è una fatica di Sisifo: proprio perché ogni cosa è un nodo (lo «gnommero» del *Paticciaccio*) in cui convergono e da cui si dipana una rete di relazioni infinite. Il destino di chi si sente chiamato da questo demone della precisione è l'incompiutezza. Incompiute sono la gran parte delle opere di Gadda.

Nel *Gaddabolario* si legga la voce *Felicità - Facilità* (di Serena Vandi), in cui si riporta il brano celebre del *Pasticciaccio* in cui sono descritti i gioielli ritrovati della vedova Menegazzi: «vertiginosa enumerazione» di preziosi, in cui gli orecchini diventano il cuore di «infinite relazioni storiche, analogiche, mineralogiche, al passato o al futuro, appese ai lobi di una donna». La descrizione dei gioielli prende cinque pagine del romanzo. Non potrebbe essere altrimenti.

L'ingegnere elettrotecnico Carlo Emilio Gadda (laurea nel 1920) si iscrisse nel 1924 alla facoltà di filosofia, finì tutti gli esami nel 1928 ma lasciò incompiuta la tesi su Leibniz. Leibniz è il filosofo dell'infinità del mondo, in cui ogni cosa è specchio di tutte le altre, dunque indagabile all'infinito. La tesi di Gadda diventerà la *Meditazione milanese*, pubblicata postuma nel 1974.

Di Leibniz a Gadda tutto appare necessario, in particolare l'idea del mondo come «sistema di sistemi» (I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti 1988); tutto tranne l'idea che l'universo risponda a un'*armonia prestabilita*. Uno dei saggi essenziali per leggere Gadda resta *La disarmonia prestabilita* di Gian Carlo Roscioni (Einaudi 1995).

Che il mondo sia un disarmonico «caravanserraglio» (*Racconto italiano di ignoto del novecento*, Einaudi, 1983) e un «campo oltraggioso di non-forme» (*La cognizione del dolore*, Adelphi 2017), è qualcosa che Gadda provò negli anni della Grande Guerra, a cui partecipò volontario e nella quale perse il fratello Enrico. La pagina del *Giornale di guerra e di prigionia* (Garzanti 1999) sulle scarpe degli alpini – scarpe mandate da «delinquenti» – può essere un esempio di come il mondo complicatissimo sia già raccolto in un solo semplice (?) oggetto: in quelle scarpe Gadda giovane già vedeva la «macchina» che dai piedi dei soldati arrivava ai vertici irraggiungibili dei sonnambuli che tutto ciecamente comandano.

Rispetto a questo, scrive ancora Paola Italia, «adottare la lingua comune per la rappresentazione di una realtà deformata e barocca è un atto immorale».

Nel *Pasticciaccio*, capolavoro

Di Leibniz a Gadda tutto appare necessario, in particolare l'idea del mondo come «sistema di sistemi» (I. Calvino, Lezioni americane, *Garzanti 1988)*

dell'impossibilità di un cartesiano romanzo giallo alla Conan Doyle, il delitto, «Il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello […] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo"».

Nessuna cosa, nessuna persona è uno (Gadda scrive un) *Gnocco*: «non è possibile pesare un grumo di relazioni come finito, come un gnocco distaccato da altri nella pentola» (*Meditazione milanese*). Non gnocco, ma gomitolo ingarbugliato, e cioè *Gnommero*: «le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare; ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti» (*Quer pasticciaccio*).

Con quale possibilità di venirne a capo? «Ogni ipotesi, ogni deduzione […] risultava offrire un punto debole, come una rete che si smaglia. E il pesciolino… addio! Il pesciolino della ricostruzione impeccabile» (*Quer pasticciaccio*, cit. nella voce *Piscivùlvolo*).

Principio euristico ed etico di questo Sisifo della verità sarà quello *Santommasesco* di ficcare il dito nella piaga «dei fenomeni centrifuganti» (*Pagine di divulgazione tecnica*): atteggiamento etico confermato dal Cristo che «induce […] a permettergli di toccarla» (*E*ros *e Priapo*). Mettere sempre il dito nella piaga, per non *Vagolare*, perché «la esperienza "deve" essere condotta a profitto: altrimenti si vagola bambocci sperduti verso una buia eternità» (*Ibid*.).

Irridente, parodistico e furioso è il rapporto di Gadda soprattutto con la lingua roboante e bugiarda della retorica: fatta di parole che a studiarle riveleranno «un guscio, senza più il lumacone di dentro» (*I viaggi la morte*, Garzanti 1999). Alla voce *Pedagoghesco* (di Marco Gaetani) leggiamo che in Gadda è sempre vivo «l'illuminista: la polemica si volge contro i cattivi maestri, i retori assertori zelanti di valori contronatura».

Agli antipodi dell'«ingegnere» è il *D'annunziesco*: «L'ingegnere progettista non è, beninteso, un eroe d'annunziesco intento a rimirar sé del continuo dentro allo specchio della propria esasperata vanità. Non vede sé, vede l'opera, vede "la cosa che dovrà essere", il filo dell'atto, degli atti, che discende dalla conocchia del pensiero» (*Scritti dispersi*).

D'Annunzio è lo scrittore che si auto-idolatra; Gadda è un «autoiconoclasta» (*Lollobrigido*, di Milena Giuffrida) che scrive per mettere il mondo al posto dell'Ego («l'io, io,… il più lurido di tutti i pronomi!», *La cognizione del dolore*).

Il contrario di questa coscienza, è il fascismo: frode linguistica gigantesca che ha usurpato il posto del mondo «caravanserraglio» per mettervi un formulario elementare, fantastico e feroce. La sua lingua è un gergo di priapi millantatori, fatto di parole che squadrano da ogni lato e «a lettere di fuoco» (Gadda leggeva con cura Montale) non solo l'animo ma ogni cosa (vedi *Priapare* di Riccardo Gasparina Geroni).

Mussolini è bersaglio di furie geniali e irresistibili, soprattutto nel *Pasticciaccio* e in *Eros e Priapo*. Le voci del *Gaddabolario* che gli sono dedicate sono molte: tra le altre *Predappiofezzo* «Napoleone fesso e tuttoculo» (*Eros e Priapo*), *Kuce* «Una bugia sporca, su dalla tenebra delle anime. Dalle bocche, una bava maiala. Kù-cè. kù-cè. kù-cè,. kù-cè. Cuce il sacco delle sue frodi un gradasso […] pronto sempre da issù poggiuolo a dismentire ogni cosa, a rimentire ogni volta» (*Ibid*.).

E mentre il fascista si muove nel mondo che non conosce come a casa sua («Gli uomini che non si voltano» di Montale), con Gadda (vedi *Zingaresco*) si procede con la ragione, che pianta via via le proprie tende «in luoghi nuovi, e ad ogni stazione dice trionfando: "Vedete?" Questa è la mia città! Hic civitas mea. Ma è una città coi un anelito urge verso ogni oltre, è una zingaresca città» (*Meditazione Milanese*).

LA FAMIGLIA VON SONDERBURG DI MARIA LUISA GRANDI

di Paolo Quazzolo

Maria Luisa Grandi
La famiglia von Sonderburg
La trilogia completa
Hammerle Editori, Trieste 2022
pp. 504, euro 22,00

Con la pubblicazione, in volume unico, della *Trilogia von Sonderburg,* giunge a compimento un progetto editoriale di Maria Luisa Grandi iniziato nell'ormai lontano 2010 con l'uscita de *La famiglia von Sonderburg,* cui ha fatto seguito, nel 2013 *Ritrovarsi* e, infine, nel 2014, *L'antico cancello.* Romanzi che, sin dalla loro prima uscita, hanno conosciuto un notevole successo, prova ne sia che il primo dei tre, già nel 2012, è stato tradotto in lingua tedesca, con un titolo leggermente diverso, *Dämmerung in Triest* (*Crepuscolo a Trieste*), ma tuttavia particolarmente efficace nel cogliere quel senso di decadenza e di *finis Austriae* che vengono così ben descritti dall'autrice.

L'idea per questa trilogia è maturata in Maria Luisa Grandi un po' alla volta, attraverso la raccolta paziente e meticolosa di documenti, testimonianze, racconti tramandati all'interno della propria famiglia, ma anche tramite una rigorosa ricerca che le ha permesso di ricostruire, secondo la formula più accreditata del romanzo storico, quell'articolato sfondo di eventi reali davanti ai quali si muovono personaggi di fantasia. Figure che, tuttavia, posseggono un forte impatto emotivo e nelle quali molti lettori possono riconoscere vicende e sentimenti che appartengono alla storia delle loro le famiglie.

La *Trilogia* abbraccia uno spazio temporale che copre quasi per intero il cosiddetto "secolo breve" anzi, si sviluppa proprio entro quell'arco cronologico che va dalla prima guerra mondiale agli anni Settanta, individuati quali confini all'interno dei quali si svolgono, in una drammatica e coerente successione, una serie di eventi che hanno profondamente mutato il volto dell'Europa.

È la storia, ambientata prevalentemente – ma non solo – a Trieste, di una famiglia di antiche origini aristocratiche, da sempre fedele all'imperatore d'Austria, tra le migliori esponenti della buona società triestina e viennese. Attraverso le vicissitudini dei von Sonderburg viene ripercorso un importante pezzo di storia europea, laddove i destini privati di una famiglia che, via via, diviene sempre più ramificata, si intrecciano con quelli di un'intera umanità, scossa da due guerre mondiali e da profondi cambiamenti sociali ed economici.

Il primo romanzo della *Trilogia, La famiglia von Sonderburg,* si svolge a Trieste tra il 1913 e il 1921, sullo sfondo della Grande Guerra. Il completo capovolgimento della situazione politica al termine del conflitto, la caduta dell'impero Austro-Ungarico, l'arrivo degli italiani, provoca un senso di smarrimento soprattutto in quelle famiglie un tempo fedeli alla casa d'Austria, che si interrogano sul loro incerto futuro. È la descrizione, attraverso l'inedita prospettiva di coloro che un tempo erano stati cittadini dell'Austria-Ungheria, di quel lento *dämmerung,* quel melanconico crepuscolo della città, percepito sin dalle prime avvisaglie del conflitto, che un po' alla volta vedrà affondare molte delle attività commerciali e, con esse anche il dissolversi del tessuto sociale di un tempo.

La storia che ci narra la Grandi, infatti, non è quella ufficiale scritta dai vincitori, ma, viceversa, quella vissuta dai vinti e, proprio per questo, meno conosciuta. Con un originale capovolgimento di prospettive, *La famiglia von Sonderburg* propone la storia di Trieste, all'alba del nuovo secolo, non dal punto di vista dei cittadini italiani nell'entusiastico anelito verso il ricongiungimento alla madrepatria, ma viceversa attraverso gli occhi di una famiglia, sì intimamente triestina, ma di origine, formazione culturale e sentimenti austriaci. Ecco allora che la caduta dell'Impero e l'arrivo a Trieste del Regno d'Italia, è vissuto non come un atto liberatorio, quanto viceversa come un angosciante smarrimento. E gli stessi membri della famiglia, posti di fronte al divenire degli eventi storici, reagiscono in modo opposto, chi rimanendo fedele all'Impero, come il fratello maggiore Ferdinando impegnato sul fronte a salvare vite negli ospedali da campo, chi passando pericolosamente dall'altra parte delle barricate, come il fratello minore Carlo il quale, desiderando combattere in favore dell'Italia, dovrà poi scontare questa scelta.

Maria Luisa Grandi, lo si è detto, si è mossa attraverso una lunga serie di racconti appartenenti alla memoria familiare, intrecciando e romanzando i quali ha creato una storia nuova, inventata, eppure perfettamente credibile e del tutto coerente con le vicende storiche del Novecento europeo.

Il secondo atto della *Trilogia, Ritrovarsi,* prende avvio quindici anni dopo, nel 1936 e vede quale protagonista la seconda generazione. Una nuova guerra, forse ancora più violenta e drammatica della precedente, è posta al centro della narrazione: i primi capitoli descrivono il lento scivolare dell'Europa verso un allucinante inferno. L'incendio dell'Hotel Balkan, rievocato al termine del primo romanzo, la crescente intolleranza all'interno di una città che, storicamente, era stata punto di incontro tra razze, culture e religioni diverse, prospetta l'avvento di tempi difficili. L'avvento del fascismo in Italia e del nazismo in Germania, trascinano rapidamente l'Europa verso una nuova, immane tragedia. La famiglia von Sonderburg è sempre più ramificata: chi vive la tragedia del secondo conflitto da Vienna, chi da Firenze, chi dalla Bavaria, chi da Trieste. La dimensione prevalentemente triestina del primo romanzo cede il posto a una narrazione che si dipana in aree geografiche differenti; la Germania di Hitler, l'Italia del fascismo, le orrende violenze della guerra, la resistenza partigiana, scandiscono il ritmo di una narrazione a tratti altamente drammatica che vede frantumarsi la famiglia. Ma, ancora una volta, al termine della guerra, il miracolo torna a compiersi e i von Sonderburg, fortunosamente illesi, si preparano a riunirsi nella casa patriarcale di Trieste.

Il capitolo conclusivo della *Trilogia, L'antico cancello*, si apre laddove si era concluso *Ritrovarsi,* al termine della seconda guerra mondiale. Protagoniste di questo ultimo romanzo sono la terza e la quarta generazione: nel corso del romanzo dovremo dolorosamente distaccarci da alcuni personaggi che ci hanno accompagnato fin qui, mentre i von Sonderburg sembrano divenire sempre più il simbolo di un mondo che appare ormai lontano e perduto. La narrazione, questa volta con una ambientazione che corre dall'Europa al Nord America, si dipana sino agli anni Settanta, laddove i numerosi nipoti von Sonderburg dovranno confrontarsi con un mondo in rapido cambiamento, in cui gli anni della contestazione giovanile e le prime avvisaglie dei cosiddetti "anni di piombo", sembrano incombere pericolosamente sul loro destino.

Luogo in cui convergono tutti i protagonisti e dove si consumano i fatti principali della *Trilogia*, è la villa alle pendici del colle di Scorcola, immediatamente sopra il centro cittadino. Una villa signorile, con tanto di scuderie e circondata da un elegante giardino, in mezzo al quale troneggia la Fontana della Bora, sorta di simbolo della famiglia e gelosa custode della storia dei von Sonderburg.

Come ha dichiarato più volte la scrittrice, i personaggi che popolano questa *Trilogia,* così come gli eventi che si svolgono dinnanzi il veritiero sfondo storico, sono frutto di fantasia. Ma, in verità, non esiste opera che sia interamente frutto di invenzione: il vissuto personale di chi scrive, la sua memoria interiore, le emozioni e le aspirazioni, finiscono per proiettarsi, a livello conscio o inconscio, nel racconto; e ciò spesso avviene in modo trasfigurato, rendendo irriconoscibili e difficilmente identificabili i modelli di partenza. Maria Luisa Grandi, lo si è detto, si è mossa attraverso una lunga serie di racconti appartenenti alla memoria familiare, intrecciando e romanzando i quali ha creato una storia nuova, inventata, eppure perfettamente credibile e del tutto coerente con le vicende storiche del Novecento europeo. Dietro le quinte del racconto è costantemente presente l'autrice che non solo organizza in modo sapiente le azioni dei suoi protagonisti, ma proietta nel racconto anche se stessa, rivelando i propri gusti personali quando, per esempio, descrive con raffinatezza gli abiti delle dame, le ricette di cucina o l'arredamento di un salotto. Parimenti, dietro ai numerosi personaggi, spesso si celano i ritratti di persone che appartengono al vissuto dell'autrice e che, proprio per questo, riescono ad apparire ancora più vivi e credibili. Ma, naturalmente, sarebbe inutile cercare di scoprire quali possano essere stati i modelli d'ispirazione: devono rimanere, come è giusto che sia, custoditi tra i segreti dell'autrice.

UN EPISTOLARIO TRIESTINO

di Stefano Crisafulli

Un tavolino e un manichino con un lavoro sartoriale incompiuto, da una parte, un dipinto su un cavalletto e una poltrona verde dall'altra. *Epistolario triestino*, lo spettacolo prodotto dalla Contrada e andato in scena sabato 7 gennaio presso il Teatro dei Fabbri, esplicita già con la scenografia la sua struttura drammaturgica, basata sulle lettere inedite di Anita Pittoni e Linuccia Saba pubblicate a cura di Gabriella Norio nel volume *Penso a te, che sei tutt'uno con la poesia di tuo padre* (Bibliohaus 2020). Come negli *split screen* – schermi frazionati – dei film anni '70, saranno protagoniste alternativamente Anita Pittoni, interpretata da Daniela Gattorno (che cura anche la regia), e Linuccia Saba, ovvero Marzia Postogna, mentre scrivono quelle lettere, nel farsi di un rapporto di amicizia che si rivelerà sempre più saldo, al di là delle asperità caratteriali di entrambe. Un *Epistolario triestino*, dunque, diretto con mano lieve dalla regista Gattorno e portato davanti al pubblico con l'intenzione primaria di far conoscere due personalità importanti del mondo letterario locale. In particolare Anita Pittoni: spesso poco citata, eppure fu grazie alla sua casa editrice 'Lo Zibaldone' che venne pubblicato lo scritto di Saba *Quello che resta da fare ai poeti*, in accordo con Linuccia. A collaborare, ma solo in voce, per mezzo di una registrazione, con le due interpreti, il poeta Claudio Grisancich, che ha letto alcune poesie, tra le quali *El strighez* di Anita Pittoni e *Quasi una moralità* di Saba.

Daniela Gattorno e Marzia Postogna entrano sul palco partendo dalla platea, come per condurre gli spettatori dentro le rispettive magioni, quella di Anita a Trieste e quella di Linuccia a Roma. In mezzo vi è la proiezione di un dipinto della figlia di Saba intitolato *Via Margutta*, che poi ritroveremo in scena posato sul cavalletto: si tratta proprio dell'opera originale. Le immagini hanno infatti la loro importanza per l'economia dello spettacolo: scorrono sullo schermo che fa da fondale alcune foto iconiche di Saba con la sua pipa, di Giotti e di Stuparich, ma anche altri dipinti, come il ponte di Rialto a Venezia del triestino Toffoli e il ritratto di Saba composto da Bolaffio.

Le musiche sono elementi di raccordo, a volte necessari per il gioco di figura/sfondo tra le due donne e per i momenti di totale assenza o compresenza sul palco. Per quanto riguarda l'epistolario in sé, le comunicazioni avvengono su più livelli: c'è la parte progettuale che risulta preponderante rispetto ai momenti più confidenziali, quando, ad esempio, Anita Pittoni rivela la sua preoccupazione per lo stato di salute di Giani Stuparich o quando Linuccia Saba confessa di sentirsi 'dolorosamente legata' a Trieste, una città che Anita giudica, con amarezza, 'cattiva' perché le rende la vita difficile. Straordinario il video conclusivo (e inedito) dello spettacolo: Anita Pittoni danza di fronte alla telecamera, lasciando scoperte le gambe, con la grazia e il coraggio di chi non si cura dei giudizi altrui e pone l'accento sulla libertà dell'arte. *Epistolario triestino* è dunque, parafrasando proprio una delle due protagoniste, una 'finestra aperta sull'amicizia' e, aggiungerei, sulla poesia, di cui abbiamo sempre più bisogno, in un'epoca storica che ci pone di fronte a una recrudescenza dell'odio.

CARISSIMA LINUCCIA, CARA ANITA

di Walter Chiereghin

Il dialogo epistolare che ha offerto materiale per la messa in scena di *Epistolario triestino*, la *pièce* della quale abbiamo dato conto nell'articolo di Stefano Crisafulli su questo stesso numero, è integralmente riportato nel volume curato da Gabriella Norio *Penso a te, che sei tutt'uno con la poesia di tuo padre*, organizzato sui documenti, originali e minute delle lettere, estratti dall'archivio di Anita Pittoni, ora conservato presso la Biblioteca Civica Civica "A. Hortis" di Trieste, luogo di lavoro della Norio, che nell'introduzione al libro ce ne offre una sintetica descrizione, interessante anche sotto il profilo dell'organizzazione meticolosa con la quale la Pittoni informava questa come ogni altra sua attività.

La corrispondenza tra le due donne ha origine immediatamente dopo il 25 agosto 1957, data della scomparsa a Gorizia di Umberto Saba, in un periodo nerissimo per le due corrispondenti e per la comunità letteraria e culturale di Trieste, che vide, oltre alla perdita del suo maggior poeta in lingua italiana, anche quella di Virgilio Giotti, il maggior poeta in dialetto triestino, che seguì Saba poche settimane più tardi, il 21 settembre. Altri lutti, nell'intervallo temporale in cui si sviluppa il carteggio, cioè tra il 1957 e il 1966 (ultima lettera il 1°gennaio di quell'anno), colpirono in particolare Anita: nel 1960, la morte del fratello Bruno e, soprattutto, nel 1961 la scomparsa a Roma del suo compagno Giani Stuparich, seguita pochi mesi più tardi da quella – ma si trattò di un lutto anche per Linuccia – dell'amica comune Maria Lupieri.

È legittimo tuttavia spostare l'attenzione dalla sfera emotiva a quella dei contenuti pragmatici del rapporto tra le due, entrambe donne di forte e talvolta anche aspra personalità, dal momento che è soprattutto su tali concreti argomenti che si è esercitata la comunicazione tra le due. Per di più, come osserva Roberto Benedetti nella sua postfazione al volume, «tra le righe dell'epistolario emergono i tratti di due caratteri di certo poco complementari. Enfatica e debordante, Anita ricorre a espedienti grafici quali i punti esclamativi (pure doppi) il triplo delle volte rispetto a Linuccia. […] Non meno sorprendenti sono le differenze nelle formule di congedo. Anita è prodiga di baci e di baci affettuosi. Nessun bacio viene ricambiato da Linuccia che, più contenuta, si limita ai tradizionali saluti e abbracci, a volte con affetto».

Non è un limite, tale troppo controllata intimità tra le due donne, anzi: una lettura del carteggio sollecita molte curiosità in merito alle altre informazioni desumibili dagli scambi delle due interlocutrici, animate ciascuna da uno o più precisi obiettivi. Per Linuccia, fin dai primi giorni successivi alla scomparsa del padre, vi è quello di acquisire tutte le lettere di Saba che le è possibile recuperare dai destinatari per realizzare quell'epistolario sabiano che finora non ha ancora visto la luce, mentre Anita è da bell'inizio interessata a pubblicare per i tipi dello Zibaldone *Quello che resta da fare ai poeti*, il cui manoscritto fu ritrovato tra le carte del poeta, inedito in quanto non pubblicato su *La Voce* – per l'indisponibilità di Slataper – cui Saba l'aveva spedito nel 1911. Lo Zibaldone, casa editrice fondata e diretta dalla Pittoni, si era già assicurata un importante inedito di Saba, le poesie di *Uccelli*, pubblicate nel 1950 e il nuovo testo inedito in prosa approderà alla fine alla pubblicazione nel 1959.

Diversi altri progetti riguardanti Saba erano stati vagheggiati da Anita e caldeggiati da Linuccia, ma per una ragione o per l'altra poi non si sarebbero realizzati.

Comunque la lettura del libro curato da Norio ci consente di conoscere da vicino, attraverso le lettere, le modalità di lavoro e la cura maniacale che Pittoni riservava ad ogni sua pubblicazione. La dialettica tra le due corrispondenti, l'introduzione e le note a piè di pagina, inoltre, fanno del libro un prezioso giacimento di dati e informazioni per ricostruire l'ambiente culturale triestino negli anni in cui si svolse la corrispondenza tra le due intellettuali.

Penso a te, che sei tutt'uno con la poesia di tuo padre. Lettere inedite di Anita Pittoni e Linuccia Saba (1957-1966)
a cura di Gabriella Norio
Bibliohaus, Macerata 2020
pp. 286, euro 15,00

IL GATTO DI REMBRANDT

di Rossana Melis

Alberto Brambilla

Il protagonista del romanzo breve di Alberto Brambilla *Il gatto di Rembrandt*, un rovistatore di archivi, apre il racconto in prima persona in modi classici, un po' favolosi, e noi ci prepariamo ad ascoltarlo, tanto più che sappiamo tutti quanto desiderio ha uno studioso, un ricercatore che ama immergersi tra le carte raccolte negli archivi, di poter poi raccontare le sue avventure a qualcuno, elencare i luoghi dove le ha vissute, insomma riviverle nella parola: «Molti anni fa, preparavo la mia tesi di laurea e avevo dovuto ispezionare parecchi archivi e biblioteche alla ricerca di documenti utili».

Tutto dunque è iniziato in tempi lontani. Le tappe del viaggio partono dal Museo Correr di Venezia, dove però il ricercatore è un po' distratto da materiali futuristi che niente hanno a che fare con l'autore di cui si sta occupando, Petrarca. E qualcosa annota in un taccuino. Torna poi nel corso degli anni a Venezia, alla Fondazione Cini, e poi di nuovo, in anni più recenti, al Museo Correr. Questa volta il poeta indagato è Carducci, e le sue lettere del 1883. Ma il fondale è sempre la sala di lettura, «buia e fresca», sempre la luce filtra «da un'alta finestra dai vetri colorati». Il lavoro di decifratore di manoscritti è faticoso e assorbente, ma non tanto da non permettere che il fondale si allarghi alla città, Venezia. «Si intuiva l'oscillare del mare là fuori» ricorda lo studioso, che subito riconosce – e l'osservazione, come vedremo, darà poi un senso a tutto il romanzo –: «C'era una distanza incolmabile tra la Natura, che quasi premeva per entrare, e la Storia, rappresentata da quelle lettere del 1883» (p.8). Tuttavia, malgrado sia tornato nella stessa biblioteca dove si conservano i documenti futuristi che l'avevano attratto tanti anni prima, non ci pensa più, né apre il quadernetto dove aveva fatto delle annotazioni su quel periodo.

Poi, improvvisamente il racconto cambia spazio e tempo. Siamo solo a una decina di anni fa, lo studioso legge questa volta *Le rouge e le noir* di Stendhal. Si anima improvvisamente quando si accorge che le vicende del romanzo sono, nel momento della lettura, ambientate a Besançon, proprio la città da dove sta ora leggendo, dove da qualche giorno è arrivato, attratto dalla speranza di cambiare lavoro, entrare in quella Università. Da questo momento Besançon diventa uno dei protagonisti del racconto, che si allunga in lente, compiaciute descrizioni degli indugi del narratore nelle vie, delle sue considerazioni immaginose, da *flaneur,* sulla geometria della città vecchia, e gli uomini famosi che vi sono nati e l'hanno attraversata: «Ogni mattina, per andare all'Università, uscivo da rue della Bibliothèque dove abitavo, incrociavo la Grande Rue e mi fermavo a fare colazione in una pasticceria, dove bevevo un caffè e mangiavo una o due paste con crema e uvetta. Uscendo percorrevo pochi metri e poi entravo nei portici accoglienti del Palais Granvelle, dal rassicurante e geometrico stile rinascimentale. Attraversavo il cortile quadrato e sbucavo nella piccola piazza alberata, dove c'è il monumento a Victor Hugo, con cui scambiavo un saluto affettuoso.[...] Che nel centro di Besançon ci fosse un'oasi simile, governata dall'alto dal cittadino più illustre, Victor Hugo, mi dava un senso di protezione e di familiarità. Tutto era un orologio che cam-

minava alla perfezione, con gli ingranaggi oliati a meraviglia, quasi orgogliosi di dare voce a un concerto» (p.10).

Se questa prima parte del romanzo è dominata dagli esterni e dagli interni di Besançon, arriva anche a raccontare, con lieve *souplesse,* i motivi del distacco del protagonista da lei. Perché lo studioso aveva sognato di vincere lì un concorso, farla quindi diventare la sua dimora. Invece lo aveva perso, e la doveva lasciare. (Non a caso questa *Parte Prima* si chiama *Besançon adieu*). Però, l'ultimo giorno prima di partire va nell'unico museo che non ha ancora visitato, il Musée du Temps, che pure è a Palais Granvelle: «come se qualcosa me lo imponesse – racconta – quasi fosse l'ultima opportunità che mi veniva offerta dal destino. [..] Mi era rimasta solo mezz'ora per misurarmi con il Tempo. […] Così avrei potuto allontanarmi dalla Franche-Comté con la soddisfazione di aver finalmente visitato quel museo che incontravo sulla mia strada ogni giorno. [...] Consacrare un museo al dio Crono era un'idea originale. Era anche quella una battaglia dell'eterna lotta dell'uomo contro la Natura» (pp. 21-22). Ma, mentre osserva affascinato la riproduzione del Pendolo di Foucault, improvvisamente gli tornano alla mente i documenti in cui si era imbattuto parecchi anni prima al Museo Correr; e nitido, tra questi, un piccolo biglietto in cui era scritto solo un appunto.

Un appunto, trovato tra le carte di un letterato veneziano dell'Ottocento, che lo continua a tormentare anche in Italia. L'aveva allora trascritto: «Rembrandt a Besançon?? | Serve a Boccioni al più presto». Per fortuna deve tornare ancora a Besançon per chiudere definitivamente i rapporti con la città. Farà dunque delle indagini, sulla vita e le opere di Rembrandt, sulla vita e gli incontri del futurista Boccioni.

Il racconto prosegue, indugiando come sempre su particolari colmi di indizi non ancora compresi, sull'ulteriore e ultima settimana di soggiorno a Besançon, con la visita al Musée des Beaux-Arts, sulle tracce, all'inizio infruttuose, della presenza di Rembrandt. Ma alla fine una responsabile

Rembrandt
L'Annunciazione
inchiostro su carta, circa 1636
Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie

del Museo comunica al nostro protagonista che lì sono conservati ben tre disegni del pittore. Ormai definitivamente in Italia, si immerge nell'analisi di quello dei tre disegni che lo attira di più, *L'Annunciazione.* Gli piace affrontare l'enigma di quel biglietto, una sfida per lui voluta, senza gli assilli del lavoro: «Forse per la prima volta nella mia vita quella ricerca, o meglio, quella curiosità, era puramente personale e ideale. Nel senso che non aveva uno scopo immediato, pratico. Non dovevo pubblicare nessun articolo, per intenderci. Né avevo date da rispettare. Ciò mi donava molta libertà e in qualche occasione una specie di godimento, che avevo provato solo da bambino» (p. 41). Nell'ostinato tentativo di capire il nesso tra Rembrandt e Boccioni, continua a ingrandire la scansione del disegno dell'*Annunciazione* (che è riprodotto sulla copertina e all'interno del libro), un Angelo dalle grandi ali incom-

L'avventura tra Venezia e Besançon e tra Rembrandt e Boccioni di un "rovistatore d'archivi"

Alberto Brambilla
Il gatto di Rembrandt
romanzo
GMlibri, Milano 2022
pp.102. euro 14,00

benti su una ritrosa Maria, cui è sfuggito, nell'alzarsi, un gomitolo di lana, mentre un velocissimo gatto lo rincorre.

Si apre adesso la seconda parte del racconto, *L'angelo Rembrandt,* dove l'autore analizza, suppone, crea legami tra le varie *Annunciazioni* degli ultimi secoli con quelle di Rembrandt, e le vicende della vita del pittore nel tempo in cui ha composto il disegno. Non mi dilungo sulla trama di queste dense e dotte ipotesi costruite per carpire l'interesse che forse Boccioni aveva avuto verso il disegno di Rembrandt. Fissandolo con sempre più attenzione, confrontando l'atteggiamento di Maria con quello dell'Angelo, e con il repentino movimento del gatto che vuole afferrare il gomitolo, un dubbio attraversa l'autore nel mezzo delle sue letture sempre più coinvolgenti del disegno: forse i suoi «amici filologi» avrebbero posto obiezioni perfino alla legittimità delle sue domande «prive di qualsiasi logica»(p.69).

Ma va avanti, pensando che non era stato un caso che il ricordo degli appunti del Museo Correr era affiorato proprio mentre guardava il pendolo di Foucault. Perché nel gatto che corre, accanto all'atto di Maria collocato invece in un tempo sospeso, «Rembrandt mette a punto una calcolata (anche se illusoria) congiunzione di tempi, che in effetti hanno diversa velocità» (p.72). Costituiva dunque, questo incrocio di spazio e tempo – come osserva il narratore nell'*Epilogo* (*Umberto e il gatto*) – un riavvicinamento al futurista Boccioni proprio nella fascia inferiore del disegno, «quella in cui il gatto si lancia a razzo verso il gomitolo […]. Per indicare la rapidità del felino, e la sua estensione nello spazio, Rembrandt ha infatti tracciato delle linee orizzontali a mo' di scia, un po' come si usa nei fumetti. Quell'effetto speciale, unito al concetto di velocità, non poteva richiamare, per analogia, ad alcuni principi dell'estetica futurista?» (p.95).

Il nostro narratore accumula intanto altre osservazioni sulla possibilità, suggerita dal biglietto ritrovato casualmente a Venezia, dell'incontro a Besançon tra il giovane Boccioni e l'opera che può aver avuto un'incidenza reale sulla sua arte. Non pago, e dubbioso, pensando agli amici filologi, vuole poi passare a una verifica "scientifica", che però lo lascerà dubbioso in modo definitivo, anche se insieme osserva che comunque «ciò che mi aveva entusiasmato era stato il viaggio, la conoscenza di cose meravigliose, contenute in un piccolo disegno e generate da un biglietto di poco conto» (p.97).

Il romanzo, possiamo dirlo, tratta una vicenda che ha vissuto in prima persona lo stesso Alberto Brambilla (chi lo conosce l'ha capito subito, né lui ne fa mistero). Ci sono dentro le sue paure, i suoi sogni, le sue passioni e in fondo le sue scelte. Perché, per chi bada ai sottotesti, a quello che ci dice il titolo, a generare la necessità del racconto può aver influito quell'episodio che ricorda Ennio Flaiano in un articolo sul «Corriere della sera» del 1970, e che va appunto sotto il titolo di *Un dilemma:* «Il dilemma di Rembrandt e del gatto, ossia "dovendo salvare da un incendio o un Rembrandt o un gatto, chi salvereste?", risulta sempre favorevole al gatto, cioè alla vita di un essere qualsiasi più che a un prodotto per quanto raffinato della civiltà e dell'arte. (poi in E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi,* Milano, Bompiani, 1988, p.704).

Flaiano si rifaceva a una nota affermazione dello scultore e scrittore svizzero Alberto Giacometti, che in una conversazione aveva detto appunto: «In un incendio, tra un Rembrandt e un gatto, io salverei il gatto». Grazie al titolo, possiamo allora interpretare il romanzo di Alberto Brambilla come una elaborata, sommessa parabola: il risultato del concorso universitario che ha dato l'avvio alla storia può essere una sconfitta, ma lascia immutato l'amore per la luce di Venezia, la città di Besançon, la vita di tutti i giorni, e insieme l'amore per le biblioteche, che mantiene la fascinazione, vissuta nell'infanzia, dei misteri che si possono decifrare come tesori ritrovati. Insomma una ostinata scelta di vita vera, che contende continuamente il terreno alla passione, anch'essa salvifica, per una ostinata e talvolta illusoria ricerca di verità filologica.

ROBERTO COCCOLO
NOSTALGIE DI FUTURO

di Marina Silvestri

«Vecchie canzoni tracciano scie di lumaca su una memoria esausta», scrive Roberto Coccolo, in uno dei componimenti forse più intensi di questa raccolta intitolata *Nostalgie di futuro*. C'è molta musica in questa silloge, musica ascoltata e desiderata, che sorprende e ritorna, un flusso di voci e suoni fissati nella memoria, segni dell'identità e la sensibilità dell'autore. L'immagine della maestra, che «lieta e musicale saltava tra le note», dei cantastorie, di un attore «in un teatro vuoto, una domenica mattina», dei musici, che vanno «dietro la tromba d'oro dai suoni sospesi» creando un cerchio di ricordi che avvolgono gli astanti; degli artisti di strada, dai quali il poeta aspetta «incerte armonie a spargere petali di libertà ritrovate».

Le neuroscienze riscoprono oggi gli effetti della musica sul corpo e sulla mente perché capace di creare «sinfonie di neuroni», e spiegano in termini fisici e matematici, ciò di cui l'uomo è consapevole fin dall'antichità: l'emozione che essa produce e porta inconsciamente a creare legami spirituali e materiali, nonché ritrovare vissuti dimenticati, personali e generazionali. Un nesso che, da poeta, Coccolo annota: «Che aria fresca/ c'è stasera/ nella grande piazza/ tra i bianchi palazzi sale la musica/ mongolfiera magica/ finta ma quasi vera/ e le ragazze innamorate le canzoni le sanno tutte/...».

Osserva nella prefazione Enzo Santese che, come nelle precedenti pubblicazioni, dai titoli significativi, *Ritagli di cielo*, *I giorni ritrovati*, *Breve infinito*, *Il tempo fermo*, «il ricordo è ancora il perno generatore di ogni slancio delle focalizzazioni del "già visto", la ricerca di sfumature capaci di sorprendere, le connessioni logiche fra il mondo di ieri e quello attuale. Il titolo contiene il segnale indicatore di un movimento concettuale dal passato al tempo venturo come se, andando a ritroso nei dettagli delle stagioni pregresse, Coccolo trovasse abbozzi di preludio all'avvenire». Novanta componimenti nei quali il tempo è misura interiore. Trieste è presente con i suoi chiaroscuri e alcuni squarci d'ambiente, dal coro poliglotta, allo stupore che suscitava il faro quando «la notte spalancava l'occhio di luce a lambire la piazza con un ventaglio maestoso», illuminando d'infinito il poeta fanciullo, o l'immagine di una vela che «oltre la diga passa leggera come un ricordo». Dolorosamente vive sono le radici, il sud dove il padre a dodici anni raccoglieva le olive, il riserbo della madre sulle «trame di famiglia di fatiche e silenzi" e «le parole da scambiare» quando si era riuniti a cena a tavola; ma anche «lo sventolar di fazzoletti colorati quando il Vulcania si staccò lento dal molo», poi le prime lettere di parenti emigrati in Australia, in cui «tra le righe leggevi la bugia e il rimpianto». Nella poesia di Coccolo prendono corpo il Carso, il Giardino pubblico, il Ponterosso, i caffè. Amici a cui si è legato (il volume è in memoria di Luisa Fazzini, cara amica, mia prima e preziosa "lettrice") e dediche a creature e figure a cui si sente affine, «un vecchio gatto», «un cane dalle lunghe orecchie», un «bimbo chino sui colori», «un vagabondo» e di città che gli appartengono: Caorle, Milano, Recanati, Bologna. «Le strade nelle mie città/ dalle mille anime segrete/ sono lì ad aspettare/ la voglia travolgente/ di chi saprà sognare».

Quello che fu un tempo, rinasce e prende forma «tra fiori di sillabe/ricomposte con amore». Amore, cifra palpabile di tutta la sua delicata scrittura cesellata a filigrana. «Vorrei scrivere una poesia/ fatta quasi di niente/ come un cerchio nell'acqua/ che s'allarga a poco a poco,/ la vorrei di tenui colori/ come un timido disegno/ accennato al colore./ La sentiresti per caso/ in un mattino di neve/ ove ogni cosa prende forma/ con la lievità dello stupore./ Danzando su una nota sola/ le daresti ali sonore/ insegnandole a volare». Parole e musica. Nel titolo di questa poesia Coccolo rivela ciò che sottende la sua ispirazione: l'eterna danza del mutamento in cui passato e futuro si sfiorano.

Roberto Coccolo
Nostalgie di futuro
Hammerle, Trieste 2022
pp. 104, euro 12,00

MIMMO JODICE A CAPODIMONTE

di Paolo Cartagine

Villa dei Papiri
Ercolano, 1996

Nel dicembre scorso è nata al Museo di Capodimonte a Napoli «La Casa della Fotografia Mimmo Jodice» dove saranno collocati i negativi e le stampe, la camera oscura con le annesse strumentazioni e la biblioteca donati da uno dei maggiori fotografi italiani del secondo ’900, tuttora in attività.

Verranno conservati e resi disponibili i materiali fotografici originali realizzati a partire dai primi anni ‘60, veri e propri contenitori, che gli hanno procurato notorietà internazionale e che hanno fatto la Storia della fotografia per il suo innovativo linguaggio visuale.

Nato a Napoli nel 1934, è il secondo di quattro figli. A cinque anni rimase orfano di padre. Fra guerra e dopoguerra, dopo la scuola lavorò per sostenere la famiglia. Poi studiò da privatista musica, pittura e fotografia.

Grafico di mestiere, nel ‘62 sposò Angela Salomone, compagna nella vita e nel lavoro e madre dei suoi tre figli. Diventato fotografo professionista si impegnò a fondo «per acquisire esperienza e introdursi negli ambienti culturali idonei ad assicurare committenze e visibilità».

Tra i principali lavori che andranno a Capodimonte le originali ricerche e le acute riflessioni di *Sperimentazioni*, vero e proprio *incipit* della sua produzione, dove «l’empirismo delle mie sperimentazioni garantisce comunque chiara leggibilità e immediata comprensibilità dei temi trattati». Anche con immagini lacerate, ricomposte e sovrapposte, talvolta l’autore sovverte le tradizionali procedure di riproduzione per interrogarsi sulle potenzialità e sul ruolo del *medium* fotografico, esplorando i limiti di sguardo, materiali, tecniche e forme espressive. Una strategia operativa che con varie declinazioni userà sempre in camera oscura per ogni lavoro, perché «la forma e una conseguenza del contenuto».

Con *Figure del sociale*, Jodice – anche in relazione alla più generale situazione del meridione italiano – testimonia la complessità della società napoletana attorno agli anni ‘70, indagando con attenzione i problemi di Napoli, dal colera alla sofferenza mentale, dall’emarginazione ai riti religiosi, dal degrado urbanistico al disinteresse per le periferie.

All’opposto, in *Rivisitazioni* ci racconta, con foto che dialogano tra memoria e apparenza delle cose, di una Napoli lontana dagli stereotipi della comunicazione di massa: luoghi vuoti e silenziosi, reali ma quasi fuori dal tempo.

Con *Mediterraneo* approda a un’originale rilettura circa l’attualità delle antiche culture che hanno visto questo mare come baricentro di tante genti e idiomi diversi, una riflessione critica proposta – come sottolinea Jodice – da un figlio del territorio bagnato da quel mare.

Nelle *Città invisibili* si sofferma sulla complessità architettonica e strutturale delle metropoli (fra cui Parigi, Boston, Milano, Napoli) tra storia e trasformazioni degli anni ‘80, stigmatizzando il crescente consumo di suolo.

Mare è invece una collezione di paesaggi, dove l’acqua, gli orizzonti e le rive fatte di pietre e di scogli inducono l’autore ad affrontare «il tema del paesaggio interiore» e suggerire all’osservatore di guardare sempre oltre la realtà visibile.

Gli oggetti che lo circondano nella quotidianità è invece l’argomento di *Eden*, sviluppato per frammenti e dettagli che,

isolati dal contesto, divengono *ready made* fotografici.

Di grande rilievo anche *Transiti*, un'indagine sul volto umano composta da dittici in cui vediamo accostati – in un muto confronto – ritratti, enucleati da alcuni dipinti esposti al Museo di Capodimonte, ai visi delle persone da lui incontrate nei suoi pellegrinaggi napoletani legati a *Figure del sociale*.

Jodice narra isolando sguardi, gesti e atteggiamenti della quotidianità inosservata, scenari, azioni e momenti qualsiasi, non gli eventi speciali.

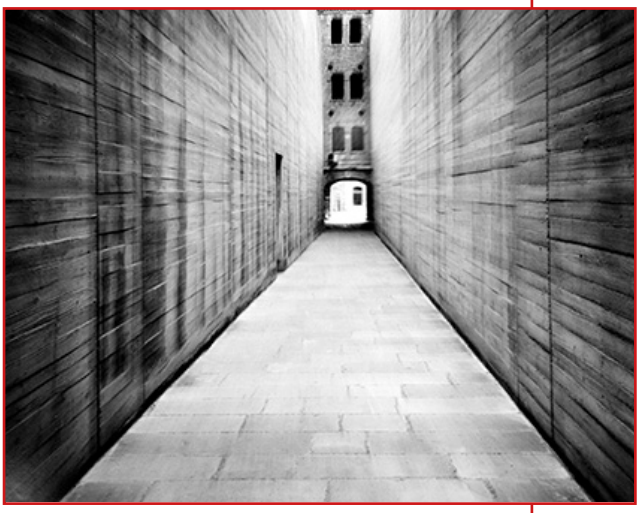
Le sue foto testimoniano il suo continuo, inesausto scontrarsi con la «inafferrabilità del reale», elemento fondante di un'unica grande ricerca (che dura da oltre sessant'anni) perseguita con consapevolezza su strade non ancora battute, ovvero ripercorse con inedite prospettive, per corrodere le certezze delle consuete modalità del vedere e del fotografare.

Da cui deriva in lui l'insopprimibile bisogno di prendere l'attrezzatura fotografica, immergersi nel mondo, e muovere lo sguardo per raccogliere testimonianze visive e costruire narrazioni sui temi a lui cari – uomo, territorio, memoria – secondo angolazioni e configurazioni sempre diverse: un'esigenza connaturata nell'animo dell'autore.

Quattro le possibili chiavi di lettura in proposito: l'impossibilità di descrivere il mondo con esattezza, l'indistinguibilità fra realtà e raffigurazione mentale, l'ineludibilità delle metamorfosi legate allo scorrere del tempo, il non accontentarsi mai della prima impressione. Il tutto orientato alla semplificazione che porta all'essenzialità: solo gli elementi necessari e sufficienti.

Dunque un autore lontano dai concetti di fotografia quale «copia del visibile e di istante decisivo», tanto che le sue foto spingono chi le accosta a soffermarsi sull'asserita oggettività e sulla presunta superiorità documentativa della riproduzione ottico-meccanica, «perché comunque in ogni foto di tutto resta un poco».

Dal processo costruttivo escono foto in bianconero analogico (rare quelle a colori)



Risiera di San Sabba
Trieste, 1985

con esiti formali sempre diversi e coerenti con i rispettivi contenuti, perché «l'apporto artigianale dell'autore deve essere incorporato nella foto quale traccia delle sue idee e del rapporto intrattenuto col reale».

Per Jodice il tempo consumato in camera oscura, mai rivolto al mero abbellimento estetico, è indispensabile alla maturazione dei suoi lavori.

Il risultato?

Le sue foto sono perimetri che racchiudono intrecci, ramificazioni e connessioni capaci di generare riflessioni, dubbi, stupore, ricordi e risposte a tante domande, perché per lui linguaggio e tecniche sono forme del pensiero.

Ogni sua fotografia è dunque fermo-immagine, immobilità infinitamente lunga, pausa, distacco, riquadro autosufficiente, silenzio che si interpone nel caos e nella casualità della vita. Ciascuna foto è per lui un'esperienza a se stante prelevata dal flusso incontrollabile delle immagini che la precedono e che la seguono, e che sfuggono per sempre.

Le sue fotografie non sono perciò registrazioni asettiche ma fusioni fra esteriorità del mondo e interiorità dell'autore.

L'effetto è indimenticabile e la sua produzione lo dimostra, produzione che appare quasi un corollario della tesi di von Hofmannsthal, il quale sosteneva che «l'essere umano scopre del mondo solo quello che ha già dentro di sé, ma ha bisogno del mondo per trovarlo».

PINTER E SCHILLER IN SCENA

di Paolo Quazzolo

Elisabetta Pozzi e Laura Marinoni in Maria Stuarda
foto di Alberto Terrile

Tra gli spettacoli visti in regione in queste prime settimane dell'anno ve ne sono due che, per epoca di composizione, stile, contenuti e impatto sul pubblico, possono essere collocati su due versanti opposti: *Tradimenti* di Harold Pinter e *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller. Entrambi sono testi di non semplicissima ricezione, ma che tuttavia spingono il pubblico a riflettere su tematiche importanti: il primo sugli aspetti deteriori della vita quotidiana nella nostra società; il secondo sul potere e sulla sua amministrazione, soprattutto quando agli affari politici si mischiano i sentimenti personali e le rivalse di famiglia.

Harold Pinter, premio Nobel per la letteratura nel 2005, può essere considerato uno dei principali – se non addirittura il più importante – tra gli autori drammatici occidentali della seconda metà del Novecento. Nato a Londra, consacratosi sin da giovane al teatro, scrive per il palcoscenico ma è anche sceneggiatore (soprattutto delle proprie opere drammatiche), romanziere e poeta. Spesso incompreso da pubblico e critica soprattutto agli esordi, Pinter si è affermato con serie di lavori che sono stati definiti come "commedie della minaccia", in cui elementi apparentemente innocui finiscono per creare una crescente inquietudine nei personaggi che si muovono sul palcoscenico. In seguito l'autore, avvicinatosi alla politica, ha spesso preso posizioni molto polemiche in relazione a eventi di portata internazionale come la guerra in Afghanistan e quella in Iraq, vicende dalle quali ha talora tratto delle *pièces* teatrali.

Tradimenti, che è forse l'opera più celebre e rappresentata dell'autore inglese, viene scritta nel 1977 e debutta l'anno successivo al National Theater di Londra. Spunto per questo atto unico fu una relazione che l'autore aveva avuto, sette anni prima, con Jean Bakewell, una presentatrice televisiva. La vicenda racconta di una relazione extraconiugale tra Emma e Jerry, dando luogo al più tradizionale dei triangoli drammaturgici, laddove il terzo personaggio è Robert, marito di Emma e migliore amico di Jerry. La particolarità di questo atto unico è che la vicenda non procede attraverso il consueto ordine cronologico, ma viene raccontata in modo inverso. La prima scena infatti si svolge due anni dopo il termine della relazione, quando i due protagonisti si incontrano dopo un lungo periodo di lontananza. Da lì parte un percorso della memoria che porta a ritroso, facendo rivivere le fasi salienti di questa storia, fino ad approdare al momento iniziale. Come lo stesso Pinter ebbe modo di sottolineare, *Tradimenti* non è una commedia sull'amore o sulla crisi di coppia: il tradimento coniugale diviene la chiave per mezzo della quale scoprire e mettere impietosamente in luce ogni sorta di tradimento che caratterizza la vita quotidiana nella società borghese. I tre protagonisti infatti incarnano le ipocrisie, le debolezze, la superficialità, le illusioni di tutti noi e con la loro storia dimostrano come il presente tradisca il passato, come le attese vadano spesso deluse, come la ragione finisca per opporsi alla morale della nostra società, quando cerchi di giustificare azioni che il rigore del mondo borghese non vorrebbe tollerare.

Lo spettacolo andato in scena al Teatro Comunale di Monfalcone è stato proposto da Elsinor Centro di Produzione ed è stato interpretato da Stefano Braschi (ottimo Jerry), Stefania Medri e Michele Sinisi (anche regista). Uno spettacolo che ha saputo ben interpretare il testo pinteriano e che ha potuto giovarsi di una indovinata scenografia di Federico Biancalani, che bene aiutava lo spettatore nell'orientarsi all'interno di un

A Monfalcone un classico del Novecento, a Trieste un altro classico del primo Ottocento

testo dalla struttura cronologica inusuale.

Maria Stuarda è tra le principali opere drammatiche di Schiller, autore vissuto tra il 1759 e il 1805. Assieme a Goethe rappresenta una delle menti più profonde che la Germania abbia dato al pensiero occidentale e, allo stesso tempo, uno degli autori drammatici più intensi. I due diedero vita al cosiddetto "classicismo di Weimar" che, partendo dalla tragedia classica, si proponeva di ricreare sulla scena non l'illusione della vita reale, ma la trasfigurazione della nostra esperienza quotidiana. A Schiller si devono opere di grande complessità quali *I masnadieri, Intrigo e amore, Don Carlos, Guglielmo Tell* o *Maria Stuard* (quest'ultima andata in scena nel giugno del 1800), tutte tragedie che, pur essendo state interpretate ripetutamente sui palcoscenici europei dai maggiori attori, hanno curiosamente conosciuto vita immortale soprattutto grazie agli adattamenti fatti per il palcoscenico del melodramma da Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini e Gaetano Donizetti.

Maria Stuarda è la storia degli ultimi giorni di vita dell'infelice regina di Scozia, condannata a morte dalla cugina, Elisabetta I Tudor, che ne temeva le pretese sul regno d'Inghilterra. Nonostante tutto, sarà proprio il figlio di Maria, Giacomo, a succedere sul trono d'Inghilterra a Elisabetta, dando così vita al regno unito di Scozia, Inghilterra e Irlanda.

Diremo subito che la versione di *Maria Stuarda* andata in scena al Politeama Rossetti nella coproduzione tra gli Stabili di Genova e Torino e il Centro Teatrale Bresciano, è stata di altissima qualità, uno spettacolo come da tempo non se ne vedevano. La sontuosa regia è stata firmata da Davide Livermore mentre le due regine sono state interpretate da due "regine" dalla scena italiana: Laura Marinoni ed Elisabetta Pozzi. Ma con una trovata curiosa e assolutamente teatrale: il ruolo che ciascuna di esse sostiene di sera in sera è deciso dal caso. Nel prologo, infatti, un angelo fa cadere dall'alto una piuma che, in base a dove va a posarsi, viene deciso quale delle due attrici interpreta il ruolo di Elisabetta e quale quello della Stuard. Al Rossetti, la sera della prima, la sorte ha voluto che il ruolo del titolo venisse sostenuto da Laura Marinoni.

Lo spettacolo, che gioca moltissimo sul colore rosso e sull'utilizzo di un efficace impianto scenico (di Lorenzo Russo Rinaldi) in cui domina una scalinata la quale evoca l'utilizzo che, negli anni Venti del Novecento, ne fece il regista tedesco Leopold Jessner con la celebre "*Stufenbühne*" (appunto, la scena a gradini), si avvale di una soluzione interpretativa in cui la musica diviene uno dei codici di riferimento. Non a caso il regista Livermore, che nasce come cantante d'opera e che ha firmato alcuni memorabili allestimenti per il melodramma (basti ricordare la *Tosca* o il *Macbeth* che hanno aperto di recente le stagioni della Scala), ha voluto indagare quello che egli ritiene essere il fondamento del teatro italiano, ossia il "recitar cantando", incrociando così tra di loro musica e parola. La colonna sonora dello spettacolo, eseguita dal vivo da Giua e realizzata dal compositore e sound designer Mario Conte, è ricca di riferimenti colti che ci portano Purcell a Dowland (musicista che ha scritto per Elisabetta I) e a Davide Rizzio, amante di Maria Stuarda, il tutto rivissuto in un clima rock.

Splendidi i costumi, disegnati da Dolce&Gabbana per le due regine e da Anna Missaglia per gli altri personaggi.

Quanto agli interpreti, Marinoni e Pozzi sono due attrici di grandissima levatura che, ciascuna nel proprio ruolo, hanno saputo coinvolgere ed emozionare la platea che ha assistito alle oltre tre ore di spettacolo con grande e continua partecipazione. Ma ottimi anche gli altri interpreti, tutti impegnati in più ruoli, spesso *en-travesti* (laddove i personaggi maschili erano interpretati da donne): Gaia Aprea, Linda Gennari, Giancarlo Judica Cordiglia, Olivia Manescalchi e Sax Nicosia.

Un ultimo accenno va fatto alla splendida e funzionale traduzione di Carlo Sciaccaluga, che ha saputo conferire al linguaggio settecentesco di Schiller una grande modernità e efficacia scenica.

Al termine applausi convintissimi e prolungati.

LA COMMEDIA DEL RITRATTO

di Michele De Luca

Fernanda Pivano e Toni Morrison
Milano, 1983
© Maria Mulas

Ha scritto Paolla Fallai, nel catalogo della mostra edito da Allemandi: «Se imparare a leggere non ci rende colti e imparare a scrivere non fa di noi dei narratori, inquadrare un soggetto e scattare non basta a laurearci fotografi».

L'incontro con Maria Mulas sottolinea questa differenza. I suoi ritratti ci offrono due generazioni di artisti e intellettuali di tutto il mondo, ma soprattutto ci accompagnano a comprenderlo. Questa capacità innata fa di Maria Mulas un classico della fotografia contemporanea, esattamente come agli albori della ritrattistica lo scatto di Matthew Brady ci ha offerto più di un saggio la possibilità di comprendere Abraham Lincoln, o Nadar a penetrare il miracolo dell'Impressionismo".

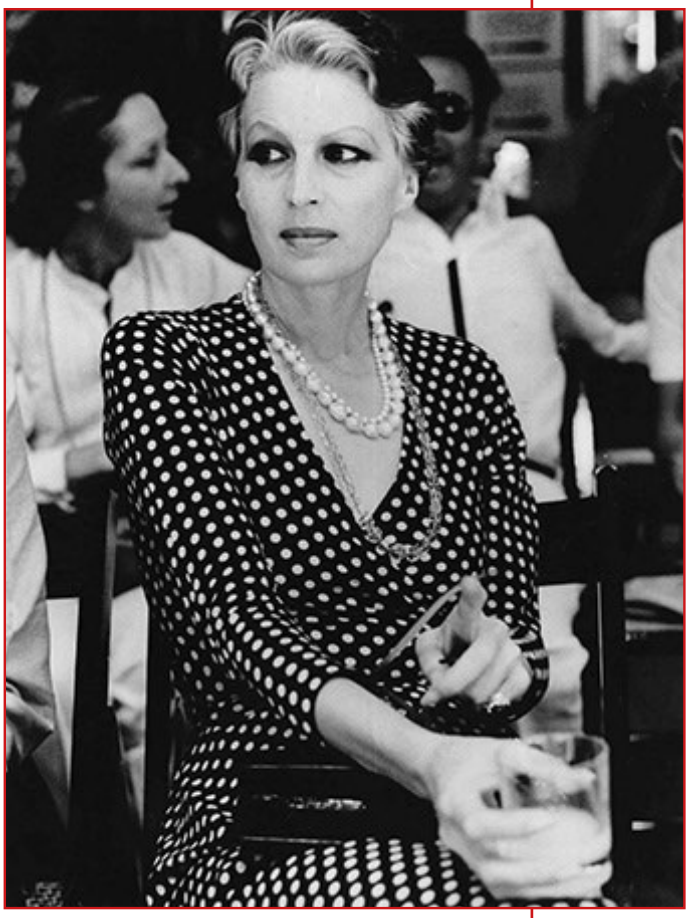
Maria Mulas, sorella del famoso Ugo, che la introdusse ancora ragazzina in quel mondo artistico che lui ritraeva per amore e professione nei mitici anni Cinquanta del Bar Giamaica a Milano, è una tra le più importanti fotografe italiane riconosciute a livello internazionale, che con la sua macchina fotografica ha saputo immortalare il mondo dell'universo artistico e culturale meneghino: immediatezza, empatia e sguardo curioso e introspettivo nei riguardi del soggetto sono la "cifra" riconoscibile del suo modo di concepire e praticare quella che si può definire la "commedia del ritratto".

In una grande retrospettiva curata da Andrea Tomasetig nelle sale dell'Appartamento dei Principi nel Palazzo Reale di Milano, sono esposti un centinaio di ritratti degli oltre cinquecento che Maria Mulas (Manerba del Garda, 1935) ha scattato nel corso di una vita. La mostra racconta una delle stagioni forse più vive di Milano, fra gli Anni Settanta e i Novanta, quando la città della Madunina era un dinamico *carrefour* del *bel mondo* internazionale, in cui la Mulas, chiamata "Coda rossa" per via del colore dei suoi capelli, osservava con occhio perspicace e partecipe il mondo culturale, artistico e civile della città meneghina, traducendolo nel fascino discreto del bianco e nero.

Ampia retrospettiva del lavoro di Maria Mulas al Palazzo Reale di Milano

Fil rouge dell'esposizione, dunque, è Milano, la sua intensa storia culturale, la continua trasformazione che si traduce nell'essere puntualmente al passo con i tempi: Milano, all'epoca, è uno specchio che riflette le tendenze internazionali in ogni ambito della società, dell'innovazione, della ricerca. Maria Mulas descrive con naturalezza ed empatia i diversi volti della città a cui è particolarmente attaccata, realizzando i ritratti di artisti, galleristi, critici, *designer*, architetti, stilisti, scrittori, editori, giornalisti, registi, attori, intellettuali, imprenditori e amici che con Milano hanno intessuto un rapporto significativo.

Fra le numerose personalità da lei immortalate – solo per citarne qualcuna - si va da Jonh Cage, a Christo, Philippe Daverio, Gillo Dorfles, Keith Haring, Andy Warhol, Gae Aulenti, Mario Botta, Bruno Munari, Giò Ponti, Armani, Versace, Valentina Cortese, Luca Ronconi, Strehler, Liz Taylor, Natalia Aspesi, Borges, Umberto Eco, Inge Feltrinelli, Ferlinghetti, Dario Fo, Allen Ginsberg, e Fernanda Pivano. Che si tratti di ritratti posati o di scatti rubati, nelle fotografie di Maria Mulas si legge una spiccata predisposizione a intrecciare incontri e relazioni, una complicità con il soggetto che emerge dalle immagini. Nelle sue opere predomina l'abilità nel cogliere il naturale e l'artificioso, la "personalità", nelle sue espressioni, atteggiamenti, caratteri, stili di vita, in un ininterrotto e appassionato dialogo tra quotidianità ed eccezionalità, tra realismo e sottile ironia. Come ci dice Tomasetig, la mostra «non è solo una godibile galleria di interessanti ritratti di una brava fotografa. È molto di più. Alla fine del percorso ci si accorge che il ritratto che predomina su tutti è quello di Milano, la vera protagonista di una stagione irripetibile, colta nel suo apice e nei suoi protagonisti e Maria Mulas ne è stata la memoria visiva». Nel suo lungo lavoro il suo obiettivo, con grande acume e maestria, ha scritto con la luce un'affascinante "commedia del ritratto". La Mulas era amica di Inge Feltrinelli, che di lei ha detto: «Il ritratto, per lei, è un gioco di specchi in cui c'è qualcuno che ti guarda e si guarda».



Silvana Mangano
Roma, 1974
© Maria Mulas

Umberto Eco
Milano, 1980
© Maria Mulas

I PERCORSI DI LAURA GRUSOVIN

di Francesco Carbone

Notte di maggio
olio su tela, 2022

Kulturni dom di Gorizia, mercoledì 18 gennaio: inaugurazione della mostra di Laura Grusovin *Ricordi di un percorso*. In fondo alla sala del pianoterra, c'è un piccolo quadro con due ippocastani in fiore; in primo piano, al centro, c'è una panchina di cui è tagliata la base; davanti alla panchina una fontana. Gli alberi sono scuri per la notte che sta arrivando; solo i fiori staccano luminosi: rosa a sinistra, bianchi a destra. S'intitola *Notte di maggio*.

Viene in mente per contrasto il celebre Magritte *L'empire des lumières* (1954) tra i più ammirati alla Guggenheim di Venezia: Facile immaginare che in qualche modo *Notte di maggio* sia nato da un "dialogo", e come un controcanto, all'opera del pittore belga. Il soggetto è simile, anche lì un paesaggio silenzioso composto da una casa e da alberi. Ma Magritte non "dipinge": i colori sono piatti, gli oggetti sono definiti da un quasi infantile contorno nero, e il cielo è scolastico. Si sa che la grandezza di Magritte non è nella "pittura", ma concettuale: *l'impero della luce* mostra il contrasto paradossale tra il nero delle sagome degli alberi e della casa e il celeste del cielo: un cielo con le nuvole di panna dipinte come su un piatto fondale da teatro. Pare che in Magritte non ci sia il tempo, e forse nemmeno lo spazio: c'è solo un gioco forse ironico tra la luce e il buio. Il quadro di Magritte, come *Notte di maggio* di Laura Grusovin, può essere visto anche come un esercizio sulla disposizione simmetrica degli elementi, con un centro evidente, come in una prospettiva quattrocentesca.

Somiglianze che acuiscono le differenze: Laura Grusovin non illustra un'idea ma *dipinge* uno spazio: con una tavolozza tutta tonale – verdi scuri come foglie d'ulivo, modulando diversi gradi di saturazione del colore, fino a degradare quasi al grigio, su cui staccano i fiori rosa e bianchi degli ippocastani. Sullo sfondo, il cielo è merlettato in modo accurato, allo stesso tempo agile e libero, da rami e foglie appena più scolorite per la lontananza. Dipinta con pennelli anche minimi, "una foglia e un petalo alla volta", questa *Notte* non scivola mai – ogni opera ha i suoi pericoli - nel dettaglio illustrativo: guardata da molto vicino, le pennellate restano pittoriche, visibili, e il colore palpita. Il contrasto con René Magritte serve qui a capire qualcosa della pittura di Laura Grusovin. Non implica un giudizio di qualità, ma il modo in cui si manifestano due poetiche.

In questa *Notte di maggio* il tempo scorre, le cose sommessamente respirano, l'atmosfera fa veli umidi che avvolgono trasparenti questo squarcio di un giardino. Viene da dire che Laura Grusovin è una pittrice *italiana*, e Magritte ovviamente un artista belga. *Italiano* nel senso ancestrale di avere dentro – meglio se ormai inconscio? – un modo di sentire la pittura e il disegno, un'idea di tridimensionalità in cui si fa sentire l'aria e gli oggetti che ne sono avvolti con una morbidezza, sia nel tratto che nella pennellata, che lascia pulsare le cose a seconda della luce e delle ombre.

Tutto il resto della mostra potrebbe essere ripensato a partire dal piccolo quadro di cui si è tentata una descrizione inevitabilmente goffa. Nel senso che in tutte le opere di Grusovin c'è sempre questa scommessa sulla *pittura*: anche in quelle più esplicitamente "surrealiste", in cui appaiono fantastiche cornici sospese a chiudere pezzi di cielo, di mare o di città, oggetti francamente simbolici, quieti dolci elefanti piegati in sé stessi, quasi sferici, con proboscidi che disegnano una sorta di curva di Fibonacci come nei nautili. In ogni caso, pare che sempre Grusovin scommetta sulla pulsione del colore, non meno che sulla cura del det-

Una personale dell'artista goriziana al Kulturni dom

taglio, e dunque del disegno.

Se le definizioni possono servire a qualcosa che non sia far passare l'inquietudine a chi guarda, in questo costante tentativo di equilibrio tra tratto e pittura, Grusovin appare un'artista, ancora più che surrealista, "classica".

Ci pare che *qualcosa* accada nei suoi quadri soprattutto quando non dà l'aria di cercarlo: oltre che nella *Notte di maggio*, per esempio nella *Casa rossa*, che è un quadrato con rami verdi di un rampicante fiorito di bianco su fondo rosso (solo una seicentesca vespa che sta per prendere il polline da un fiore è aggiunta), e che pare soprattutto – come la *Notte di maggio* - un esercizio di attenzione artistica su un tema cromatico: come "temperare", in senso musicale, il verde delle foglie e del giallo pallido dei fiori col rosso dello sfondo (un carminio desaturato per non "mangiarsi" con la sua violenza le foglie e i fiori?): la soluzione di un problema formale, e molto

simile – come spirito di ricerca - allo studio sui toni freddi di Van Gogh nel *Mandorlo in fiore*, figlio a sua volta della meravigliosa pittura floreale cinese.

A questi momenti più "intimistici", o forse proprio segreti, si alternano, in un gioco di sistole e diastole che pare indispensabile all'artista, quadri più euforici, di solito di dimensioni più grandi, in cui la tavolozza si fa ricchissima, iridescente, e i soggetti "surreali". E siccome quella che pare sempre in gioco è soprattutto la *pittura*, si potrebbe spiegare così la disinvolta libertà della Grusovin nel passare dal fantastico al "realismo" senza lasciarci alcun senso di contraddizione.

Se "un" surrealismo –uno dei tanti possibili – può essere ritrovato nel percorso di Laura Grusovin non è quello concettuale e da tavolo settorio di Magritte, né quello virtuosistico fino alla volgarità di Salvador Dalì, ma quello appunto pittorico di Leonora Carrington (giustamente molto riconsiderata dopo l'ultima Biennale di Venezia), che abbiamo smesso di ricordare, si spera, solo come l'ex compagna di Max Ernst.

E torna sempre in mente il titolo scelto dalla Grusovin per la mostra: *Ricordi di un percorso*. Dunque è il *percorso* che conta, e i quadri sono *ricordi* di qualcosa che - in quanto tale - può solo restare sottinteso e non dato? Qualcosa di appena intuibile, seguendone le stazioni che ce ne offre come tracce possibili? Il titolo *Ricordi di un percorso* destabilizza l'idea del quadro come opera definitiva, assertiva, non contestabile. In questo *percorso* dunque sarebbero potute nascere altre opere, e queste che vediamo non ne sono che saggi, esempi, possibilità? Paul Valéry ha scritto meravigliosamente di questo carattere per sua natura instabile, provvisorio, incompibile, di ogni *percorso* artistico.

La mostra *Ricordi di un percorso* al Kulturni dom di Gorizia (Via Brass, 20) resterà aperta fino al 12 febbraio. dal lunedì al venerdì dalle 10.00 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 18.00.

Non è tempo per noi. Le arti
olio su tela, 2017

La casa rossa
tecnica mista su imprimitura, 2021

LA BOHÈME AL VERDI

di Luigi Cataldi

Che gelida manina...

Amatissimo dal pubblico fin dal debutto al Teatro Regio di Torino il primo febbraio 1896, il capolavoro di Puccini, Illica e Giacosa fu inizialmente disprezzato dalla critica. Gustav Mahler, per esempio, disse che considerava sia *La Bohème* di Puccini che quella di Leoncavallo (1897) «puzzolenti». Riferisce quest'olfattivo giudizio Eduard Hanslick nella recensione all'edizione viennese dell'opera pucciniana diretta proprio da Mahler nel novembre 1903: gran stroncatura per compositore e composizione; grandi lodi per il direttore, al quale anzi è fornita una stringente giustificazione: dovendo scegliere fra mediocrità, ha scelto, «delle due gemelle puzzolenti, quella che ha un odore meno terribile». Hanslick trova «di una bruttezza quasi indescrivibile le quinte parallele che marciano su e giù». Si tratta, egli dice, di un realismo che riduce la musica a «sottofondo» per «l'insensato chiacchiericcio di dialoghi di pura quotidianità». Oggi (si vedano in particolare le monografie pucciniane di Michele Girardi e Julian Budden) simili giudizi sono superati.

Il «chiacchiericcio» che infastidiva Hanslick è in verità il "suono" della nascente società di massa, in cui vivono anche i quattro «arditi avventurieri» (così li definisce Henri Murger nelle parole, da *Scènes de la vie de bohème*, 1845-49 e in volume 1851, da cui viene il soggetto, poste in esergo al libretto), Rodolfo, Marcello, Colline e Shaunard. Essi cercano di marcare la propria diversità di sacerdoti dell'arte e del pensiero, sfidando la morale borghese comune e la mercificazione di ogni cosa a costo della miseria e della marginalità sociale. Sono giovani e deridono i vecchi e i bigotti (Alcindoro, Benoit), disprezzano il denaro (di cui sono solitamente privi, ma che sperperano se gliene capita un po' per le mani) e le autorità, hanno costumi amorosi assai liberi e altrettanto libere relazioni con le loro *grisette*. Sono e restano quel che sono, senza evoluzione alcuna. Li si incontra in una gelida e malsana soffitta nel primo quadro e li si ritrova nello stesso luogo nell'ultimo, mentre scherzano su sovrani e potenti della terra. Se c'è una storia da raccontare lo si deve a Mimì, che instaura una relazione più profonda con Rodolfo (la coppia tragica) e in parte anche a Musetta che fa lo stesso con Marcello (quella leggera). Mimì ama, si unisce a Rodolfo ed è da lui allontanata nell'inverno perché la spelonca malsana in cui vivono aggrava la tisi di cui lei soffre. Ma, dalla confortevole casa del «viscontino» che la mantiene, Mimì torna per morire fra le braccia dell'amato, che invece non può darle alcun aiuto. La sua morte misura il vuoto delle esistenze dei bohémienne, l'inefficacia delle loro azioni, la vanità della loro religione dell'arte. Colline, il filosofo, pur sapendo che l'amica non ha scampo, impegna per lei la sua «vecchia zimarra», alla quale intona un canto funebre senza ombra di ironia. Non curvò mai «il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti» e nelle sue tasche passarono «come in antri tranquilli filosofi e poeti». Puccini vi anticipa le stesse note lugubri che si ascolteranno in morte di Mimì: è la fine della loro bohème. È la loro sconfitta. La vicenda ha qualcosa in comune con quella di *Traviata*. Anzi, nell'adattamento teatrale del romanzo di Murger di Théodore Barrière (1849), che Illica tenne presente, è addirittura identica, visto che lì lo «zio milionario» di Rodolfo induce Mimì a lasciar libero il nipote di sposare una donna benestante, come nell'opera di Verdi fa il signor Germont con il figlio Alfredo. Puccini cancellò ogni traccia di una simile parentela con

In un nuovo allestimento La Bohème *è tornata al Verdi di Trieste nel dicembre scorso*

il capolavoro verdiano, così le due vicende assumono significati diversi. Mentre *Traviata* è un atto d'accusa contro l'ipocrisia e i pregiudizi della morale borghese, *La Bohème* assume il carattere di una pessimistica e dolorosa autocritica del mondo scapigliato di cui anche Puccini, negli anni di formazione milanesi, era stato parte: intelletti brillanti, originali, disinteressati, votati a cose ideali, che del potere, della società e della morale comune vedono le contraddizioni, si ritrovano schiacciati e vinti dal mondo che credevano di deridere e dominare. Con la morte di Mimì, non solo si chiude la loro gioventù, ma crolla un mondo intero. Peraltro per loro stessi, la gioventù si identifica con l'amore. «Gioventù mia tu non sei morta», dice Marcello ricongiungendosi a Musetta; «o gioventù mia breve» sospira Rodolfo pensando a Mimì che lui stesso ha allontanato da sé. E il comico, che è parte cospicua dell'opera, letteralmente annega nel tragico, di cui sentiamo l'incombere fin dal primo quadro, quando Mimì appare, già accompagnata dal motivo della malattia. La musica dà corpo all'idea pessimistica della brevità e della vanità dell'esistenza. Il quarto quadro è tutto di «ritorni logici», scrive il compositore, temi che riprendono quelli ascoltati nel primo, legati a persone o a oggetti (la cuffietta rosa, la chiave della stanza) o a circostanze (la malattia, l'inclinazione ai «castelli in aria»). Così nel quadro finale la storia di Mimì e Rodolfo è rievocata dai suoni oltre che dalle parole. Ma quanto quella storia suona mutata, irripetibile, irrevocabilmente finita! Ricordarla prima della morte è tutto ciò che resta.

Economia di mezzi e aderenza alla tradizione hanno dato forma e sostanza all'allestimento triestino. Il regista, Carlo Antonio De Lucia, che ha firmato anche le scene insieme a Alessandra Polimeno, ha rivestito, con arredi e proiezioni, il medesimo spazio adattandolo a soffitta, quartiere latino e "barriera d'Enfer". Ciò determina qualche incongruenza nel primo e nell'ultimo quadro (l'anacronistica torre Eiffel, la vetrata degna di un super attico piuttosto che di un misero tugurio), ma è efficace negli altri quadri, in particolare nel secondo, in cui le masse in scena seguono il concitato ritmo dell'azione. Adeguato è parso anche il lavoro sulla recitazione dei cantanti. Una regia tradizionale, insomma, ma assennata e presente. Coerenti con la messinscena anche i costumi di Giulia Rivetti. La direzione musicale è stata affidata allo statunitense Christopher Franklin, presenza abituale al Verdi. Superata qualche incertezza iniziale nell'accordo con le voci, l'esecuzione è parsa scorrere anch'essa nel solco della tradizione. Sicura l'orchestra del Verdi; buona la prova del coro e dei Piccoli Cantori della Città di Trieste, rispettivamente preparati da Paolo Longo e da Cristina Semeraro e ben coordinati sulla scena. Lavinia Bini è una Mimì convincente sia nella recitazione (passionale, capace di rendere senza eccessi la condizione di malata) sia vocalmente: corposa nelle regioni centrali e gravi del registro, cristallina e agile in quelle acute; buon fraseggio con tecnica di emissione sicura. Alessandro Scotto Di Luzio, forse perché non del tutto ristabilito dall'influenza che gli ha impedito di partecipare alla prima, è parso un po' meno coordinato con gli altri nel gruppo di voci. Ciò ha reso la sua recitazione un poco fredda. Federica Vitali, di vocalità esuberante come richiede il personaggio, bene integrata nel gruppo sia scenicamente che vocalmente, ha dato vita a una spigliata Musetta. Convincente anche Leon Kim (Marcello): voce forte, sicura, ma capace di fraseggi raffinati; recitazione disinvolta. Fabrizio Beggi è un Colline che sa passare dalla comicità arguta alla sincera commozione di «Vecchia zimarra» con credibile umanità. Clemente Antonio Daliotti è un adeguato Schaunard sia vocalmente che scenicamente. Alessandro Busi ha mostrato presenza scenica e buona vocalità nel suo doppio ruolo (Alcindoro/Benôit). Bene anche Andrea Schifaudo (Parpignol), Damiano Locatelli (il sergente dei doganieri), Giovanni Palumbo (doganiere), Andrea Fusari (venditore ambulante). [Rappresentazione del 16/12/2022]

BLUOCEANO

di Marina Silvestri

Marina Torossi Tevini
Blueocean
Appunti di viaggio
Campanotto, 2022
pp. 128, euro 16,00

Questo libro ha un pregio: il racconto diretto, le citazioni di letteratura di viaggio, e le riflessioni sull'esperienza del viaggio, si fondono. «Fare un giro del mondo e farlo con un mezzo lento come una nave credo sia istruttivo. Abbandonata la velocità fuorviante dei nostri giorni, in poche ore ci sbalestra in luoghi tra loro completamente diversi, in questo tipo di viaggio abbiamo la possibilità di apprezzare la distanza tra le diverse zone, la proporzione terra-acque, possiamo toccare con mano la vastità del globo. Molti problemi che sembrano giganteschi nella nostra piccola Europa si diluiscono nell'immensità della superficie dei mari e delle terre disabitate, il regno degli animali e delle piante. Si ristabiliscono un po' le proporzioni». Lo scrive Marina Torossi Tevini in *Bluoceano. Appunti di viaggio,* (Campanotto Editore 2022), quasi un invito ad abbandonarsi, anche nella lettura del libro, a un ritmo più meditativo, meno condizionato dalla fretta che consuma i giorni privandoci di assorbire la lezione che il tempo impartisce.

Cinque racconti per "ristabilire le proporzioni" e per spiegare come la crociera intorno al mondo, possa essere vissuta in forma non turistica (quel senso degradato dal turismo di massa, in cui al turista superficiale è contrapposto il viaggiatore di un tempo alla ricerca di sperimentare la vita reale di un luogo) ma come occasione intelligente di avvicinarsi ad altre culture e civiltà per comprenderne non solo la storia, i costumi, le tradizioni, la mentalità, ma anche quell'assetto istituzionale e politico che rimane quasi sempre ai margini dell'informazione che circola sui media, tranne quando un fatto si presenta con ripercussioni globali. E difficilmente si riesce a inquadrare nella giusta rilevanza. Perché come osserva Federico Rampini citato nel testo: «Viaggiamo sempre di più, ma capiamo sempre di meno. Mentre lo attraversiamo a gran velocità il mondo attorno a noi ci disorienta».

Come nei classici della letteratura di viaggio, anche in Marina Torossi Tevini sono presenti le due polarità: il mondo da cui si è partiti e la meta raggiunta. La comparazione. «Cammino e penso. Ma perché l'Occidente che da decenni predica la sua fine si vende al mondo come il migliore dei mondi possibili? Perché mentre abbiamo smesso di credere in noi stessi al contempo pensiamo che i nostri spregevoli beni possano essere importanti per gli altri? Certo, altre genti verranno nelle nostre terre, ma non per dare seguito alla nostra civiltà bensì per portare la loro. Nessuno potrà arrestare la nostra caduta iniziata da quando abbiamo dimenticato che il rispetto e l'educazione vengono prima di tutto, da quando abbiamo messo i beni materiali al centro dei nostri interessi, da quando abbiamo pensato che tanti egoismi possano produrre una vita piacevole per tutti». Con sé, nella sua cabina rifugio, oltre al già citato Rampini, i libri di Saramago, Bruce Chatwin, Daniele Del Giudice, Ida Magli, Giorgio Manganelli, per citarne alcuni.

Le crociere hanno toccato i cinque continenti e città e luoghi, dalla Terra del Fuoco e l'Isola di Pasqua e Bali, a Hollywood, Sydney e Mumbai, il cui l'elenco sarebbe lunghissimo; molte sono state le deviazioni dai percorsi previsti per capire la quotidianità degli abitanti. E poi gli oceani e la belleza di paesaggi, albe, tramonti e colori tanto diversi, e cieli stellati di altre latitudini. Ma, se l'esperienza spirituale è appagante, il bilancio intellettuale è critico. «L'inquinante miraggio che il capitalismo ha sparso in tutto il mondo dà a tutte le latitudini i suoi frutti. Ne beneficiano ovviamente le multinazionali, ma per gli uomini è produttore di grande infelicità e, come spesso ho potuto osservare spegne il sorriso in popolazioni che per loro natura sarebbero inclini all'allegria e alla danza». Come collante le considerazioni scambiate a cena, con altri viaggiatori per i quali la crociera, come per lei e il marito, è diventata una scelta culturale.

SAKSIDA A MUGGIA

di Walter Chiereghin

Aquilone / Zmaj
olio su tavola, 1960

Per una felice iniziativa dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Muggia, il Museo d'arte Moderna "Ugo Carà" ha proposto, dallo scorso 3 dicembre al 29 gennaio la mostra "Piccole cose ma non troppo / Malenkosti, a tudi ne", dedicata al surrealismo fiabesco di Rudolf Saksida (Gorizia, 1913-1984), esposizione curata da Jasna Merkù e Massimo Premuda, alla quale sono stati associati quattro eventi collaterali rivolti a un pubblico dai tre anni in poi, in parte nella stessa sede museale, in parte al Teatro Verdi della cittadina.

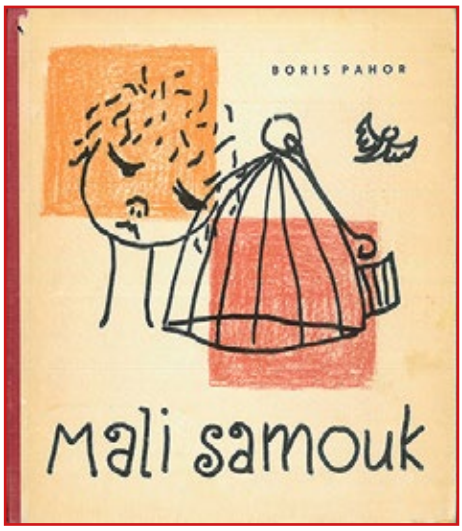
Inizialmente attivo come cartellonista, Saksida ha sviluppato in più direzioni una ricerca formale poliedrica e prolifica, operando anche in seno all'avanguardia futurista – su sollecitazione dell'amico Tullio Crali – e partecipando in tale ambito alla XXIII Biennale di Venezia del 1943, che segnò la fine del suo apprendistato di artista. Dopo la guerra, trascorsa in armi come ufficiale di artiglieria, iniziò alla fine del 1946 la sua carriera di insegnante di disegno che lo vide impegnato dapprima a Gorizia e quindi a Capodistria, da dove mantenne stretti contatti con la comunità artistica

Il Museo Carà ha proposto una bella mostra sul fantastico mondo dell'artista di frontiera

Senza titolo / Brez naslova
olio su tavola, 1975

slovena di Trieste che lo favorirono con la partecipazione a iniziative espositive tanto nel capoluogo giuliano che a Lubiana. Nel 1956 Saksida si trasferì a Trieste, avendo trovato lavoro come insegnante di stenografia in città e come insegnante di disegno alle scuole di avviamento commerciale di Aurisina.

È proprio dal suo periodo capodistriano che prende le mosse il progetto espositivo realizzato presso il Museo Carà, organizzato secondo un percorso cronologico dalla metà degli anni Cinquanta alla metà dei Settanta che ha visto allineati una quarantina di oli, su tela o su tavola, di medie dimensioni. Come ha osservato Massimo Premuda, l'ambito temporale preso in esame dalla mostra « è senza dubbio il periodo più originale del suo percorso. Stilizzando le forme e appiattendo lo spazio, emergono le sue caratteristiche figure che dell'infanzia e del gioco conservano l'immediatezza dell'irriverenza. Bambini e bambine, ma anche spaventapasseri, marionette, maghi, ballerine, pagliacci e suonatori, e ancora tori, cavalli, gatti e tanti uccelli e oggetti volanti, dagli aerei di carta agli aquiloni, popolano i suoi quadri in città dai cieli verdi costruite con i cubetti di legno colorati. Le atmosfere surreali, magiche e misteriose, legate alla notte e ai cicli lunari, lo avvicinano al Realismo magico triestino, ma il respiro della sua pittura e dei temi affrontati lo fa distinguere come "il più europeo fra i pittori della nostra regione", come lo definì lungimirantemente negli anni Ottanta il grande critico Giulio Montenero». Nel suo saggio per il catalogo dell'importante retrospettiva "Saksida pittore e cantastorie / Slikar pravličar" del 2014-2015, Joško Vetrih afferma che lo stesso Saksida ebbe a confessare «che durante la sua infanzia aveva sofferto molto per la mancanza dei giocattoli e aveva cercato rifugio nelle magiche atmosfere dei sogni ad occhi aperti. Sogni che anche in età adulta hanno continuato a stimolare la sua immaginazione, consentendogli di dare vita a quell'universo fantastico e surreale che



Copertina per
Boris Pahor
Mali samouk
(Piccolo autodidatta)
Mladinska knjiga, 1963
china su carta

Inizialmente attivo come cartellonista, Saksida ha sviluppato in più direzioni una ricerca formale poliedrica e prolifica, operando anche in seno all'avanguardia futurista

Senza titolo / Brez naslova
olio su tela, senza data

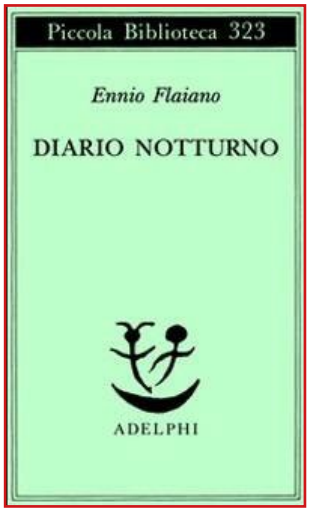
costituisce la materia prima dei suoi dipinti negli anni del secondo dopoguerra: un mondo popolato da esseri misteriosi simili ad animali antropomorfi, a marionette o ad automi che si muovono irrequieti sullo sfondo di ambienti bizzarri e paesaggi inverosimili, e che a volte sono buoni e a volte cattivi ma non recano danno a nessuno».

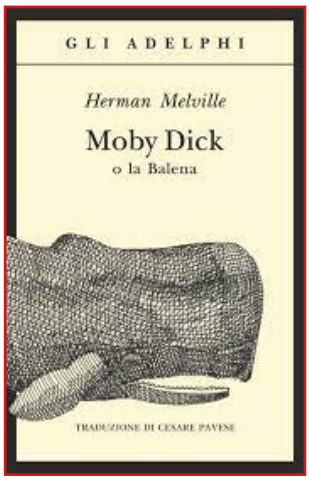
L'esposizione muggesana esplora compiutamente il piccolo universo fantastico di Saksida, valendosi anche di alcune testimonianze della sua attività di illustratore di testi per l'infanzia, tra le quali, in particolare, le tavole originali a china su carta realizzate per *Mali samouk / Piccolo autodidatta,* scritto dal suo coetaneo Boris Pahor nel 1963, testo e illustrazioni su cui sarebbe opportuno ritornare in una successiva occasione, essendone purtroppo la lettura tuttora non accessibile ai lettori italiani.

"Piccole cose ma non troppo / Malenkosti, a tudi ne" si qualifica come un'iniziativa culturale di spessore, capace di offrire un opportuno approfondimento sull'attività di un artista di frontiera di rilievo, coerentemente con lo sviluppo di una linea di intervento che in ripetute occasioni ha disegnato nel tempo il profilo di una programmazione rivelatrice di un interesse verso il territorio nel quale opera il Museo Carà, eludendo le lusinghe di un mercato di mostre preconfezionate per perseguire una propria vocazione di crescita culturale del pubblico al quale intende rivolgersi.

APPUNTI PERSONALI

di Silvia Zetto Cassano





Ennio Flaiano
Diario degli errori

Mi piacciono i diari. Più secchi sono più mi attirano. Parole come lampi.

Frasi brevi e dunque sconfinate.

I diari fanno guerra al Tempo, che passa mentre ancora c'è. E allora il signor Flaiano prende la matita, il quadernetto o forse un foglietto e scrive contro la vertigine, all'abisso, al nulla.

«La morte ha la faccia di certe signore che telefonano al bar col gettone: e a un certo momento, senza smettere di telefonare, vi fanno un cenno di saluto e di sorpresa».

«Si arriva a una certa età nella vita e ci si accorge che i momenti migliori l'abbiamo avuti per sbaglio. Non erano diretti a noi».

«I giorni indimenticabili nella vita di un uomo sono cinque o sei in tutto. Gli altri fanno volume».

Scrive dell'amicizia

«Il guaio dell'amicizia è che bisogna frequentarla, se passano giorni vuoti, è finita anche lei, tutto è frequentazione, o il desiderio si spegne. Viene il corvo a vedere ogni tanto a che punto…».

Di animali.

«Non c'è scrittore o scrittrice che non abbia il suo gatto o che non stia pensando ad allevarne uno. L'altra sera io e Maccari incontriamo un gatto tanto insolente che: "Diamogli una pedata" dice Maccari; "c'è il caso che sia il gatto di uno scrittore". E, rivolto al gatto che ci guardava spavaldo: "Vergogna! Va' a prendere i topi"».

Di luoghi

«2 novembre. Mondrian, pittore realista. L'Olanda è come Mondrian la dipinge. L'equivoco è credere che Mondrian sia un pittore astratto. Case bianche o nere, con strisce bianche o nere e finestre rosso e blu. Linee orizzontali del paesaggio. Canali, strade, dighe. Gli olandesi rendono astratto il formaggio dipingendolo di rosso».

Delle donne.

«Le donne scrivono per vendicarsi».

Si delle regole, degli ordini, il signor Flaiano che fa fatica a vivere nel suo tempo come noi nel nostro.

«Agire come Bartleby lo scrivano. Preferire sempre di no. […] Rifiutarsi, ma senza specificare la ragione del tuo rifiuto, perché anche questa verrebbe distorta, annessa, utilizzata. Rispondere: no. Non cedere alle lusinghe della televisione. Non farti crescere i capelli, perché questo segno esterno ti classifica e la tua azione può essere neutralizzata in base a questo segno. Non cantare, perché le tue canzoni piacciono e vengono annesse. Non preferire l'amore alla guerra, perché anche l'amore è un invito alla lotta. Non preferire niente. Non adunarti con quelli che la pensano come te, migliaia di no isolati sono più efficaci di milioni di no in gruppo».

Herman Melville
Moby Dick

«Melville ha la magia inquietante delle creature marine, e condivide parte del loro essere repellenti. Non è un animale terrestre. C'è qualcosa di viscido in lui. Era forse pazzo o stralunato? Forse gli mancava una rotella» D.H.Lawrence.

Che fatica, signor Melville, che sforzo arrivare fino alla fine. Mesi e mesi, ci ho messo, come il viaggio del "Pequod!. Che fatica leggere storie di mare, linguaggio da specialisti, ogni cosa il suo nome, ogni manovra la sua definizione precisa. Mi è venuto in mente *Capitani coraggiosi*, letto da bambina, senza capire metà delle cose che facevano a bordo. E poi Salgari, tribordo e babordo, ma almeno ogni tanto si scendeva a terra.

Il signor Melville è Ismaele, è Pip, è Achab, è il "Pequod", la nave dove si maneggia, si alza, si issa, si squarta, si traffica. L'uomo è artifex e formica allo stesso tempo perché quel mare senza approdi è la Natura dei demoni o degli uragani, terremoti, eruzioni, sciami di cavallette, diluvi, valanghe, tifoni e naufragi. Cioè *Moby Dick*. La Natura ci aspetta, dovunque ci nascondiamo, è lei la più forte, sempre. Se non siamo Achab, ma poveri marinai, non ci resta che ingannare il tempo dell'attesa della catastrofe.

TULLIO PERICOLI

La bella vita del critico d'arte / 17

di Giancarlo Pauletto

«La prima cosa che vorrei sapere, incontrando un altro volto, è se la persona cui il volto appartiene mi sarà amica […] La faccia è anche il risultato di un rapporto sociale […] La simulazione, per quanti sforzi si facciano per dissimularla, si incide sulla faccia. E si rivela […] Il volto viene formato dal di fuori, come dal di dentro. Persino il silenzio lo forma […] La faccia è un'autobiografia sintetica con la quale ci presentiamo in ogni occasione, sapendo di esporci a un'indagine che passa attraverso di essa […] Un libro importante cambia chi lo ha scritto […] Pensiamo a Beckett: credo veramente che la sua faccia sia stata modellata anche dai suoi scritti».

Pensieri, questi che cito, pubblicati in un libretto Bompiani del 2005 in cui Tullio Pericoli rifletteva sulla sua attività di ritrattista, e che importa molto leggere se fanno da introduzione ad una mostra di volti di Samuel Beckett: che ebbe luogo presso il teatro Verdi di Pordenone alla fine del 2006, e io la recensii a gennaio 2007 sul periodico *Il Momento,* scrivendo tra le altre cose: «Ecco dunque il tema di Pericoli, rispetto a Beckett: far trasparire dal ritratto – che deve essere anzitutto preciso sul piano fisionomico – anche la vertiginosa indagine che lo scrittore conduce sull'essenza dell'esistere, una solitudine che invano lotta contro il proprio destino di annientamento. E in effetti "vertiginosi" sono i carboncini, tutti, che Pericoli dedica al volto dello scrittore. Per una capacità di lettura che entra nelle pieghe della fisionomia, e che ora traduce l'interiorità psicologica in una elettrica superficie subito ridefinita dalla profondità degli occhi, ora la rassoda in una più densa corporeità, dentro la quale sempre gli occhi sono il segnale di uno scavo indagatore che non si ferma davanti all'apparenza, che ha deciso una volta per sempre il suo coraggio di andare a fondo.

A costo di trovare, nel fondo solo pietra e disperazione. E "petrosi" sono, infatti, gli olii dedicati al volto dello scrittore. In particolare quello di profilo, giocato su una sensibilissima serie di grigi che si compattano in una ruvida solidità di scultura, e traducono l'idea di una sfinge che trattenga, all'interno dei suoi occhi serrati, pensieri di desolata, inappellabile verità».

La recensione - di cui ho riportato un passo - mi procurò una delle maggiori soddisfazioni della mia, chiamiamola così, carriera di critico perché, circa un mese dopo, mi arrivò, datata Milano 14 febbraio 2007, questa lettera:

«Gentile signor Pauletto.

Ho avuto in ritardo la sua recensione ai miei ritratti di Beckett e il suo testo mi è parso molto bello. Ne sono lusingato per le sottili osservazioni e per la partecipazione che ho sentito.

La ringrazio di cuore e le invio i miei più cari saluti.

Tullio Pericoli».

Queste righe occupavano la prima metà di un foglio quadrato.

La seconda metà era – ed è – occupata da un ritratto di Beckett schizzato a penna, fermato sotto gli occhi scrutatori, bellissimo e per me prezioso.

Ora spero che nessuno mi accusi di eccessivo narcisismo.

Anche Tullio Pericoli – se mai verrà a sapere – mi perdonerà.

Il fatto è che i critici di provincia sanno benissimo che il numero di quelli che leggono i loro scritti è molto vicino allo zero.

Gli scalzacani di provincia non hanno l'*audience* dei menarrosti di città

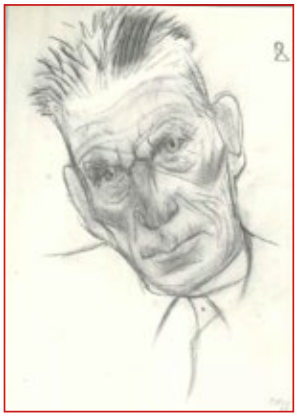
Dirò anzi di più: a volte gli stessi artisti mostrano un interesse assai limitato per quello che di loro vien detto – magari a ragione, non dico di no.

I critici, insomma, sono più che altro un male necessario, nessuno sa bene perché necessario, credo neanche la maggior parte dei critici stessi.

Io invece, immodestamente magari, credo di saperlo, ma non starò qui a disquisire.

Così, se uno viene apprezzato da un artista come Tullio Pericoli, è appena umano che gli si permetta di farlo sapere a qualcun altro.

Spero siate d'accordo.



Tullio Pericoli
Samuel Beckett
matita su carta
da L'anima del volto
Bompiani, 2005

NELLE LIBRERIE E SU WWW.HAMMERLE.IT