

Il Ponte rosso

MENSILE DI ARTE E CULTURA

numero 92 - maggio 2023



EX LIBRIS CLAUDIO STACCHI

1/30

Diego 23

Ci eravamo lasciati, chiudendo l'editoriale dello scorso mese, con una frase, neanche tanto velatamente polemica, secondo la quale appare opportuno: «attendere che la Cultura – con la maiuscola – cessi di essere considerata come la sottosezione povera dell'Assessorato al Turismo».

Non ho cambiato idea, anzi: mi viene in soccorso sull'argomento, a conferma di quella mia opinione, il parere espresso sul *Corriere della Sera* di oggi (24 aprile, NdR) da Gian Antonio Stella a mezzo di un articolo significativamente intitolato *Gli assessori alle sagre*, preceduto da un occhietto irridente che recita *Dagli «sbronzi di Riace» alla Festa del radichio rosso, si guarda più al folklore che alla salvaguardia dei tesori*.

Stella si riferisce nel suo articolo agli assessori regionali, mentre il mio articolo – più modestamente – teneva nel mirino gli assessori comunali, uno in particolare, ma non mi sembra che la sostanza cambi.

Attingere dai medesimi fondi per destinare risorse sia ad attività di tipo essenzialmente ricreativo sia a impegni di spesa destinati ad attività di studio, di promozione, di divulgazione, di conservazione o di accrescimento di beni culturali implica la possibilità di dar luogo a disequilibri anche clamorosi a vantaggio dell'uno o dell'altro ambito.

A rendere particolarmente probabili tali disequilibri concorre poi il fatto che le scelte in materia vengano affidate – come avviene per esempio a Trieste – all'arbitrio di un singolo, per di più auto-privatosi del conforto di consulenti quali un direttore di museo, possibilmente esperto di storia dell'arte o in materia di conservazione dei beni culturali, oppure anche del parere di un Curatorio che, pur deputato dal regolamento comunale a «elaborare le linee e gli indirizzi della politica culturale» del più importante museo cittadino, di fatto non è mai stato utilmente convocato a quasi un anno dall'elezione dei suoi membri da parte del Consiglio comunale, avvenuta il 20

giugno dello scorso anno.

Risulta allora quasi comprensibile la scelta di affidare a terzi le medesime linee ed indirizzi di politica culturale, anche se risulta scarsamente digeribile l'idea che tali “terzi” siano poi i fornitori (sempre quelli, tra l'altro) di mostre preconfezionate, offerte al Comune sulla base delle disponibilità presenti nei cataloghi delle ditte commerciali che stipulano il contratto con l'Ente pubblico.

Perseguire l'obiettivo di affidare l'elaborazione della politica culturale del Comune a privati, oltre a impoverire ulteriormente le competenze degli organici e dei consulenti indicati sulla base dei regolamenti comunali, ha l'aggiuntiva controindicazione di destinare ingenti risorse a tale discutibile bisogna, sottraendole ovviamente ad altri impieghi, tra i più essenziali dei quali quelli relativi alla tutela, alla conservazione e all'accrescimento delle collezioni di beni mobili ed immobili affidati alle cure del Comune.

Questo, per intenderci, da parte di un'amministrazione che tiene chiusi in un palazzo in attesa di ristrutturazione circa 400.000 volumi da oltre quindici anni, precisamente dal 12 aprile 2008, o che ha ricevuto in eredità un immobile di grande pregio sulla strada costiera come Villa Stavropulos oltre sessant'anni fa, nel 1960, lasciandolo deperire e vandalizzare fino a ridurlo a un rudere, anziché destinarlo, come da prescrizione del legato testamentario, a residenza per artisti e letterati. Per tacere del mancato acquisto di opere d'arte – anch'esso previsto dal testamento del barone Revoltella – per incrementare le collezioni del Museo intestato al generoso mecenate.

Si capisce d'altra parte che destinare risorse ed energie all'assolvimento di questi compiti che dovrebbero essere primari serve assai meno ad accalappiare turisti o crocieristi o ad acquisire visibilità sulla stampa – magari a pagamento – rispetto all'allestire una bella mostra, possibilmente di quelle cosiddette “immersive” ed “emozionali”, al Salone degli Incanti.

**mensile web
di arte e cultura**
a distribuzione gratuita

Iscrizione al
Tribunale di Trieste
n. 2/2023-1646/23 V.G.

n. 92
maggio 2023

**Direttore
responsabile:**
Walter Chiereghin

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

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

In copertina:
Franco Dugo
Omaggio a Rembrandt
acquaforte, 2023
170x135 mm

STREGATI DALLO “STREGA”

di Gabriella Ziani

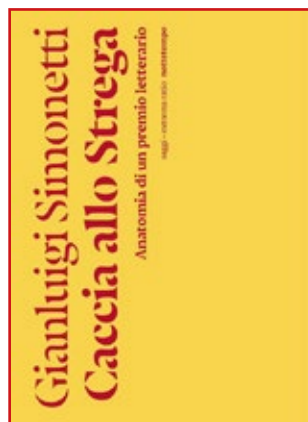
Nel 1947 il primo vincitore del premio letterario Strega, fondato da Maria e Goffredo Bellonci con il loro ristretto gruppo di “Amici della domenica”, intascò 200 mila lire. Un operaio all’epoca ne guadagnava più o meno 10 mila al mese. Nel 1951 l’assegno raggiunse il milione. Secondo le tabelle di calcolo equivarrebbe a circa 17.500 euro attuali, ma per i tempi si trattava di una cifra da capogiro. Lo scopo degli anfitrioni era mirato: mettere in connessione l’alta letteratura col pubblico vasto, creare una via di scorrimento tra industria culturale e società in preda a depressione post-bellica, e fornire sufficiente rendita al meritevole affinché la sua creatività restasse affrancata da altre più remunerative (e basse) tentazioni.

Oggi uno “Stregato” incassa 5000 euro, noccioline al confronto. Ma nessuno ha da lamentarsi, il premio è scarso ma compensato dalle ricche conseguenze: quell’alloro così mondano è diventato un fenomenale moltiplicatore di reddito, un *badge* che apre tutte le porte. Al prescelto (da una giuria comunque molto più allargata rispetto ai primi pochi “amici”) si spalancano collaborazioni giornalistiche, la cooptazione del mondo dei media, immediati benefici economici (si possono anche quintuplicare le vendite), oltre che una investitura corporativa, partecipazioni a festival in giro per tutta la penisola, interviste e firmacopie, circolazione sul web, traduzioni, riedizioni economiche, scuole di scrittura, e se va bene (spesso va molto bene) trasposizioni televisive, cinematografiche, teatrali, *reading*, ospitate ai talk show, rubriche fisse sui settimanali. Un vero affare, oltre che un bel mestiere. È il paratesto che impera, trainato da un romanzo che funziona.

Ma dunque che libro è quello che combatte coi denti (e a man bassa) per vincere in così appetibile mercato? Dev’essere leggibile, amichevole, un po’ di moda sui temi (autobiografie, giornalismo, divulgazione storica, ecologia, drammi familiari, donne, il bene e il male al loro posto, emotività a litri, nessun finale se l’autore non sa bene dove la vicenda vuole andare a parare). Deve presentarsi come passatempo facile,

per chi legge magari solo un libro all’anno e si fida del garantito a priori. Deve anche darsi una patina colta, esporre una prudente “vernice” letteraria, e provvedersi dei giusti “ganci” narrativi che – evitando di scendere nei codici fissi del giallo o del rosa – tengano svegli senza stressare. In un libro da premio Strega risultano banditi racconti, prose d’arte, innovazioni linguistiche o sperimentali, azzardi politici, e perfino il taglio comico. In una parola, salvo le dovute eccezioni, il libro “top” ha da essere un dignitoso prodotto commerciale.

Lo dice Gianluigi Simonetti in *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*. Usando i mezzi (finalmente) della critica letteraria, e cioè con metodo scientifico, Simonetti analizza «l’economia del prestigio» con un’indagine di taglio sociologico, prende sei edizioni di Strega e va a vedere di che cosa è fatto il cibo che acquistiamo in libreria, se ha gli ingredienti dichiarati in copertina, se è sano o contraffatto. Docente di Letteratura italiana contemporanea, Letterature comparate e Storia della critica all’Università di Losanna, e già autore di altri saggi d’analisi su narrativa e poesia in Italia, non depreca la tradizione del romanzo “borghese”, non può che approvare la democratizzazione e la diffusione della lettura, ha ammirazione per i Treves e i Mondadori che negli anni Trenta con estremo fiuto (ma il naso sen-



Gianluigi Simonetti
Caccia allo Strega.
Anatomia di un premio letterario
 Nottetempo, Roma 2023
 pp. 184, euro 17,00

Maria Bellonci



Un saggio di Gianluigi Simonetti analizza le discutibili modalità di selezione dei testi narrativi di un premio letterario tra i più blasonati

tiva due odori: commercio e qualità letteraria) seppero come ampliare i mercati, e però arriva a una conclusione: oggi siamo al *marketing* e (quasi) basta. Il libro che serve è «un abito su misura che il *marketing* può fare indossare a qualsiasi oggetto artistico, indipendentemente dal fatto se sia più o meno riuscito». Uscendo a poca distanza di tempo da *Storia confidenziale dell'editoria italiana* di Gian Arturo Ferreri, *Album di famiglia* di Ernesto Ferrero e *La competizione editoriale* di Bruno Pischedda (dei quali si è parlato qui nei mesi scorsi) *Caccia allo Strega* va a costituire quasi uno scaffale aggiornato sulla fabbrica dei libri.

E Simonetti non fa sconti a nessuno, rammentando che già nel 1968 Pier Paolo Pasolini aveva mangiato la foglia, e ritirò la candidatura del suo *Teorema*, accusando lo Strega di «essere nelle mani dell'arbitrio neocapitalista». Da allora i meccanismi si sono perfezionati e rafforzati, e una parte (mercato) ha preso il sopravvento sull'altra (valore). A dire che un romanzo sia bello o brutto, denuncia Simonetti, non è più qualcuno che con strumenti adatti ponderi un'opera secondo i criteri propri dell'arte (contesto, narrazione, coerenza, linguaggio, rapporto con la tradizione, messaggio). Il suo posto è occupato da «tuttologi» o da colleghi chiamati a fare un favore, insomma senza complimenti



questa brigata è composta secondo l'autore da «buttadentro della cultura», e molti di questi prodotti della cultura gli paiono in realtà di sottocultura, scesi cioè a mimare altri mezzi d'espressione, veicolo di altre storie (cinema, tv, fumetto, giornalismo, fantasy, rosa, noir, canzone), e dal calderone emerge il miglior "performer", uno che farà carriera. Il lettore "debole" resta colpito da quella che giustamente Simonetti chiama una «liturgia spettacolare». Il successo essendo diventato sinonimo di valore, ecco che il lettore acquista il successo, scambiando popolarità con legittimazione critica. «Così – scrive il critico – il premio letterario si mette al servizio della letteratura industriale che era nato per contrastare».

La critica, in questa organizzata compagnia, è del tutto scomparsa, l'autorevolezza si acquisisce a maggioranza, con il numero di *followers*, e il circuito funziona in andata e ritorno, perché la grancassa che giova a editori e autori favorisce lo Strega stesso, diventato un *brand* che autoalimenta la propria fama, e la redistribuisce. Industria e mercato hanno fatto un'alleanza senza minacce esterne. Sono molto spesso gli stessi nuovi cooptati a farsi critici-propagandisti recensendo i libri dei propri colleghi, e se già un commentatore professionista oggi non s'azzarda a dire di un libro più che la trama, figurarsi se «cane morde cane» (magari sono, il critico e il criticato, figli della stessa scuderia editoriale). Il colmo s'è già visto: su un noto periodico dedicato ai libri



Mario Desiati

«Così – scrive il critico – il premio letterario si mette al servizio della letteratura industriale che era nato per contrastare»



Margaret Mazzantini
con Sergio Castellitto

sono apparsi autori che parlano da se stessi del proprio romanzo e ci guardano in faccia da una bella foto in primo piano. Salta la mediazione critica, è stata smantellata anche quella – ancorché timida e flebile – dell'apparato giornalistico specializzato. Se la fanno e se la cantano, potrebbe dirsi, con espressione malevola. Così le nostre strade di lettori molto spesso sono lastricate di «forme di arte banale e superflua» presentate «come altrettanti capolavori insuperabili, inauditi e necessari».

Spostato il tutto nel campo del consumo, non c'è nemmeno bisogno di buoni scrittori, ma «di svago, evasione, falsa intelligenza», ed è evidente che se lo Strega ha questo potere di *brand* a valle, a monte avrà per forza quello di attrarre «autori brandizzabili», cioè adatti al format. Dice Simonetti che scrittori non si nasce, ma si diventa. E non intende dire che lo si diventa scrivendo molto e imparando, bensì che la trasformazione è tutta interna a un meccanismo perfettamente definito.

Per esemplificare, il critico analizza a fondo un po' di romanzi premiati o in cinquina, salva – seppure con certe riserve – *Il colibrì* di Sandro Veronesi, dice di Teresa Ciabatti (*La più amata*, 2017, al secondo posto dopo *Le otto montagne* di Paolo Cognetti) che scrive «sgangheratamente» mentre il libro è «depositario di

un vissuto vivace e interessante», rispetta *Via Gemito* di Domenico Starnone che nel 2001 emerge a sorpresa inaugurando il filone vincente dell'autobiografismo, prende con le pinze *La solitudine dei numeri primi* dell'ormai onnipresente Paolo Giordano (2008, un milione di copie e traduzione cinematografica), si ferma senza infierire su *Spatriati* di Mario Desiati vincitore lo scorso anno, prende a legnate *La misura del tempo* di Gianrico Carofiglio («Che romanzi così arrivino a disputarsi lo Strega è un fatto che segna – non senza un rintocco sinistro – la misura del tempo: è proprio il caso di dirlo»), ma soprattutto disintegra *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini (in testa alle classifiche per 65 settimane e nel 2004 trasposto in film da Sergio Castellitto, suo marito).

Dopo ampia disamina di contenuto, stile e linguaggio, la diagnosi è senza appello: trattasi di *feuilleton* melodrammatico. «Il romanzo di Mazzantini – scrive Simonetti – non risparmia nulla al lettore: *amour fou*, scopate selvagge, gravidanze indesiderate – due, non una, e quasi simultanee -, aborti illegali, stupri in diretta e in differita, abusi infantili, incidenti stradali, arresti (e massaggi) cardiaci, febbri erotiche e setticemie, chirurgia d'urgenza e morti violente...». In più ciò che disturba il critico, insofferente a slavine di metafore, pleonasmi, ossimori, «picchi lacrimevoli», declamazioni, «cozzo di registro aulico e prosaico», «cattivo gusto raggelante», è che «a questo oceano di banalità, volgarità e luoghi comuni [...] Mazzantini oppone uno sforzo continuo di sublimazione stilistica: a ricordare agli Amici della domenica che – nonostante l'assurdità delle situazioni, l'enfasi fine a se stessa e la tipizzazione dei personaggi – quella che stiamo leggendo è pur sempre *letteratura*».

In attesa che anche quest'anno si compia il rito (ben ottanta i libri in fila), Simonetti chiude con tocco ironico: ha tanto studiato l'anatomia del premio che, da vero «stregone», dice di avere già in mente il prossimo vincitore. Potrebbe scommettere con se stesso, e magari vincere (non lo Strega, però...).

LA FANTASTICA DESOLAZIONE

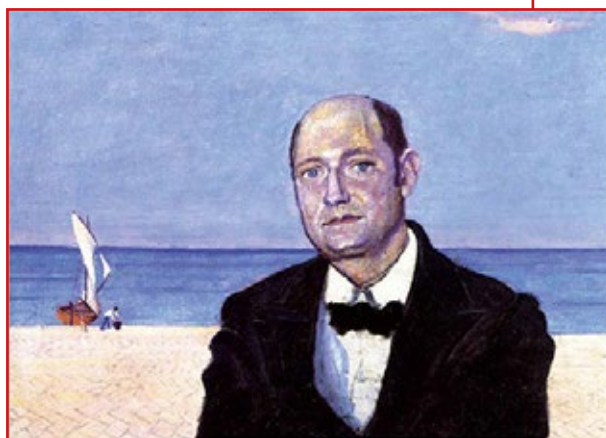
MOSTRE IN REGIONE

sommario

di Fulvio Senardi

Monfalcone segna un punto a favore, quanto alle mostre d'arte, contro la vicina, spocchiosa Trieste, sulla via di diventare un non-luogo del turismo morde e fuggi, tanto gretto quanto potente in termini di fatturato, tale da dettare modi e tempi degli opachi caroselli espositivi che si susseguono anno dopo anno, rigorosamente *made by* Arthemisia o Navigare.srl. I musei non sono, sia ben chiaro, un'intoccabile spazio sacro ma nemmeno un magazzino che funga da stazione d'arrivo a mostre peregrinanti, di scarsa originalità e prive di rapporto con il territorio che le ospita. Ma riattra-versiamo il Timavo (ai tempi di Arbasino veniva suggerita la "gita a Chiasso" per sprovincializzarsi): fino al 25 giugno 2023, la Galleria Comunale d'Arte, avvalendosi della collaborazione tra il Comune di Monfalcone e la Fondazione Musei Civici di Venezia, mette a confronto le opere di due artisti giuliani di primaria importanza, lungo un percorso che allinea poco più di una ventina di opere, provenienti da musei della Regione e da collezioni private, scelta minima ma sufficiente per suggerire fasi e caratteristiche dell'ispirazione.

I due campioni di questa incruenta sfida – di cui è mallevadore il curatore della mostra, Daniele D'Anza, che vanta un'importante esperienza museale a Venezia ed è autore del volume della Fondazione CrTrieste su Vittorio Bolaffio (2010) – sono Vito Timmel (Vienna 1886-Trieste 1949) e, appunto, Bolaffio (Gorizia 1882-Trieste 1931). Assai vicini per ragioni anagrafiche, entrambi con un acme di produttività negli anni Venti, quando si definisce la loro identità e inizia a stabilizzarsi la loro poetica, ed entrambi poco sensibili alla rigidità delle convenzioni, sono pittori di grande diversità, che la mostra monfalconese permette di cogliere in pieno, anche senza essere osservatori raffinati. Pur radicati entrambi nel linguaggio del realismo e poi collocati sul versante meno destrutturante della sua contestazione post-bellica, risentono l'uno, Timmel, di suggestioni centro-euro-



pee, l'altro, Bolaffio, del rapporto con gli ambienti artistici fiorentini e poi parigini, che frequentò nel 1910.

Per Timmel sono tappa fondamentale gli studi ed esordi viennesi, dove ebbe Kokoschka come compagno all'Accademia di Belle Arti; da qui la passione per Klimt, che segna la prima fase di un eclettismo che non troverà pace (stante anche la tormentata psicologia del pittore, con emblematica espressione nel diario del *Magico Taccuino*, scoperto e valorizzato da Anita Pittoni) e che gli guadagnò il giudizio di "decadente raffinato", espresso da Dario De Tuoni negli anni Venti. Tormentato da una sorta di *horror vacui* Timmel aggredisce la tela con serrate fantasmagorie cromatiche, dove il soggetto tende ora alla semplificazione cartellonistica, impreziosita però da un non so che di magico e fiabesco, ora invece a smaterializzarsi quasi in un arruffio di colori che vibra di affioranti pulsioni, come nel *Centaurio* del 1924, che ha la surreale potenza espressiva di un arcobaleno impazzito. Negli anni della guerra Timmel dipinge a Trieste dei pannelli decorativi, di ironica monumentalità, per il cinema Ideal e dopo il conflitto decora gli interni del teatro di Panzano (in apertura di mostra qualche campione di questa esperienza), secondo un programma di lavoro che rimanda, in senso lato, a quell'idea di arte applicata dalla marcata funzione sociale che fu caratteristica della *Secession*. Insomma, un artista assolutamente emblematico di una *koiné* artistico-culturale centro-europea

Vittorio Bolaffio

Ritratto del poeta

Umberto Saba

Trieste, RAI – Radio-
televisione Italiana –
Sede Regionale per il
Friuli-Venezia Giulia

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 92 maggio 2023

Vito Timmel
 Amazzone
 tempera su carta, 1916
 collezione privata, Trieste

Timmel e Bolaffio protagonisti di una mostra curata da Daniele D'Anza alla Galleria Comunale d'Arte della Città dei Cantieri



che in Trieste, prima dell'autarchico Ventennio nero, ebbe la sua estrema propaggine sui mari caldi, proiettata verso il mitico Sud dove fioriscono i limoni. Negli anni Trenta una nuova svolta: i colori si increspano in un *pointillisme* in ritardo che conduce le figure verso le sponde di uno svaporato onirismo. Ma già si annuncia quel disagio psichico – secondo uno schema: abbruttimento nell'alcool, depressione, angoscia, che sembra ricalcare il mito dell'artista *maudit* – il cui punto d'arrivo sarà il ricovero in manicomio.

Altro l'apprendistato di Bolaffio, in una Firenze che ancora sentiva l'impronta dei macchiaioli, e la cui suggestione il pittore in seguito declina ispirandosi alle novità francesi (e quindi a Parigi e poi in Oriente, alla caccia di più carichi stimoli visivi ed emozionali). Ma comincia presto a dichiararsi ciò che rappresenta il tipico della sua pittura, e che così bene risalta al paragone, utilissimo, con Timmel: un bisogno di cieli aperti, di ariosità meridiane, soffuse di malinconiche tinte rosate, dove il colore, trepido e sognante, è atmosfera che riverbera su tutta la tela (*La ragazza con cesto e rondini*, le scene marinare): l'ora che volge il desio ai naviganti e 'ntenerisce il core.

E, di contrasto, figurine svettanti, dai contorni netti e di delicata stilizzazione, come a rifare, ma in maniera meno puntigliosa, certe silhouette della pittura di genere. Senza ombra di leziosità, ad ogni modo, perché Bolaffio, pur lontano da ogni esito retorico in una stagione in cui era fin troppo facile indulgervi per moda o piaggeria, fu, secondo il giudizio di Stuparich, che leggiamo in un saggio degli anni Quaranta dedicato a lui e a Nathan, pittore "gagliardo". Come una calamita richiama però il visitatore della mostra monfalconese il ritratto di Umberto Saba quarantenne, abitualmente conservato presso la Sede RAI di Trieste, in cui l'azzurro degli occhi sfida e riprende il colore del cielo, mentre sullo sfondo una barca tirata a secco sull'arenile, funge insieme da delicato complemento decorativo e di richiamo alla fatica (e alla dignità) del lavoro, un tema particolarmente caro al "socialisteggiante" Bolaffio ("socialista di sfondo tolstojano [...] evaso dalla propria classe sociale", lo definì Aurelia Gruber Benco). Ci viene incontro una figura elegante, precocemente stempiata e di cui colpisce l'espressione indecifrabile di ritegno e introversione (ben diverso, anche come tocco pittorico, il ritratto del poeta di Carlo Levi di 25 anni posteriore, che suggerisce invece malattia e fragilità). L'amicizia con Umberto Saba (che dedicò al pittore un testo del 1946 e alcune poesie del *Canzoniere*) fu in effetti un fondamentale punto di riferimento della breve vita del pittore, che amava frequentare i luoghi praticati dalla più spregiudicata *intelligenza* cittadina, e che nella spirito di fronda dei letterati della "Bohème triestina", accoccolati ai tavolini del Caffè Garibaldi come infredoliti gabbiani sull'orlo dei moli, trovava il giusto contorno al proprio carattere anticonformista e ribelle (senza peraltro precludersi la frequentazione di artisti meno controcorrente, come quell'Edgaro Sambo – per più di venticinque anni Conservatore del Civico Museo Revoltella – al quale promise di far dono del suo *Trittico del porto*).

CARLO ROVELLI E LA BELLEZZA

di Francesco Carbone

«Provate a seguirmi.»

(Carlo Rovelli, *Buchi bianchi*, Adelphi 2023)

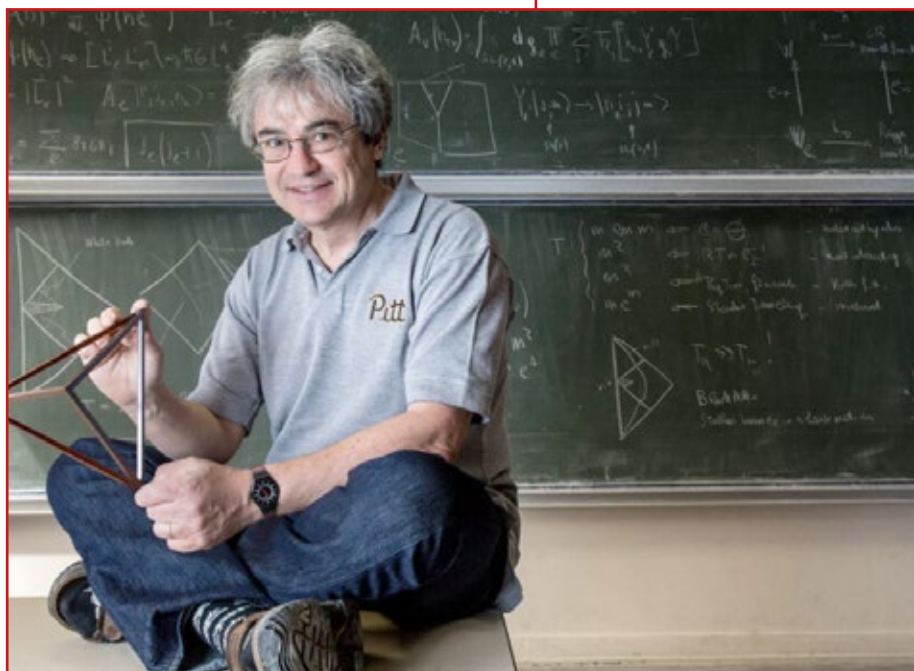
«O voi che siete in picciotta barca...»
(Dante, *Paradiso*, II, 1)

La parola chiave dei *Buchi bianchi* di Carlo Rovelli (Adelphi 2023) è bellezza. C'è su YouTube un video molto interessante (tutti i suoi lo sono), in cui Rovelli, ateo con sandali francescani, dialoga con il cardinale Gianfranco Ravasi, elegante e coltissimo: gli dice che non ha bisogno di credere in Dio per essere grato all'universo, perché l'universo è bello. Anche il saggio Epicuro la pensava così. L'esergo scelto da Rovelli per i *Buchi bianchi* è una frase di Einstein: «l'esperienza più bella» è il senso del mistero, e questo sentimento è la «culla della vera arte e della vera scienza». La bellezza è la porta per entrare nel mondo dei *Buchi bianchi*.

Anche in *Relatività generale* (Adelphi 2021), Rovelli della teoria di Einstein ha voluto farci riconoscere prima di tutto la *bellezza*: «ci sono capolavori assoluti che ci emozionano intensamente: il *Requiem* di Mozart, l'*Odissea*, la Cappella Sistina, *Re Lear*... Cogliermene lo splendore può richiedere un percorso di apprendistato. Ma il premio è la pura bellezza. [...] La relatività generale, il gioiello di Albert Einstein, è uno di questi».

La frase «il premio è la pura bellezza» era già nelle fortunatissime *Sette brevi lezioni di fisica* (Adelphi 2014). Wikipedia ci dice che ha venduto già un milione e trecentomila copie e che è stato tradotto in 42 lingue: tra i libri italiani, solo *Pinocchio* ne ha avute di più: 260. Quando Adelphi pubblicò la prima edizione, la stampò in 3.000 copie. Ne vendette 300.000: c'è da rinfrancarsi sulle possibilità del mercato editoriale italiano.

C'è molto più pathos, pensiero e bellezza in un saggio di Carlo Rovelli che in uno dei tanti romanzi sull'ombelico psichico dei nostri contemporanei. In mancanza di scrittori che guardino leopardiamente alle stelle e all'anima, nell'impossibilità di appassionarsi alle epopee dei tinelli, alle tragedie del condominio, all'ennesimo otto e



Carlo Rovelli

mezzo del regista che non sa che dire, alla fantascienza che ci annuncia ormai regolarmente – avesse almeno un effetto – che il futuro della specie umana è un'estetizzata autodistruzione, si può godere delle avventure della ricerca dei poetici scienziati. Poesia e rigore stanno sempre insieme.

Stupendi libri di fisica per lettori curiosi e non specialisti sono usciti in questo mezzo secolo: sono i saggi di Stephen Hawking, Richard Feynman, Anton Zeilinger, Benjamin Labatut, Brian Greene e certo di tanti altri. Tra questi ci sono tutti i libri di Rovelli pubblicati da Adelphi: il nostro preferito è *Helgoland* (2020), sulla scoperta del giovanissimo Werner Heisenberg del principio di indeterminazione: uno dei fatti capitali della storia della conoscenza del XX secolo, da leggere assieme almeno a *Quando abbiamo smesso di capire il mondo* di Labatut (Adelphi 2021).

Veniamo ai *Buchi bianchi*. È un libro diverso dagli altri perché qui Rovelli ci racconta la ricerca che sta portando avanti da anni e che non è ancora compiuta, posto che lo possa essere mai. Una delle suspense è proprio questa. La questione è cosa accade dentro un buco nero e quali implicazioni può avere sulla conoscenza dell'universo, e di noi stessi: perché non c'è conoscenza

Albrecht Dürer

Melancholia I

incisione, 1514

Städelsches Kunstinstitut

Francoforte sul Meno

La teoria della relatività generale assieme alla meccanica quantistica per spiegare cosa accade in un buco nero



nuova che non cambi chi la realizza.

Fino a non molti anni fa la stessa esistenza dei buchi neri era solo una delle possibilità implicite nella teoria della relatività generale di Einstein. Molti scienziati, come lo stesso Einstein, non credevano che potessero esistere. Oggi grazie ai telescopi i buchi neri li vediamo, li fotografiamo, studiamo le piegature a spirale dello spazio che li circonda sul loro bordo: sul loro *orizzonte degli eventi*. Cosa accada oltre quel limite è ancora un mistero che solo la matematica, che Rovelli chiama «lo sguardo della mente», può indagare. Per il momento, ancora solo congetturalmente.

I saggi di Rovelli sono sempre almeno tre cose: il racconto di alcuni esiti della fisica moderna, la storia di come la ricerca ci sia arrivata e un'appassionante lezione sul metodo scientifico. La filosofia – cosa vuol dire conoscere? cos'è il tempo? com'è fatta una teoria? – è necessariamente chiamata in causa: s'intreccia (direbbe un fisico: in un non risolubile stato di *complementarità*) con ogni parola del suo discorso. Rovelli scrive benissimo, ha il senso del *timing* e della *suspense*. Ha una sapienza letteraria che lo rende avvincente. Qui poi la letterarietà della narrazione della sua teoria dei buchi bianchi – una possibile conseguenza della *teoria gravitazionale quantistica in loop* – è dichiarata, tra l'altro, dal prendere a modello il viaggio di Dante guidato da

Virgilio: *Virgilio* è la teoria della relatività generale di Einstein; oltre Virgilio, si può dire la sua *Beatrice*, c'è la fisica quantistica. La *Commedia* viene citata, se abbiamo contato bene, 25 volte in 115 pagine.

Buchi bianchi è quindi tanto bello quanto ambizioso, e quest'ambizione è bella: per entrare in un buco nero, ci dice l'autore, occorre unire la relatività di Einstein con la fisica quantistica. Trovare il legame tra il Virgilio della relatività e la Beatrice della fisica delle microparticelle è la grande sfida della scienza contemporanea. Fino ad ora, quantistica e relatività hanno proceduto parallelamente, quasi come coniugi separati in casa: Einstein spiega benissimo il mondo delle cose per noi visibili, dalle molecole alle galassie, ma «impazzisce» quando scende nell'indeterminabile mondo dei quanti: in questo si trova molto più a suo agio la matematica probabilistica della meccanica quantistica, che ad Einstein non piaceva («Dio non gioca a dadi»; risposta di Niels Bohr: «smettila di dare ordini a Dio»).

Eppure i *mattoni* che fanno l'universo sono i quanti, l'universo è *uno*, e una deve essere la sua logica: il rapporto tra la grande casa del cosmo e i singoli minimi mattoni che la compongono è ancora enigmatico.

Intanto: come siamo arrivati ai buchi neri?

Rovelli ci racconta della lettera che il giovane fisico tedesco Karl Schwarzschild scrisse nel 1915 ad Einstein dal fronte orientale della Grande Guerra («ho fatto una passeggiata nella terra delle vostre idee»): dalla teoria della relatività generale Schwarzschild aveva dedotto che possono esistere luoghi dello spaziotempo in cui la materia si fa talmente densa che la sua forza di gravità inghiottirà anche la luce, e che il tempo lì *si ferma*: sono proprio le equazioni di Einstein che permettono di dirlo! Eppure Einstein non ci credette, e si sbagliò. Non ci credette perché non poteva concepire che ci fossero dei luoghi nell'universo – che oggi sappiamo essere «miliardi di miliardi» – in cui *tutto* finisce: masse nere, ipercomprese e chiuse in se stesse, in una non-storia senza più uscita.

«Non c'è il tempo universale: la realtà è la rete tessuta fra i tanti tempi locali»

SCIENZA

sommario

Le equazioni che lo dimostrano, scrive Rovelli, sono «forse le più belle della fisica». Ancora la bellezza. Una bellezza della teoria «le cui predizioni – spettacolari e inaspettate – sono state finora *tutte* verificate».

Alla «singolarità di Schwarzschild» è dedicato anche un capitolo non meno appassionante di *Quando abbiamo smesso di capire il mondo* di Benjamin Labatut: uno dei più bei libri degli ultimi anni.

Scrivono Rovelli che attorno al buco nero si forma «un guscio, una superficie sferica, dove tutto diventa bizzarro: gli orologi – che rallentano sempre in vicinanza di ogni massa – qui arrivano addirittura a fermarsi. Il tempo si congela»; e per capire cosa vi accada non ci si può più affidare al Virgilio-Einstein, ma alla Beatrice-Heisenberg (per riassumere in un nome la ricerca di tanti). Come Virgilio lascia Dante appena oltre il muro di fuoco che separa il Purgatorio dall'Eden, Rovelli lascia Einstein: perché nella scienza varrà sempre il comandamento «se incontri il Buddha, uccidilo» (i filosofi dicevano «*amicus Plato, sed magis amica veritas*»).

Usando Einstein oltre le sue stesse conclusioni e combinandole con la meccanica quantistica, Rovelli ci racconta i possibili «effetti *quantistici*» che accadrebbero dentro un buco nero, nel quale a un certo punto, che si può probabilisticamente calcolare, la massa rimbalza, come «un pallone da basket»: è il buco bianco. Che ci dica in modo semplice cose difficili Rovelli lo sa bene: «provate a seguirmi. Se vi perdetevi nei paragrafi successivi non importa, non è grave (si perdono in molti). Ma se riuscite a seguire, è strepitoso quello che combina la relatività del tempo»; «Cosa succede *esattamente* allo spazio e al tempo nel momento del rimbalzo? La teoria quantistica ci dice che quello che accade *durante* il salto non esiste, non ha forma, dimensione, proprietà»: «in quella transizione spazio e tempo si dissolvono in una nuvola di probabilità, al di là della quale riprendono la loro struttura», e il buco nero si svuota diventando *bianco*.

Il buco nero ha quindi una storia, che si svolge nel tempo. E il *tempo* di questa

trasformazione sarà istantaneo *nel* buco nero ma di miliardi di anni per noi che lo vediamo da lontanissimo: un *rallenty* che la relatività generale sa calcolare.

Questo è stato previsto per la prima volta da David Finkelstein, che nel 1958 dimostrò che, se oltrepassando l'orizzonte degli eventi finissimo in un buco nero, *a noi* non succederebbe nulla; mentre a chi ci osserva dalla Terra sembrerebbe che, arrivati a quel bordo, il tempo per noi si sia congelato. Chi ha visto il film *Interstellar* (2014) capirebbe subito. Il consulente scientifico di *Interstellar* è stato Kip Thorne, che poi vinse il Nobel per il rivelamento delle onde gravitazionali.

Anche le equazioni di Finkelstein sono una conseguenza della teoria della relatività generale: non esiste un tempo assoluto ma una rete fittissima tra tempi diversi nei diversi luoghi che si determinano a vicenda. Scrivono Rovelli: «la tessitura del mondo è in queste *relazioni* fra i tempi. Non c'è il tempo universale: la realtà è la rete tessuta fra i tanti tempi locali dalla possibilità di scambiarsi segnali». Mentre all'interno della stella collassata il rimbalzo della massa che trasforma il buco nero in buco bianco accade in un istante, «fuori, possono essere passati milioni di anni».

David Finkelstein c'interessa anche, per un suo articolo sulla *Melancholia I* di Dürer, che Rovelli ci riassume: Dürer «mette in scena la melanconia di coloro che si sforzano invano di raggiungere verità e bellezza assolute». Oggi potremmo anche vederci l'angelo che resta fuori dell'orizzonte degli eventi e guarda quel punto inattingibile dove il suo tempo *per noi* si congela... Questa malinconia diventa in Einstein e infine in Rovelli senso della bellezza del cosmo, e accettazione della finitezza umana. Non c'è più traccia dello scandalo che provocava a Pascal il mondo sconfinato di Copernico, quell'universo che «non sa nulla», in cui l'uomo non è che una «canna pensante» che però sa – solo lei – che dovrà morire, e che implora che Dio esista.

Dopo averlo letto, restano ancora una volta un grande senso di stupore e chissà quante domande.



Carlo Rovelli
Buchi bianchi
Adelphi, 2023
pp. 144, euro 14,00

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

VINCENT PETERS A MILANO

di Fabio Rinaldi



Fabio Rinaldi
Vincent Peters
 a Palazzo Reale
 Milano, 2023

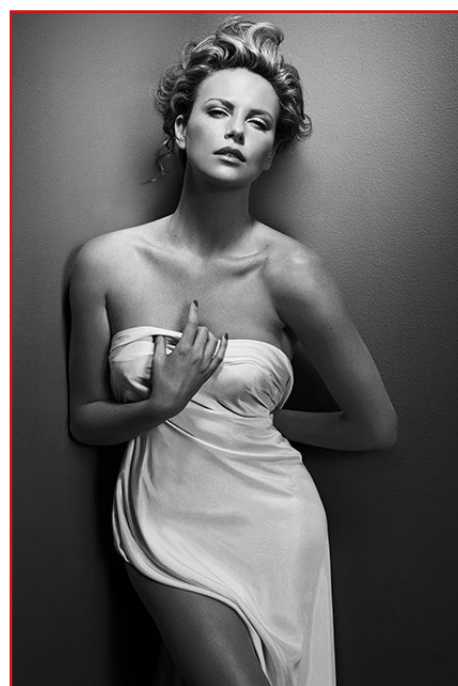
Vincent Peters
Charlize Theron
 New York, 2008

Era stata un'ottima occasione quella di scoprire la mostra di Vincent Peters nell'inverno scorso al Palazzo Reale di Milano.

Timeless time era il titolo della mostra che raccolse 90 scatti del fotografo tedesco classe '69. *Christian Bale, Kim Basinger, Monica Bellucci, Vincent Cas- sel, Laetitia Casta, Cindy Crawford, Penelope Cruz, Cameron Diaz, Matt Dillon, Scarlett Johansson, John Malkovich, Charlize Theron, Emma Watson* sono solo alcuni dei celebri nomi delle persone ritratte che si potevano incontrare in mostra, scattate fra il 2001 e il 2021. Potrebbe scappare un'ironica battuta: con personalità di questo calibro, chi non saprebbe realizzare un buono scatto? Ma non è così. Inoltrandosi nell'esposizione si rimaneva sempre più incantati per l'abilità nel saper pennellare con la luce i volti e i corpi delle persone, il coinvolgimento e l'intesa che Peters riesce a creare con il soggetto che dirige con maestria, nella scelta accurata e mai banale dell'ambientazione. Una ricerca che sembra sempre sposarsi con la posa del soggetto, non per nulla viene affiancato alla sua fotografia il termine *neorealismo*, secondo me molto appropriato, soprattutto per i lavori di regia

che ho visto realizzati per campagne pubblicitarie svolte in Sicilia. Richiamano il fascino di altri tempi e sono loro stesse senza tempo. Il segreto è dovuto all'amore dell'autore per le fotografie di strada degli anni '50 e '60, come pure per i film italiani e francesi dell'epoca.

Sono immagini di grande formato in un bianco e nero che non lascia spazio a commenti e che ti avvolge in una fragile malinconia. Quello che stupisce, a dispetto degli anni in cui sono state realizzate, è che si tratti di lavori fatti su pellicola e sempre con la stessa macchina fotografica, una Mamiya RZ che lui usa da quando aveva 18 anni. È lui stesso a spiegare il perché non sia mai passato al digitale: «quando cambi il processo con cui qualcosa viene creato, cambi anche il risultato. Con la fotografia analogica, non vedo le mie immagini che dopo giorni, quindi si tratta di una mia intuizione nel momento in cui ho premuto il pulsante. Tu sbagli e perdi il controllo, e questa è una parte importante del risultato. Le immagini sono uno spazio nel tempo che è solo un ricordo per me, uno che vedrò in modo molto diverso in seguito, uno che diventa la sua stessa storia. Essere in grado di controllare im-



Ricordo di una mostra del fotografo tedesco a Palazzo Reale

FOTOGRAFIA

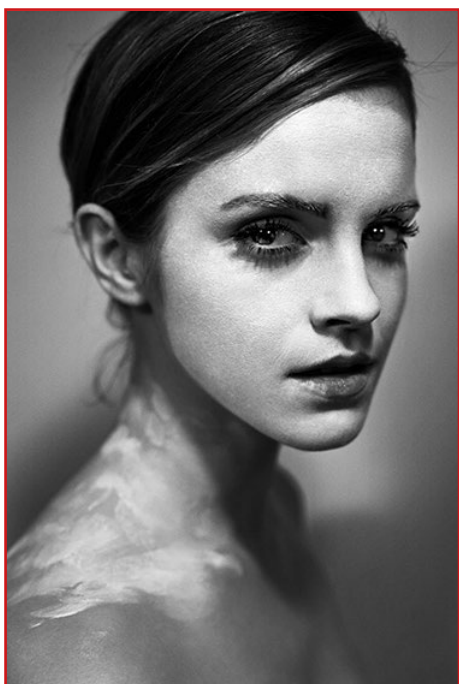
sommario

mediatamente l'immagine è come registrare un video di una conversazione che si sta guardando contemporaneamente. L'improvvisazione e la disinvoltura sono perse e cercare di migliorare le tue parole cambierebbe sicuramente l'intera conversazione. Stiamo uccidendo i risultati con il miglioramento».

Si la stampa non è analogica, ma vorrei ben vedere! Si tratta di formati alti più di un metro e mezzo.

Ma torniamo alle immagini, al perché viene associato al neorealismo. Ogni immagine racconta una storia che lui sapientemente ambienta e ancora più sapientemente modella con la luce, «solo una buona luce crea una buona immagine» dice. Utilizza per lo più quella continua o naturale, uso che appartiene molto al set cinematografico, ma permette anche un controllo più accurato della scena. La naturalezza e l'armonia dei gesti, il saper cogliere i lati personali e spesso vulnerabili dei soggetti poi fa il resto.

Vulnerabili perché per la maggior parte si tratta di nudi, sempre delicati, mai volgari, sempre con l'attenzione di coprire le parti più delicate, senza però forzare la naturalezza del gesto. Gesti e pose che troviamo nella storia dell'arte,



specie in quella greco romana, come nella pittura del '500. Dice: «non si trattava mai di mostrare le cose per come sono, ma piuttosto al fatto che la luce su di esse mi colpisca. Si è proprio la luce l'elemento pregnante delle sue fotografie e la base della sua ricerca compositiva».

Anche nei primi piani il coinvolgimento è totale, sembra che non ci siano segreti fra i due. Si tratta quindi di una grande capacità di saper portare a proprio agio le persone seducendole per entrare nel profondo del loro animo.

In tutta questa meraviglia un piccolo neo c'è stato in quell'esposizione per il resto memorabile: nell'allestimento alcune foto – che ricordo sono di grande formato – erano state posizionate una sopra l'altra. Secondo il mio personale punto di vista uccide lo sguardo, così in alto e in diagonale le prospettive sono distorte. Ma è un dettaglio.

Peters, nato a Bremen, a 20 anni si è trasferito a New York City per fare l'assistente fotografo, ritornato in Europa nel 1995 ha lavorato per varie gallerie d'arte e su progetti personali. Nel 1999 ha iniziato la sua carriera nell'agenzia di Giovanni Testino come fotografo di moda per i più grandi marchi internazionali.

Fabio Rinaldi
Vincent Peters
a Palazzo Reale
Milano, 2023

Vincent Peters
Emma Watson
Londra, 2012

Il Ponte **ROSSO**
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

L'ESECUTORE MATERIALE

di Nicola Coccia



Il capo della polizia segreta di Mussolini, la Ceka, ha quasi sempre abitato a Firenze. Quasi sempre, ma non sempre. Negli altri periodi era in carcere, al confino, oppure impegnato a violare i dieci comandamenti. Compreso il quinto: non uccidere. Ma per Amerigo Dumini era un biglietto da visita. Si presentava, infatti, così: «Piacere Dumini, otto omicidi». Piano, piano gli “otto omicidi” diventarono nove, poi undici e infine addirittura diciotto. Fra questi c’era anche quello del deputato Giacomo Matteotti, avvocato, segretario del Partito Socialista Unitario, molto legato alla Toscana dove aveva incontrato per la prima volta la poetessa Velia Titta, sorella del famoso baritono Titta Ruffo. Matteotti e Velia si sposarono. Nel gennaio 1916 la coppia era in viaggio di nozze a Firenze.

La fama di Dumini raggiunse presto anche coloro che non lo conoscevano direttamente. Emilio Lussu, azionista, perseguitato politico, parlamentare nel 1921 e nel '24, scrive nel suo libro *Marcia su Roma e dintorni*: «Sei mesi prima Dumini si era battuto in duello con il giornalista Giannini, socialista, che egli aveva fatto aggredire in un teatro di Roma. Giannini era uno schermidore abilissimo, e Dumini durante lo scontro, preso dal panico, era fuggito. Negli ambienti fascisti

passava per intrepido. Era molto celebre e, fra gli assassini politici, teneva il primato assoluto. La sua azione più brillante l’aveva compiuta in pubblico, a Carrara. A causa di un garofano rosso, egli aveva schiaffeggiato una ragazza. La madre e il fratello avevano fatto delle rimostranze. Egli aveva risposto freddando entrambi a colpi di pistola. Ora viveva a Roma, al servizio dell’Ufficio Stampa del presidente del Consiglio. Aveva stipendio lauto e regolare e viaggiava in prima classe, attorniato da segretari particolari».

Il padre di Dumini, Adolfo, era un pittore nato e vissuto a Fiesole. La madre, Jessie Wilson, era nata in Gran Bretagna e a Firenze insegnava inglese. Il loro primo figlio, Alberto, nacque a Firenze nel 1892. Poco dopo i tre si trasferirono negli Stati Uniti dove Jessie aveva un fratello ingegnere. E a Saint Louis, nel Missouri, nacque Amerigo Dumini. Era il 3 gennaio 1894. Quattro anni dopo, nel dicembre 1898, la famiglia rientrò a Firenze. E a Firenze nacque la terza e ultima figlia della coppia: Florence, forse un omaggio a Firenze, anche se in casa la chiamarono sempre Flora. Era la primavera del 1901.

Amerigo Dumini partecipò volontario alla prima guerra mondiale. Fondò a Firenze il fascio al quale si iscrisse anche Italo Balbo, appena laureato al Cesare Alfieri. Nel 1921 fondò e diresse la *Sassaiola fiorentina*, un settimanale di “guerriglia ardita”. In quello stesso anno sei uomini assaltarono, sparando, la sede dell’Sms di Rifredi e dopo averla devastata la incendiarono. I socialisti l’accusarono, lui negò. Il 20 luglio a Sarzana alla testa di quattrocento squadristi tentò di liberare un fascista. I carabinieri furono costretti a sparare. Per terra rimasero quindici morti. Il 10 dicembre fu accusato di un nuovo omicidio a Pian Vallico. «Nell’agosto del 1923 venne arrestato a Trieste mentre si accingeva a vendere al governo di Belgrado, nonostante che la Jugoslavia venisse annoverata tra i paesi nemici, un grosso quantitativo di armi assegnatogli dalla Direzione generale di Artiglieria. Anche se la copertura finan-

*L'assassino Amerigo Dumini, il 10 giugno 1924,
coordinò i sicari che uccisero Giacomo Matteotti,
deputato e segretario del Partito Socialista Unitario*

ziaria – scrive Mauro Canali nel *Delitto Matteotti* – gli era stata data dall'amministratore delegato della Banca Adriatica di Trieste, è assai dubbio che un oscuro squadrista, quale appariva ufficialmente Dumini, avesse potuto ottenere da un banchiere un fido così rilevante e dal ministero della Guerra, con il parere favorevole del ministero del Tesoro, uno stock così cospicuo di armi, comprendenti alcune centinaia di migliaia di fucili e proiettili, in quantità tale da riempire la stiva di una nave». Dumini rimase in carcere una sola notte. La mattina dopo era già tornato in libertà con tanto di scuse. Il *Popolo d'Italia*, giornale fondato da Mussolini, si rallegrava, in un corsivo, che «l'amico Dumini, valoroso ex combattente di vecchio e provato patriottismo» fosse sollevato dalla terribile e ingiusta accusa. La figura di Dumini usciva «dal triste episodio pura e intatta».

Nel marzo del 1924 venne inviato in Francia per capire chi aveva ucciso Nicola Bonservizi, corrispondente da Parigi del *Popolo d'Italia*, ma venne ferito a pistolettate e costretto a rientrare a Milano. La sua «carriera» fu fulminante. Diventò prima il braccio destro di Cesare Rossi, capo ufficio stampa del Duce, e poi capo della Ceka, la polizia segreta che rispondeva solo ai vertici del partito fascista.

Il 30 maggio 1924 Matteotti, alla Camera, sebbene interrotto decine di volte denunciò i ripetuti pestaggi che avevano impedito agli aventi diritto di andare a votare liberamente il 6 aprile. Quelle violenze consentirono a Mussolini di ottenere il 64,9% dei voti e 374 seggi. Ma Matteotti stava per rendere pubblica anche l'operazione con la quale il regime tentò di dare in concessione i diritti per la ricerca petrolifera in Italia a un colosso americano. Dietro l'affare correvano tangenti. Il 5 giugno, improvvisamente, gli venne rilasciato il passaporto che aveva sempre richiesto, ma che gli era stato sempre negato. Lo ottenne per andare a Vienna al congresso internazionale dei socialisti. Il regime pensava di colpirlo fuori dall'Italia, come succederà per i fratelli Ros-



selli. Per questo il potentissimo Dumini fece liberare dal carcere di Poggioreale, Otto Thiershwall, che chiamavano il russo, ma in realtà era un austriaco di lingua tedesca, il quale doveva pedinare Matteotti in Austria. Ma all'ultimo momento il segretario del Partito Socialista rinunciò al viaggio. Così Dumini studiò un piano alternativo. Telegrafò ad Albino Volpi a Milano: «Pregoti partire immediatamente. Necessita la tua persona per definizione contratto pubblicità». Firmato: «Gino D'Ambrogio». Volpi era pronto a tutto. Alcuni anni prima la Corte di assise di Milano lo aveva assolto dall'accusa di aver ucciso un socialista grazie alla testimonianza di Benito Mussolini che gli aveva fornito un alibi. Oltre a Volpi vennero scelti: Giuseppe Viola, Amleto Poveromo e Augusto Malacria.

Nel pomeriggio del 10 giugno 1924 Matteotti, alla vigilia del suo discorso alla Camera sull'affare del petrolio e sulla corruzione che coinvolgeva il governo, venne sequestrato mentre a piedi camminava sul Lungotevere Arnaldo Da Brescia diretto a Montecitorio. Una «Lancia», guidata da Dumini, lo aveva affiancato. Dall'auto erano scese due persone che lo avevano afferrato cercando di trascinarlo nella vettura. Matteotti tirò un pugno a uno dei due aggressori costringendo così un terzo uomo a uscire dalla Lancia. In

Dopo la guerra fu finalmente condannato per omicidio premeditato, ma scontò soltanto sei anni, grazie all'amnistia di Togliatti



Tomba di Matteotti
Cimitero di Fratta Polesine

tre lo picchiarono e lo spinsero dentro a forza. Matteotti reagì. Gridò. Gettò il suo tesserino di deputato dal finestrino, per lasciare una sua traccia. L'assassinarono sui sedili posteriori con una serie di coltellate. Morì quello stesso giorno, dopo una lunga agonia. Matteotti aveva trentanove anni e tre figli: Gian Carlo di sei, Matteo di tre e Isabella di due.

Alcuni testimoni che erano sul lungotevere fornirono alla polizia la targa della vettura che risultò essere stata prelevata dal garage del *Corriere Italiano*, giornale per il quale lavorava anche Dumini. Le indagini furono condotte dal magistrato Mauro Del Giudice che individuò subito in Dumini il maggiore responsabile del rapimento. L'*Amerikano*, come veniva chiamato qualche volta Dumini, venne arrestato due sere dopo alla stazione Termini con tre valigie. In una c'erano i pantaloni di Matteotti tagliati in 20 pezzi, forse perché ne voleva fare dei trofei. Il suo corpo invece venne cercato invano per due mesi. Il ritrovamento sembrò pilotato. Il 12 agosto venne trovata la giacca del segretario del Partito Socialista sotto un ponticello nella tenuta della Quartarella, nel comune di Riano, a 25 chilometri da Roma, in un terreno di proprietà di un deputato fascista. I periti dissero che non poteva essere lì da due mesi. Era asciutta, ben conservata, con tracce di ripiegatura. Quattro giorni dopo un brigadiere dei carabinieri con la cagnolina *Trapani* trovò la tomba di Matteotti, sotto una grande quercia. La fossa

aveva una profondità di una quarantina di centimetri ed era lunga poco più di un metro. Era stata questa la vera tomba di Matteotti? L'omicidio non è stato mai ricostruito compiutamente. Oltre alla Ceka di Dumini il giorno dell'omicidio, c'era una squadra di appoggio mai identificata. La sera del delitto, infatti, passarono da Ronciglione due automobili.

Il processo farsa, come lo definì Turati, si svolse a Chieti fra il 16 e il 24 marzo 1926. Fra gli avvocati di parte civile c'era il deputato socialista fiorentino Ferdinando Targetti. Dei cinque imputati – difesi addirittura dal segretario del Partito Fascista, Farinacci – due vennero assolti (Viola e Malacria) e tre (Dumini, Volpi e Poveromo) condannati per omicidio preterintenzionale a 5 anni, undici mesi e venti giorni di cui quattro condonati con un'amnistia. Dumini e complici tornarono in libertà due mesi dopo. Uscito dal carcere l'*Amerikano* pretese dal partito premi e ricompense. Venne arrestato, condannato e graziato più volte. Il regime, che lo voleva lontano dall'Italia, lo spedì in Somalia, ma anche qui venne incarcerato e rispedito in Italia e poi inviato al confino alle Tremiti. Nel 1934 venne inviato in Cirenaica. Nel '41 mentre era ancora in Africa fu catturato come spia e condannato a morte dai britannici. Lo raggiunsero 17 colpi, ma non morì. Appena fu in grado di rimettersi in piedi raggiunse la Tunisia e poi l'Italia. Con lo stipendio di Mussolini e i suoi traffici Dumini riuscì a comprare un bel villino in via Pietro Tacca a Firenze. Dopo la caduta del fascismo venne arrestato a Riva del Garda, a Roma, a Firenze dove finì alle Murate e nel 1945 a Piacenza. Nei suoi confronti fu riaperto il processo per il delitto Matteotti. Fu riconosciuto colpevole di omicidio premeditato e condannato all'ergastolo nell'aprile 1947. Dopo sei anni fu scarcerato per l'amnistia Togliatti. Morì nel 1967, a 73 anni, nella sua casa di Roma, mentre tentava di cambiare una lampadina. Non lo avevano ucciso il carcere né il plotone di esecuzione, ma solo una piccola scarica elettrica.

GLI EPICI PEANUTS DI PAULETTO

di Francesco Carbone

Charlie Brown: - Pensavo di usarli per comprare un libro...
Sally: - Un che cosa?!

Dal 1950 al 2000 sono uscite le meravigliose strisce dei *Peanuts*. Charles M. Schulz aveva lasciato scritto nel suo testamento che nessuno avrebbe potuto continuare la saga. Da allora le sue strisce continuano ad essere ripubblicate. Il secondo mezzo secolo del Novecento è dunque anche il tempo dei *Peanuts*. Nell'anno della clausura per il Covid, Giancarlo Pauletto, saggista e critico d'arte, li ha riletti assieme alla *Bibbia*, all'*Orlando furioso* e ad altri classici. La collocazione di Charlie Brown – Pauletto lo scrive proprio così – accanto ad Abramo e ad Angelica fuggiasca ci pare esatta. Da questa rilettura è lievitato questo saporoso e complice *Nice to meet you Charlie Brown* (Giancarlo Pauletto, Nuovadimensione).

È chiaro che per l'autore i *Peanuts* non meritano meno di questa collocazione: «Poema, dico, o Epopea o Saga, e sempre con la maiuscola, poiché deve essere chiaro, a chi legge, che quello dei *Peanuts* è racconto esemplare, narrazione di un'umanità che tutti ci rappresenta, come l'*Odissea* e la *Divina Commedia*». Certo! E cosa accade quando c'immergiamo in un classico? Calvino ci dice, in un saggio diventato a sua volta un classico, che nasce una *connessione*: tra il tempo in cui l'opera è stata scritta e il nostro, e che già per questo l'opera si traduce «in un'altra lettura rispetto a quella originale» (I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori 2023). È quanto accade con *Nice to meet you Charlie Brown*. E noi, leggendolo, traduciamo ancora. Maurice Blanchot aveva chiamato questo festoso dirsi e ridirsi dei e dai classici «in-trattenimento infinito».

Ovviamente nessuna lettura esaurisce il testo, ed è folle se lo pretende. Sempre Calvino scrive: «la scuola e l'università dovrebbero servire a far capire che nessun libro che parla d'un libro dice di più del libro in que-

stione; invece fanno di tutto per far credere il contrario». Dovrebbe preoccupare l'idea di una scuola così ruffiana – lo è già – da credersi à la page perché propone i *Peanuts* nei suoi libri di testo. Qui vale l'inderogabile principio di indeterminazione di Heisenberg: se metti Snoopy in un'interrogazione, Snoopy diventa un'interrogazione: orrore.

Pauletto fa invece la cosa giusta: «rendere omaggio, come si può, a una grande opera del Novecento». Come li chiamò Cioran, fa un esercizio di ammirazione, e questo ci rende suoi complici. Proprio perché i *Peanuts* sono un classico, l'autore li tratta con leggerezza, con allegra connivenza: non si legge così l'*Orlando furioso*?

Con *Nice to meet you Charlie Brown*, si è avuta una sensazione che i lettori di Proust associano subito alla *petite madeleine*: il dolcetto che risveglia un mondo di ricordi che si erano addormentati in una delle tante stanzette pigre della memoria. I *Peanuts* sono un mondo

Soprattutto, Pauletto ci fa ritrovare nei bambini di Schulz archetipi non meno potenti di quelli di Jung: la prepotente megalomania di Lucy, il mondo magico

dell'imperturbabile Linus, la monomania beethoveniana di Schroeder, la timidezza struggente di Charlie Brown, che è davvero «un eroe, ma della disfatta», l'universo di Snoopy, al quale, come a Emily Dickinson basta un'ape e un filo d'erba per fare un prato, è sufficiente il tetto della sua cuccia per ritrovarsi in mille e una avventure.

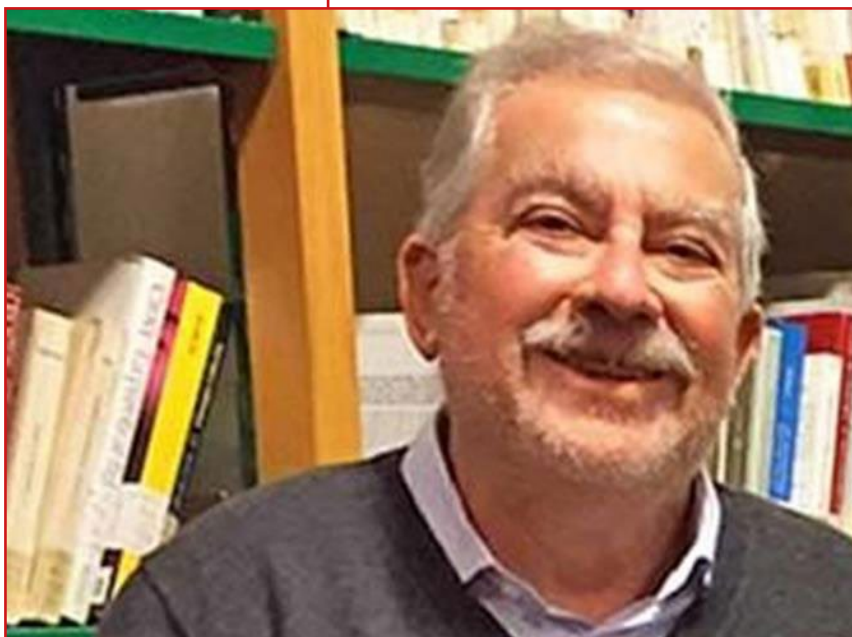
Tutto ci torna come un mondo inquieto, turbato, tragico come l'infanzia per Savinio, eppure paradisiaco: bambine dominanti e bimbi amletici, raccontati in spazi in cui non appaiano mai i cacofonici adulti. Ancora senza playstation e cellulari, potranno essere, come scrive l'autore, «immortali»? Achille ed Ettore vivono con noi anche se non hanno conosciuto i droni e i carrarmati; che sia lo stesso per Charlie Brown innamorato della ragazzina coi capelli rossi e per Snoopy, lo spavaldo Omero di se stesso.



Giancarlo Pauletto
Nice to meet you Charlie Brown
Nuovadimensione, 2022
pp. 96, euro 12,00

UNA STORIA ADRIATICA

di Fulvio Senardi



Cristiano Caracci

Ci sono autori ai quali si ritorna volentieri; promettono un intrattenimento intelligente, con l'aggiunta di quel quid un po' sfuggente, a volerlo precisamente definire, ma ben concreto sul piano emozionale, che è costituito dal piacere estetico. Mi riferisco a Cristiano Caracci, avvocato udinese che ha fatto della scrittura narrativa il suo secondo mestiere. Tra le penne migliori del Nord-est, ha dato da poco alle stampe, per i tipi dell'udinese Gaspari, *Ottocento. Il Congresso di Vienna tra Venezia e Ragusa*. L'ambientazione intreccia l'Adriatico e il Mediterraneo orientale, secondo un'inclinazione consueta nel nostro scrittore, e si focalizza sulle vicende di Ragusa-Dubrovnik, negli anni della perdita dell'indipendenza, quando il Congresso di Vienna, contravvenendo ai suoi stessi principi, lungi dal ristabilire i confini dell'Europa *ancièn regime*, fece il gioco delle grandi potenze, in particolare dell'Impero d'Austria, il più vorace degli imperi continentali. Metternich, grande timoniere della politica estera viennese, pose allora le basi del predominio austriaco in Italia e in Adriatico, confermando il trattato di Campoformio che nel 1797 aveva fatto di Venezia proprietà imperiale, e conglobando nei pos-

sedimenti dalmati della corona asburgica anche la remota Ragusa.

La perdita dell'indipendenza, dopo secoli di gloriosa autonomia, in difficile equilibrio tra Venezia e la Sublime Porta, era stata inizialmente opera dei francesi che prendono possesso della città nel 1806, assegnandola, due anni dopo, al Regno d'Italia, retto dal figlio di Giuseppina, il viceré Eugenio di Beauharnais e, successivamente, alle Province illiriche. Il tema aveva già in precedenza, e più volte, sollecitato la fantasia dello scrittore (*La luce di Ragusa*, 2005; *Il tramonto di Ragusa*, 2015), appassionato cronista, a metà strada tra storia ed invenzione, di vicende dimenticate dell'area mediterranea, che trasforma in materia di racconto e popola di caratterizzanti personaggi di fantasia, attento però ad aderire, nei tratti fondamentali di cultura e di storia, alla realtà documentata della repubblica di San Biagio, salvo la non piccola "licenza" di italianizzare un mondo che era, a quell'altezza cronologica, quasi integralmente slavo. Del resto, le poche volte in cui l'oggettività storica viene trattata con troppa disinvoltura potranno anche dare fastidio a qualche più attrezzato degustatore ma non, credo, alla maggioranza dei lettori.

Caracci non ama il romanzesco inteso come garbuglio di vicende intricate sul ritmo scandito da avventurosi colpi di scena, né indulge in scavi psicologici troppo sottili. La sua "magia" è squisitamente evocativa, da paesaggista che alterna tinte vivaci a malinconici giochi di penombre. Ai personaggi attribuisce quello stesso *amor de lonh* che suggerì struggenti malinconie ai poeti e che lui stesso, immagino, deve aver provato nei suoi viaggi di moderno esploratore sull'orlo tra terra e mare, sondando i margini dei "domini da mar" della un tempo gloriosa Serenissima, che ha lasciato tracce di lingua e di cultura in tutto il Mediterraneo orientale.

«Il fascino del navigare e della natura d'intorno», così la riflessione di uno dei personaggi del libro, «quasi

Un romanzo storico di Cristiano Caracci rievoca i tempi della Restaurazione in quello che era stato il Golfo di Venezia

NARRATIVA

sommario

Cristiano Caracci

Ottocento.

Il Congresso di Vienna
tra Venezia e Ragusa

Gaspari, Udine 2022

pp. 129, euro 17,50

incoraggiavano a dimenticare la responsabilità della missione e chi di noi lo poteva, guardava lontano, dove il mare scompariva nel mare; durante le ore di luce, dall'alba al tramonto, e in quelle di buio quando ci incantava la nostra scia luminosa e l'incresparsi di rapide onde lontane baluginava al chiaro di luna, la gente taceva ad ascoltare la voce della nave dell'acqua e del vento e allora quei suoni irripetibile incoraggiavano gli uomini a cantare sottovoce le loro canzoni di marinai dell'Adriatico orientale» (p. 21). Una sintassi, come si vede, elegante ma frondosa che obbliga ad una fruizione attenta, ad un centellinare concentrato (anche perché abilmente anticata, come sa fare un frequentatore di pandette), un po' fuori stagione (grazie Caracci!) in un'epoca di messaggi e faccine, di formule – in pubblicità e in politica – sloganistiche e raffazzonate. Cafonerie. *Ottocento* si articola in tre blocchi narrativi, collegati da alcuni ben calibrati nessi interni (i luoghi, i personaggi, le navi), a partire dal Congresso di Vienna, che danzava ma pure tramava, per giungere agli anni del rapido declino della città adriatica quand'essa, ormai terra di confine dei possedimenti imperiali e spogliata dell'antica opulenza marinara, comincia a patire il male dell'emigrazione: non pochi dalmati si incanalano (e si incanagliano) nella grande fiumana (più di quattro milioni negli ultimi tre lustri della Doppia Monarchia) che dall'Impero andava a sfociare soprattutto oltre oceano, viaggi senza ritorno e che avevano in primo luogo a Trieste una delle valvole di deflusso.

In *Ottocento*, si parte dunque da Ragusa, come da ogni regione impoverita, ora per altri angoli del cosmo mediterraneo (Istanbul) ora addirittura verso le lontane Americhe, ribaltando il bisogno in intraprendenza. E si parte con il cuore che sanguina per le ferite inguaribili inferte dal pungolo della nostalgia. Eppure, dovunque si vada, la città dalmata e il suo mare, le antiche abitudini e i tradizionali mestieri rimangono in cima ai



pensieri dei partenti, per riprendere non di rado sostanza nel mondo nuovo che accoglie gli espatriati, come nel caso di Francesco, di cui racconta Caracci, che esporta in California l'arte di forgiare gioielli in filigrana d'argento e d'oro appresa nella bottega dello zio raguseo.

Apra e chiude il libro la voce di Lorenzo Natali (e i Natali furono in effetti un'illustre famiglia patrizia della Ragusa sette-ottocentesca), uno dei numerosi personaggi ai quali l'autore trasferisce – in assenza di un narratore esplicito – la responsabilità di sviluppare il racconto (pur senza differenziarli, e questo ne smaschera l'identità fittizia, sul piano espressivo). «La casa di mio padre da anni è abbandonata. [...] Allora, con malinconia e rimpianto, ricordo il passato e le occasioni» (p. 11), esordisce Natali, iniziando a tessere la tela che l'ultima pagina completa: «A sera, intravedo dall'altra parte del mandracchio il comandante del trabaccolo Venera; [...] mi appare nel tremolio di un'aria umida e, preso da meraviglia, gli grido "Giovanni, Giovanni mio"; quello, voltatosi verso di me, "paron Lorenzo", risponde; forse, forse risponde e viene la notte» (p. 124).

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 92 maggio 2023

Ivan Rendić
 Tomba Cossovich
 Cimitero cattolico
 di Sant'Anna, Trieste
 foto di Marino Ierman

STATUE, DA QUI ALL'ALDILÀ

di Roberto Curci

Battezzata via via Città della Scienza, del Caffè e della Barcolana, Trieste potrebbe fregiarsi pure del titolo di Città delle Statue, a prescindere dalle discusse new entry di D'Annunzio, Ressel e dell'anonimo prelado benedicente collocato con un blitz dinanzi a Sant'Antonio Nuovo. Da molti decenni, o da qualche secolo, lo attestano non tanto i monumenti "ufficiali" quanto piuttosto le innumerevoli opere scultoree inserite in palazzi di gusto neoclassico, Liberty o variamente eclettico, spesso ignote al cittadino residente, indaffarato e frettoloso, o solamente distratto e incapace di sollevare lo sguardo dal marciapiede (malconco) su cui cammina.

Molte statue se ne stanno infatti ai piani alti, o addirittura appollaiate sulle sommità. Fanno parte di un frastagliato paesaggio urbano che sfugge ai più, ma non a certi turisti attenti e curiosi, talora sorpresi col naso all'aria dinanzi a Palazzo Terni Smolars, a Palazzo Kalister, a Palazzo Vianello o a Casa Polacco. Vedono, loro, quello che i triestini non vedono o danno per scontato. Chissà quanti si accorgono delle sei statue allegoriche a coronamento dell'attico di Casa Chiozza e dei bassorilievi angolari sottostanti, opere di cui perlomeno è noto il nome dell'autore, il genovese Gigi Supino.

Sono riflessioni propiziate non solo dal recente volume di Paolo Possamai, *Nettuno e Mercurio. Il volto di Trieste nell'800 tra miti e simboli* (Marsilio Arte), ma ancor più dalla mostra fotografica allestita dai Civici Musei nella Sala Selva di Palazzo Gopceovich e visitabile fino al 16 luglio (meno il lunedì). S'intitola *Memorie nel marmo. I sette cimiteri di Trieste*, ed è curata da uno specialista dell'argomento quale Luca Bellocchi e da Marino Ierman, autore di tutte le foto esposte.

Che, oltre ai luoghi del dolore, della tristezza, del ricordo e del rimpianto, i cimiteri possano essere autentici musei a cielo aperto è pacifico soprattutto per chi non ha alle spalle lutti recenti da elaborare. E così è a Trieste, che pur non vantando composanti monumentali come quelli di Milano, Genova, Roma, Torino e altre città italiane,



propone a chi è capace di vedere – in quello che, a ben pensarci, è un rasserenante vagabondaggio all'aria aperta – una galleria di arte scultorea amplificata dal fatto che per l'appunto i cimiteri cittadini sono ben sette: oltre al cattolico, il greco-orientale, il serbo-ortodosso, l'evangelico, l'ebraico, l'islamico e il militare.

«Sono chiara testimonianza di una società multireligiosa, multiethnica e multiculturale, caratterizzata da una spiccata convivenza tra genti diverse: regole che valgono sia nella città dei vivi sia in quelle dei morti» afferma correttamente il dépliant che affianca l'elegante catalogo della rassegna. Dunque la religione qui sposa l'arte e sposa la storia, consentendo di ricostruire per frammenti il complesso mosaico sociale della Trieste che fu, specialmente attraverso i sepolcri delle grandi famiglie del commercio, dell'industria, dei traffici mercantili, in altre parole l'élite cittadina dell'Ottocento e del primo Novecento.

Furono queste famiglie a potersi concedere di affidare la cura delle loro ultime dimore a scultori di fama nazionale quali Donato Barcaglia (tombe Rittmeyer e Girardelli), Pietro Canonica (tomba de Reinel), Pietro Magni (tomba Sartorio). Ma è a una pattuglia di scultori nati o vissuti a Trieste che si deve la maggior parte dei monumenti funebri ornati da delicate figure di fanciulle dolenti, presenti nel ci-

La scultura funeraria nei sette cimiteri di Trieste: una rassegna fotografica

MOSTRE IN REGIONE

sommario

Francesco Pezzicar
Tomba Tommasini
Cimitero cattolico
di Sant'Anna, Trieste
foto di Luca Bellocchi

mitero cattolico e nel piccolo ma altamente suggestivo cimitero greco-ortodosso. Qui si rimane ammirati dinanzi all'opera di Giovanni Mayer (tomba Paleologo in primis, ma anche tomba Marco e tomba Scaba) mentre il suo "rivale" in fatto di scultura funeraria, Giovanni Marin, propone a sua volta una dolce figura femminile accasciata sulla pietra tombale della famiglia Sofianopulo.

S'intende che non rimase circoscritta all'ambito cimiteriale la produzione sia di Mayer (1863-1943) sia di Marin (1875-1926). A quest'ultimo, in particolare, va attribuita la ricca decorazione scultorea di Palazzo Vianello e quel singolarissimo gruppo policromo che è la cosiddetta Fontana dei leoni nell'atrio del palazzo ex Ras, oggi divenuto albergo di lusso. Ne scrisse nel 1922 Salvatore Sibilina nel suo *Pittori e scultori di Trieste*, ammirando «il nudo del guerriero rosa gandolia, l'elmo in bronzo argentato con ageminature e pietre dure, il drappo in broccatello di Siena, la roccia in pietra di Orsera e i leoni in rosso d'Asiago».

Fra questi e altri scultori triestini con almeno una presenza nei locali cimiteri (citando alla rinfusa: Camaur, Canciani, Depaul, Pezzicar, Rathmann, Rovani, per arrivare a Franco Asco e Marcello Masccherini) fa parte per sé stesso un artista di origine dalmata ma vissuto lungamente a Trieste e grande animatore delle imprese, anche beffarde, del locale Circolo Artisti-



co: Ivan Rendić (1849-1932). A lui Luca Bellocchi ha dedicato nel 2021 uno studio esemplare (*Ivan Rendić. Rotte adriatiche*, IRCI-Edizioni Mosetti), ricostruendone l'attività lungo l'intera "rotta" adriatica, da Trieste a Fiume, a Zara, alla sua isola nativa di San Pietro in Brazza.

«Legato alla tradizione di certa statuaria verista – scrive Bellocchi –, sviluppò in seguito derive secessioniste, che lo resero apprezzatissimo interprete tanto in campo decorativo quanto nella ritrattistica, tanto per le commissioni pubbliche quanto per quelle private, fino a giungere alla statuaria sacra e funebre, campo in cui fu indiscusso protagonista».

Dalla «cultura musiva bizantina» Rendić trasse ispirazione per gli inserti policromi di tanti suoi monumenti. Basterebbero a illustrarne la poetica la tomba Cossovich, nel cimitero cattolico di Sant'Anna, e la tomba Ivanković, in quello serbo-ortodosso di via della Pace: opere in cui scultura e decorativismo policromo convivono armoniosamente, quasi esorcizzando – in nome della vita – la funebre destinazione d'uso.

(Ultima ora: il prelado di cui alle prime righe non è più anonimo. Una targa assai tardivamente apposta rivela ai forestieri trattarsi di mons. Antonio Santin, vescovo di Trieste e Capodistria in tempi difficili).

Tomba Umberto Saba
Cimitero cattolico
di Sant'Anna, Trieste
foto di Luca Bellocchi



Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

EX LIBRIS A TISSANO

di Walter Chiereghin



Villa Mauroner
Tissano

Villa Mauroner è stata, a partire dal XVIII secolo, una residenza nobiliare ubicata a Tissano, frazione del Comune di Santa Maria La Longa, che dell'immobile è l'attuale proprietario. Il nome dell'edificio è dovuto agli ultimi privati che ne ebbero la disponibilità, la famiglia triestina Mauroner che l'acquistò nel 1810 circa e la riadattò nelle forme attuali. Ultimo ad abitarla fu Fabio Mauroner (1884-1948), nato proprio nella villa, artista e scrittore, ma soprattutto grande incisore e collezionista, formatosi all'Accademia di Venezia, dove fu compagno di studi ed amico di Amedeo Modigliani. Un'area importante della villa, che si sviluppa su tre piani, è stata recentemente adibita dal Comune a spazio espositivo e destinata in prevalenza a esposizioni di grafica, richiamando con tale scelta la presenza in quelli stessi ambienti di Fabio Mauroner e del suo laboratorio di calcografia.

Dal 1° maggio e fino a settembre, Villa Mauroner ospiterà, grazie al concorrente impegno dell'Associazione italiana ex libris e dello Spolek sběratelů a přátel exlibris, istituzione analoga della Repubblica Ceca, un'esposizione di rilevante interesse che mette a confronto ventitré artisti italiani con altri ventitré cechi, attivi nell'incisione e segnatamente nella produzione di ex libris. La mostra, curata da Marco Franzetti, alla quale è associato un bel catalogo – il secondo di una collana "I Quaderni di Tissano" –, che riporta per ciascun autore le immagini esposte, per un totale di circa 270 opere, in gran parte di piccolo o piccolissimo formato, com'è opportuno che sia, almeno per quel che riguarda gli ex libris.

La mostra, che dopo Tissano toccherà anche altri centri in Europa, ha avuto un importante antecedente sempre nel medesimo spazio espositivo, a cavallo tra il 2021 e l'anno successivo, quando una mostra, curata da Claudio Stacchi e da Luigi Bergomi, aveva proposto una selezione di opere – ex libris ed altre grafiche di dimensioni maggiori – di quattro autori: l'argentina Elena Davicino (Buenos Aires, 1961), il bielorusso Ivan Rusachek (Grodno, 1976), l'ucraino Roman Romanyshyn (Tlumač, 1957) e il giapponese Shigeki Tomura (Hachinohe, 1951); consentendo un'approfondita esplorazione della poetica e dell'agire creativo dei quattro artisti, garantendo al contempo a Villa Mauroner una valenza ed un richiamo di livello veramente



Quarantasei artisti si confrontano a Villa Mauroner

MOSTRE IN REGIONE

sommario



attualmente in essere, dall'esistenza di una vivace nicchia di mercato, quella relativa agli ex libris, nella quale interagiscono per lo più collezionisti, che si muovono autonomamente o associati tra loro, individuando in eventi come quello di Tizzano o, anche, in internet, qualificati punti d'incontro tra domanda e offerta di quelle minuscole opere d'arte. In chi le commissiona e ne fa incetta si sommano probabilmente due spinte ad incrementare le proprie raccolte: una è quella del bibliofilo alla quale si sovrappone quella dell'amatore d'arte che intende rendere personali almeno i

Karel Musil

Gola
(dalla serie dei sette
peccati capitali)

2021
tecniche calcografiche
combinata
200x150 mm

internazionale (v. *Il Ponte rosso* n. 75, dicembre 2021). La quantità di partecipanti all'attuale collettiva di Tizzano non consente di citarne alcuni, perché si farebbe torto a tanti altri, considerato l'eccellente qualità della opere esposte, che testimonia della vitalità dei rapporti intercorrenti tra committenti ed esecutori di questo singolare ambito creativo.

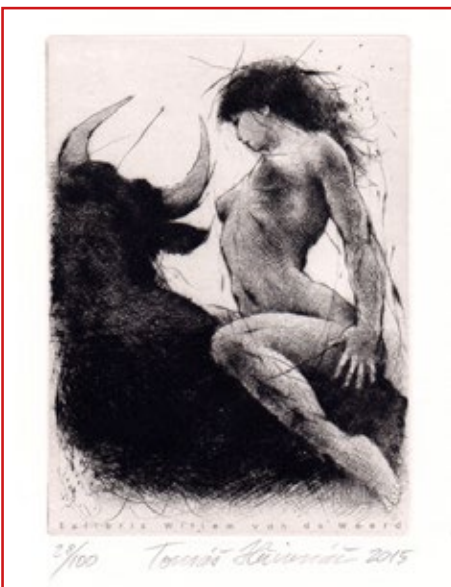
I collegamenti nazionali e internazionali necessari a programmare ed allestire esposizioni che coinvolgono artisti così distanti tra loro nello spazio sono assicurati, come dimostra anche la rassegna



Laura Grusovin

Hamelin 2018
2019

acquaforte
135x135 mm



volumi che ha più cari, incollandovi sul foglio di guardia un prezioso foglietto che riporti il nome del proprietario, inscritto in un'immagine che racconti altri aspetti dei suoi interessi, della sua storia o della sua attività. Considerato che di norma i libri sopravvivono a chi li ha accarezzati e riposti con cura nelle scaffalature della propria biblioteca domestica, affidare all'ex libris la certificazione dell'avvenuto transitorio possesso di un libro concorre a cullare un'illusione, se non di eternità, perlomeno di dilatazione dei tempi che allontani la consegna del nome e di qualcosa di sé alle onde fatali dell'oceano dell'oblio.

Tomáš Hřivnáč

Il ratto di Europa
2015

puntasecca
130x95 mm

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 92 maggio 2023

Fante del 97° in uniforme
da libera uscita ordinaria

MEMORIE DEL 97° REGGIMENTO FANTERIA

di Marina Silvestri

Esposto c'è anche un trombone che un bandista istriano suonava in una sagra a Crevatini, il 28 giugno del 1914, quando arrivò l'annuncio che l'arciduca Francesco Ferdinando e la moglie erano stati uccisi a Sarajevo, e le orchestre di tutto l'Impero interruppero il programma. Un momento rimasto per sempre nella memoria storica grazie al romanzo di Joseph Roth *La Marcia di Radetsky*.

Come il trombone, altri cimeli familiari sono in mostra al "Civico Museo di Guerra per la Pace Diego de Henriquez", dal 21 aprile al 31 agosto, per ricostruire la vita quotidiana e gli avvenimenti che interessarono il 97° Reggimento Fanteria. L'esposizione, "Una storia lunga 140 anni" è realizzata in collaborazione con l'Associazione Culturale F. Zenobi. Il k.u.k. Infanterie Regiment Georg Freiherr von Waldstätten nr. 97 – ultimo nel Litorale dove la lingua italiana era riconosciuta accanto a quella slovena e croata – è divenuto, nel tempo, una sorta di simbolo e di contenitore delle memorie dei nonni, bisnonni e trisnonni che indossarono l'uniforme asburgica. Illustra l'iniziativa il curatore, lo storico Roberto Todero.

Cosa contraddistingue questa esposizione dalle precedenti?

La mostra di Palazzo Vivante a Trieste nel 2013 anticipava certi temi che qui vengono approfonditi; aveva fatto seguito a Bagnoli-Boljunec della Rosandra un allestimento che è durato per tutto il periodo del centenario, intitolato "Uno sguardo dal Litorale", in cui abbiamo raccontato il punto di vista di chi viveva qui e aveva paura di quello che stava succedendo al fronte. In questa mostra invece, poiché ricorrono 140 anni da quando il reggimento fu costituito, il tema è quello della leva in tempo di pace, l'anteguerra, la vita in caserma. Il 97° nasce nel 1883 a Pola – era importante difendere la base della Marina Militare non solo dal lato marittimo ma anche dal lato terrestre – e per lunghi anni rimane a Pola, anche se a Trieste c'era il comando del distretto complementare che si occupava di richiamare



le reclute. Era composto da quattro battaglioni che potevano avere svariate sedi; all'epoca quando uno mandava una cartolina a casa ci metteva il suo indirizzo militare, ad esempio Trieste, Pola, ma anche Dignano, Sesana. Questo è storia di famiglia legata alla storia militare. Naturalmente poi si parla anche della vita al fronte e i diversi luoghi in cui il reggimento fu operativo: Galizia, Russia, Odessa.

Quali popolazioni venivano inquadrate in questo reggimento?

Le popolazioni del Litorale austriaco. La leva riguardava la città di Trieste, il Carso, il Friuli orientale, il Goriziano, l'Istria. 20, 25mila giovani hanno fatto il normale servizio di leva in tempo di pace per trent'anni e mezzo. Fino al 1904 la leva durava tre anni, poi due.

Erano molti gli ufficiali che provenivano dalle nostre zone?

Il tema è complicato perché i cognomi non sono indicativi se non in pochi casi della lingua parlata. Il numero degli ufficiali di lingua italiana nel 97° era sempre molto basso, in realtà era sempre una percentuale molto bassa all'interno di tutti i reggimenti. Nell'intero esercito dopo il 1867 è del 2 per cento, e gli ufficiali sono sì e no l'uno per cento di tutto il corpo ufficiali.

Ci sono episodi significativi?

Uno eclatante, quando nel 1895 alla mensa ufficiali del 97° mangiò Francesco Giuseppe. L'episodio è riportato in un articolo pubblicato a Graz nel 1950 su una gazzetta, da Franz Karl Ginzkey, che era allora sottotenente nei ranghi del reggimento, e ricordando l'evento lo descrive con notevole verve. Il colonnello croato al comando, Raimund Gerba uomo molto tosto, scrisse una supplica all'Imperatore, presente a Pola ad assistere alle manovre militari congiunte della Kriegsmarine e del 97°. E l'imperatore, che si sedeva sempre alla mensa della Marina, accettò. Fu la prima e unica volta che desinò con un reggimento di Fanteria. Per i tempi un fatto epocale.

IL CUORE FRAMMENTATO DI OFELIA

di Francesca Schillaci

«Credi che togliersi la vita esiga preparazione?»

«Non è così?»

«Oppure credi che arrivare a togliersi la vita sia, in parte, una mancanza di preparazione?»

Sedute di psicoterapia, incontri con un gruppo di persone che si preparano al suicidio, un viaggio in macchina per andare in vacanza, l'incontro con una donna che si siede sotto un ponte. L'amore, l'amicizia e la famiglia: uno sfondo che determina il cuore frammentato e a tratti indecifrabile di Ofelia. Ma chi è Ofelia? In *Temevo dicessi l'amore* di Mattia Grigolo, Ofelia è la bambina, l'adolescente e la donna che viene narrata in cinque storie diverse racchiuse in quattordici racconti. Conosciamo un'Ofelia che crea cavalli con pezzi di scarto; un'Ofelia che appoggia il suo orecchio sul capezzolo dell'amica per sentire il battito del cuore; un'Ofelia che parla con un cane fantasma di nome Nerone; un'Ofelia che ha perso un bambino di morte bianca. È sempre la stessa Ofelia? La cifra narrativa di tutta l'opera di Grigolo si svela nella ricerca stilistica del dialogo. Pochissimi sono i frammenti che introducono una storia, quasi tutti i racconti sono strutturati in una forma di botta e risposta rapida, brutale e scarna. I temi sono trattati con una sorta di estraniamento da parte dell'autore che, diligentemente, sa come distanziarsi dai personaggi per lasciar loro lo spazio di espressione. È una lettura che richiama immediatamente la letteratura angloamericana, un connubio tra Raymond Carver e Thomas Pynchon, il primo per la rapidità della parola e la ricerca ossessiva della precisione nella sintesi, il secondo per il talento straziante di enunciare la drammaticità dell'esistenza come fosse un dato di fatto quotidiano. Mattia Grigolo ci mette nelle mani dei suoi personaggi, costringendoci ad una riflessione sull'assenza, sulla morte, sul lutto e sulla perdita, la stessa che porta Ofelia a guardare un ponte, il ponte crollato che si è inghiottito il padre e il suo cane nell'auto. Parla con loro, e loro rispondono. La perdita come stato di

sospensione dalla realtà, assenza di giudizio e di prospettiva su sé stessi. La perdita che sconfinava in una tristezza inconsolabile, dove fermare l'auto per fotografare un gatto nero morto in autostrada, forse è l'unico riflesso in cui riesce a riconoscersi, tanto da far diventare la foto la schermata principale del cellulare. Il suicidio come preparazione ad una morte scelta e non imposta, un gruppo di persone che la impongono alla vita stessa come diritto inalienabile. O ancora il sesso promiscuo con chiunque le vada bene, maschio o femmina, dipende dai gusti del momento. E poi l'arte, il colore, la creazione. La solitudine di ogni opera conclusa, vuota come vuota resta Ofelia, a osservare i frammenti della sua vita, di qualcosa che non torna, della morte che diventa una certezza. «Chiara dice che anche lei ha qualcosa da dire sull'immortalità. "Ti ascolto", risponde Ofelia. Prende coraggio: "Sai cos'è veramente immortale? "Cosa?" "La morte." "Temevo dicessi l'amore"». Ad accompagnare questa saga di una, nessuna, centomila Ofelia è la presenza costante degli animali: volpi, fenicotteri, cani, gatti. Un bestiario vivo che, se muore, vive comunque sotto forma di fantasma, o in una fotografia. Animali che determinano incontri e relazioni; loro, con la loro natura istintiva fatta di grazia e ancestrale disillusione, diventano fondamentali nella narrazione di Grigolo tanto quanto la precarietà dell'esistenza umana, la disperazione degli uomini, l'incapacità di esprimerla e il terrore di affrontarla. Gli animali diventano un alter ego, una proiezione della mancanza, la risposta in silenzio di quello che Ofelia non riavrà mai più. Almeno fino a quando non deciderà di guardare il ponte di nuovo, da più vicino, prendendosi la responsabilità di difendere la casa di una donna che ogni giorno arriva con una sedia e si siede nel parcheggio dove una volta, prima del crollo, c'era la sua casa. È l'unico dei quattordici racconti in cui è Ofelia a parlare. Non più gli altri che dialogano con lei, ma lei che dialoga attivamente con la donna. O forse solo con sé stessa, per la prima volta. Resta sempre la stessa domanda: la donna esiste veramente? Chi è Ofelia?

NARRATIVA

sommario



Mattia Grigolo
Temevo dicessi l'amore
Terrarossa edizioni, 2023
pp. 134, euro 15,00

Il Ponte **ROSSO**
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

Orson Welles
"regista del kolossal"

SUL SET DE LA RICOTTA

di Paolo Cartagine



Nel 1963 uscì *Ro.Go.Pa.G.*, film in quattro episodi girati rispettivamente da Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. Il terzo cortometraggio, *La ricotta*, soggetto e regia di Pier Paolo Pasolini, fu subito oggetto di polemiche, sequestri, condanne e censure. Neppure la critica lo accolse favorevolmente, salvo ricredersi più tardi. È ambientato nella periferia romana non ancora intaccata dalle trasformazioni urbanistico-edilizie che, anni prima, avevano portato alla nascita delle "borgate", tema caro a Pasolini sotto il profilo umano, culturale e sociologico.

Pasolini ideò un film in cui si racconta della realizzazione (simulata) di un altro film, un *kolossal* incentrato sulla Passione di Cristo con il ruolo del "regista" impersonato da Orson Welles. Dunque *La ricotta* è un film nel film, finzione di una finzione in cui – nel suo difficile e contraddittorio rapporto interiore con il cattolicesimo – Pasolini costruisce una metafora per sottolineare il degrado morale della società e dell'uomo contemporanei, la sua vicinanza al sottoproletariato e la condanna verso le classi dominanti.

La produzione ingaggiò il noto fotografo francese Paul Ronald (1924-2015)

per scattare, come si usa da sempre, le foto di scena, al duplice fine di illustrare la lavorazione de *La ricotta* in esterni e in studio, e di fornire materiali iconografici per pubblicizzare il film. Come dichiarato dallo stesso Ronald, a un certo punto egli sentì, senza polemiche, di dover declinare l'incarico perché non in sintonia con il clima che Pasolini aveva instaurato con la *troupe*, composta da professionisti del settore e da persone comuni temporaneamente ingaggiate.

Ronald consegnò tutte le foto ai committenti, tranne una piccola parte di circa duecentocinquanta negativi che riteneva meno importanti. Diversi anni dopo li donò ad Antonio Maraldi (allora direttore del Centro Cinema Città di Cesena) che è il curatore della mostra "La ricotta di Pier Paolo Pasolini nelle fotografie inedite di Paul Ronald" promossa, per i sessant'anni dall'uscita del film, dalla collezione Maraldi, dall'Archivio Pasolini/Cineteca di Bologna e da Cinemazero di Pordenone.

Visitabile fino al 2 luglio 2023 al Centro Studi Pasolini di Casarsa della Delizia – con sede nella casa natale della madre di Pasolini, Susanna Colussi, dove Pier Paolo visse dal 1943 al '49 prima di tra-

Le fotografie di Paul Ronald in mostra al Centro Studi Pasolini di Casarsa della Delizia

FOTOGRAFIA

sommario

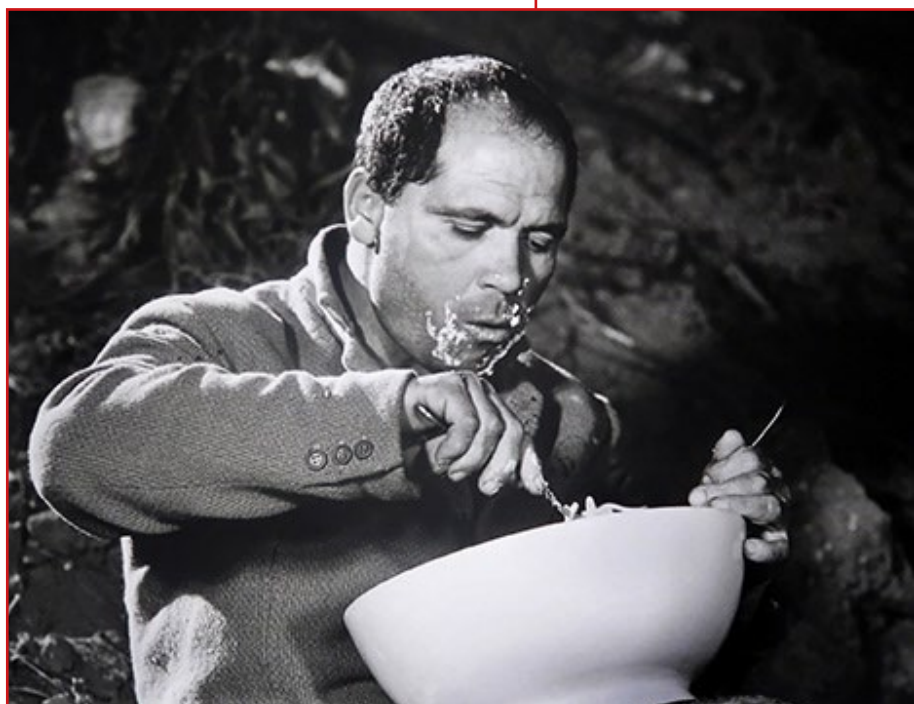
sferirsi a Roma – l'esposizione consta di una quarantina di foto.

Per il visitatore che desidera andare oltre la superficie delle inquadrature e capire ciò che le immagini contengono e, soprattutto, ciò che ci restituiscono dopo sei decenni, la mostra fornisce molteplici spunti di riflessione e tanti fili da annodare.

L'esposizione è un diario visivo in cui osserviamo, come in una sorta di trasparenza, la sovrapposizione di tre narrazioni. La prima è quella fotografica dell'accurato bianconero di Ronald, la seconda attiene alle fasi salienti della realizzazione di un film realmente girato, la terza è il racconto della messa in scena di un film fittizio sulla Passione del Redentore.

Quindi tre piani di lettura, perché guardando le situazioni e gli istanti immortalati nelle fotografie vediamo contemporaneamente due film in divenire.

Per scattare le foto, Ronald aveva scelto i punti di vista in modo da abbracciare la *troupe* nei vari momenti di lavorazione con inquadrature semplici e dirette, e cogliere espressioni e sguardi dei protagonisti. Aveva così incluso nel campo visivo maestranze, attori e com-



Stracci (Mario Cipriani)
in una delle scene finali

parse al lavoro o in pausa, nonché le indispensabili attrezzature per la presa diretta del sonoro e per l'illuminazione artificiale delle scene. Non mancano i mitici "cestini" con il pranzo da consumare sul posto e le due macchine da presa, mastodontica e ingombrante quella del *kolossal*, più

Prove in studio per
la deposizione di Cristo



Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

Pasolini girò *La ricotta*, cortometraggio di un film che vide anche in Rossellini, Godard e Gregoretti gli autori degli altri tre episodi



Visita sul set: Elsa Morante, Bernardo Bertolucci, Adriana Asti. Sulla destra Pasolini

moderna e maneggevole quella invece effettivamente utilizzata dall'operatore di ripresa Tonino Delli Colli.

Pasolini – che avrebbe dovuto laurearsi all'Università di Bologna con lo storico dell'arte Roberto Longhi, ma ne fu impedito dalla guerra – per la deposizione del Cristo concepì *tableaux vivants* riferendosi ai pittori manieristi del '500 Pontormo e Rosso Fiorentino, e le immagini in mostra testimoniano la grande cura che mise al riguardo. Saranno le uniche scene de *La ricotta* girate in studio e a colori.

Indimenticabile Stracci (Mario Cipriani), uno dei due ladroni, il protagonista preso dal popolo che sarà (nella pellicola) vittima della sua atavica fame di povero. In una foto di corredo incontriamo Elsa Morante, Bernardo Bertolucci e Adriana Asti venuti a trovare Pasolini sul set.

In altre immagini Pasolini è impegnato a confrontare le soluzioni pianificate dalla sceneggiatura e le concrete decisioni da prendere sul set per raggiungere i risultati previsti. Infatti, un film è un'opera dell'ingegno artistico ma è pure un prodotto finanziario legato alle leggi del mercato per cui, prima del ciak, venivano impartite specifiche istruzioni a tutti co-

loro che dovevano essere presenti in quel frangente.

Due i "registi" ritratti da Ronald Welles, che dirige il (virtuale) *kolossal* in riva al Tevere, e Pasolini che gira *La ricotta*, due persone lontane tra loro già a livello di linguaggio comunicativo. Infatti Welles, influenzato dal teatro shakespeariano, ricercava atteggiamenti e posture con mimica studiata e intense espressioni facciali, una strada divergente dall'impostazione pasoliniana fondata sull'apparente ma efficace rozzezza degli atteggiamenti dei suoi attori presi dalle borgate. Welles, però, era stato scelto appositamente da Pasolini stesso per rimarcare – in contrappunto – uno dei nuclei forti del suo film: l'inconciliabilità fra due mondi opposti e confliggenti, la borghesia (leggi il *kolossal* del cinema di consumo) e il proletariato (qui le comparse e le maestranze).

"La ricotta di Pier Paolo Pasolini nelle fotografie inedite di Paul Ronald" è dunque una mostra preziosa anche perché sollecita, in termini positivi, interrogativi di approfondimento in relazione a ciò che le foto riportano, a cominciare da una constatazione: perché, a parte Welles, Pasolini sul set compare sempre in giacca e cravatta? È una sorta di presenza-assenza nel racconto filmico di un personaggio esterno alla trama? Oppure è una traccia inconscia del suo snobismo intellettuale che, nel profondo, lo induceva a distinguersi da una *troupe* che pure amava?

E ancora, oltre alla notorietà della vicenda di un mondo irripetibile e dei suoi interpreti, cosa rende ancora oggi efficace la scrittura senza ripetizioni di Ronald e da dove nasceva lo spazio che ci ha lasciato per la nostra immaginazione?

In realtà, come tutti i bravi narratori, Paul Ronald stava sempre in mezzo all'azione sul set mentre Pasolini girava il terzo episodio di Ro.Go.Pa.G. per cui, nonostante la decisione di abbandonare l'incarico, ci ha comunque regalato un'interpretazione visiva che rimanda – ed è il connotato di più significativo rilievo – ai profondi e sempre attuali concetti espressi da Pasolini ne *La ricotta*.

A PERUGIA PARLANDO DI PACE

SAGGI

sommario

L'Università di Stranieri di Perugia ha messo on line (<https://www.unistrapg.it/it/ricerca/perugia-stranieri-university-press/catalogo-perugia-stranieri-university-press>) la miscellanea *Parole di pace*, a cura di Francesca Ghezzi, che raccoglie i contributi alla giornata di studi *Parole di pace. Azioni, scritti e pensieri per un mondo nuovo* tenutasi presso l'Università per Stranieri di Perugia il 26 marzo 2021, ai quali si aggiungono elaborati successivi che aiutano a definire un punto di vista eclettico e multiforme, sul tema della pace e della nonviolenza.

Qui di seguito riportiamo parte dell'introduzione.

«Il volume, scrive Ghezzi, pone come obiettivo quello di esplorare la tematica del pacifismo e della nonviolenza in letteratura, spaziando dall'ambito teorico a quello più propriamente letterario, con una breve incursione finale in terreni affini, ovvero quello della pittura e del cinema, forme d'arte complementari al linguaggio letterario [...]. La prima parte è dedicata a coloro che si sono spesi per la promozione di un vivere comunitario fondato su basi di pace e democrazia, nel tentativo non solo di teorizzarne i contenuti, ma anche di fornire un metodo per perseguirli. Da Aldo Capitini a Ekkehart Krippendorff, passando per Alexander Langer e Norman Angell, in una prospettiva che mette in luce il dialogo e la ricerca che ha portato pensatori differenti, per provenienza e impegno, a far progredire le nostre società sulla lunga via della pace e della giustizia sociale. Il medesimo intento è riscontrabile nelle pagine di autori, italiani e stranieri, che attraverso l'elaborazione artistica sono stati in grado di descrivere il forte sentimento di antimilitarismo, insieme all'insopprimibile desiderio di pace che certamente le vicende dello scorso secolo hanno indotto negli animi dei popoli europei. Partendo dalle storie nate espressamente dall'esperien-



za traumatica della guerra, spazieremo dalla narrativa di autori come Giuseppe Dessi e Bertha Von Suttner, per approdare alla lirica di Danilo Dolci e all'esperienza peculiare di Henri Barbusse. Per non limitare il nostro spettro visivo all'ambito letterario, un ultimo capitolo virerà brevemente sul versante dell'arte figurativa, dove al termine di una

panoramica sugli autori principalmente del Novecento, ci faremo accompagnare dalle opere pittoriche dell'artista contemporaneo Alberto Mesiano, in grado di fondere le suggestioni del passato con una prospettiva fortemente radicata nella nostra attualità. La conseguente incursione nel mondo del cinema farà da ponte tra le suggestioni che la guerra (e il conseguente desiderio di pace) ha generato attraverso i lunghi anni dello scorso secolo, così ricco di trasformazioni e accadimenti da essersi guadagnato l'appellativo di *Secolo breve*». Questo l'elenco degli autori e dei temi: Gabriele Rigano si occupa degli "incontri e scontri" di Capitini e Gentile; Giampaolo Carbonetto di Ekkeart Krippendorff, tra i protagonisti del '68 in Germania; Fulvio Senardi di Norman Angell, l'autore della *Grande illusione*; Marco Boato di Alexander Langer; Giovanni Capecchi delle "scritture di pace" nei contesti di guerra della storia italiana degli ultimi due secoli; Sandra Covino di Henry Barbusse, l'autore del *Fuoco* (1916); di Bertha von Suttner scrive Remo Castellini e di Danilo Dolci Francesca Ghezzi; Daniele Mannu presenta Giuseppe Dessi e Luca Montanari Hans Küng; Fabio Milelli tocca il tema del cinema e Michelangelo Cardinaletti approfondisce il tema dell'«armonia fra i popoli secondo Ennio Morricone»; di Alberto Mesiano scrive Monica Paggetta e il torinese Centro Studi "Serenio Regis" conduce un'ampia disamina della potenzialità pedagogica del cinema e delle arti per una cultura della pace.

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

IL J'ACCUSE! DI UGO NESPOLO

di Alberto Brambilla



Ugo Nespolo
Vizi d'arte
 Skira, 2022
 a cura di Sandro Parmiggiani
 prefazione di Alberto Manguel
 pp. 312. euro 29,00

A pagina 404 dell'edizione 1602 dell'*Iconologia*, opera dell'erudito perugino Cesare Ripa, è riprodotta in una tavola la rappresentazione simbolica della Pittura, come si deduce dalla presenza di tele e pennelli e dall'atto stesso di dipingere qualcosa (che intuiamo e non vediamo). La maschera che pende dal collare della donna richiama il compito della pittura, quello di duplicare la realtà, pur consapevole che ci si muove nell'ambiguità della finzione. Altri sono i particolari che attraggono l'attenzione, ciò che però colpisce maggiormente gli osservatori è la benda applicata alla bocca della donna: cosa significa? Lo scopo dell'autore è chiaro: la pittura non deve parlare, ma si esprime solo attraverso la tecnica che le è propria. È l'opera che parla, altro non serve. Se ciò era dato per scontato nei secoli passati, oggi è se mai vero il contrario: gli artisti sentono sempre più spesso di accompagnare il proprio lavoro con scritti teorici o con interventi di varia natura.

Esemplare è il caso dell'inafferrabile e indefinibile Ugo Nespolo, il quale si presenta ora con il volume *Vizi d'arte*. Il libro – che gioca nel titolo sulla deformazione dell'aria tratta dalla *Tosca* pucciniana – raccoglie una cinquantina di scritti apparsi, con sole due eccezioni, su *Il Foglio* tra l'ottobre 2017 e il novembre 2021. L'arco temporale ristretto conferma che si tratta di pezzi 'militanti', ossia armi di una guerra in corso contro nemici dichiarati e ben riconoscibili; e a ciò sembra alludere l'immagine scelta per la copertina, intitolata *Molotov*, risalente al 1968. In effetti gli articoli conservano questo spirito bellicoso, sia pure temperato (e avvelenato) dall'ironia e dallo spirito dada che come un fiume sotterraneo percorre il volume. A ciò concorrono anche le illustrazioni (ne ho contate una sessantina fra fotografie, disegni, *collages* ed altro ancora) che intessono come un'autobiografia visuale dell'artista, che si snoda parallela e a volte adiacente al testo. Il volume diviene così, nella sua meditata complessità polifunzionale, come un punto ideale di incontro fra

esigenze ed impulsi di carattere opposto e tuttavia omogeneo. Tale contrasto dialettico produce continui cortocircuiti che rendono il libro in vari punti patafisicamente aggressivo ed irridente; in altri piuttosto melanconico e affettuosamente rivolto al passato.

Pur nella loro specificità, i testi, che spesso prendono le mosse da mostre importanti o da eventi culturali che stimolano l'attenzione di Nespolo, fine conoscitore della storia dell'arte, e non solo contemporanea, sembrano puntare ad un unico bersaglio oggi dato pacificamente per scontato, ossia all'equazione Arte = Mercato. La produzione artistica, ripete ossessivamente Nespolo, è diventata solo merce, e un quadro vale quanto costa. Il valore è attribuito non da un dibattito storico-critico, come sarebbe doveroso, ma dalle scelte sciagurate di un apparato ben rodato costituito di potenti gallerie sostenute da banche sedicenti specializzate, e di un efficacissimo sistema mediatico; che è guidato da curatori-stars; incantatori che riescono a riempire i Musei di pacottiglia colorata e luccicante, da Londra a New York, da Parigi a Singapore. Non meno avvelenati sono gli strali lanciati contro gli appuntamenti, ahimè divenuti dei classici, quali Kassel Documenta o le biennali veneziane, nati dai colpi di genio di archicuratoria alimentati da assessori in vena di visibilità, a braccetto coi presidenti di Fondazioni, nani e ballerine al seguito. È la globalizzazione, signori, ça va sans dire. In tale oggettiva constatazione risiede in effetti la denuncia della cancellazione sistematica di ogni valore estetico dell'opera, che invece dovrebbe essere essenziale e proprio dell'arte. Da ciò discende la morte precoce d'ogni possibile avanguardia e l'impossibilità, direi genetica, di una produzione alternativa a tale cabina di comando. Ogni possibile germe rivoluzionario ed alternativo è infatti emarginato sino a diventare un fantasma insignificante; o è subito fagocitato e digerito dal sistema divenendone a sua volta parte integrante ed attiva.

Che fare di fronte a questo non pen-

A proposito del nuovo libro dell'artista piemontese

SAGGI

sommario

siero unico? Come difendersi dalla dittatura mondiale del brutto elevato ad arte costosissima? Nespolo non si accontenta di ripetere l'urlo disperato e insieme compiaciuto di Ubu roi, pur essendone suddito devoto insieme al fratello, il Gran Maestro Enrico Baj. Ugualmente non oppone contro manifesti pseudo futuristi, né propone ricette. Piuttosto insiste con la costanza rumorosa di un martello pneumatico nella notificazione militante di tale situazione, e lo fa attraverso un'analisi sistematica e impietosa di casi modello, senza evitare di fare nomi e cognomi (a cominciare dal diabolico "pallido" Andy Warhol).

A tale fiera della vanità in salsa sciocca che si esibisce con successo sulle scene mondiali, Nespolo contrappone l'acuta riflessione di filosofi e intellettuali, che da decenni continuano a profetizzare la morte dell'Arte, spiegandone le ragioni. È appunto da tale analisi – che esige studio e pazienza – che forse l'arte può rinascere come l'araba fenice. Condizione necessaria per tale auspicabile resurrezione, è appunto la conoscenza dei meccanismi interni che sostengono la dittatura del nulla dorato in cui siamo immersi. In tale prospettiva lo sforzo dell'intellettuale Nespolo è davvero notevolissimo, perché mette in campo strumenti sofisticati frutto di lunghe meditazioni e riflessioni sui testi più disparati, che egli legge avidamente e sottolinea e annota per poi proporli nei suoi scritti giornalistici, spesso in forma di micro saggi che richiedono lettori competenti.

Ciò che personalmente ammiro è la capacità di mettere in relazione discipline diverse, coinvolgendo, oltre la tradizione letteraria, il mondo del cinema (di cui Nespolo è studioso e protagonista) e quello della musica classica, jazz o pop. Tale coraggioso lavoro di mediazione culturale risulta davvero indispensabile per i lettori volenterosi e intelligenti che non si accontentano della solita zuppa Campbell. Dei volumi compulsati e citati negli articoli stupisce, oltre che il numero, la varietà tematica e, per contro, la

loro assenza nel ristretto cortile di casa nostra; in effetti l'intellettuale Nespolo, in grado di leggere in più lingue, si muove all'interno di un panorama mondiale di alto livello, senza complessi di inferiorità. In ciò si nota la vicinanza con l'onnivoro Arbasino, in grado di giungere sino a Chiasso e oltre; e soprattutto dell'amato Edoardo Sanguineti, geniale *homo universalis*, con il quale Ugo ha condiviso molte esperienze. Non so quanto abbiano influito sulla scrittura eruditissima di Nespolo questi due autori; vero è che i testi inseriti in *Vizi d'arte* volume si distinguono per la qualità stilistica di una prosa ora sinuosa (si rileggano alcuni *incipit*), ora irsuta, e tuttavia sempre ben costruita e controllata, distante dai ghirigori accademici o dall'autoreferenzialità di certi critici à la page.

Se più numerosi sono gli articoli critici, non mancano pezzi per così dire storici che ricostruiscono, con una cura quasi paranoica dei dettagli, il clima fervido delle avanguardie di inizio secolo, nati in opposizione all'arte ufficiale, che facevano di caffè e cabaret le loro atipiche accademie, tra fumo, alcol e spettacoli d'ogni genere. Erano i primi laboratori di quell'arte totale e salvifica che ambiva a conquistare il mondo, di cui Nespolo è tuttora perdutamente innamorato. Il suo sguardo si estende naturalmente anche al mondo italiano, spaziando da Marinetti all'amatissimo Depero sino alle esperienze dell'arte povera e delle avanguardie nate dopo il conflitto mondiale, quando era ancora forte l'esigenza di rompere gli schemi opponendosi a un mercato domestico allora ancora agli inizi. In queste pagine trabocca la profonda nostalgia per quei momenti di amicizia e condivisione; e di sperimentazione collettiva, senza distinzioni di sorta. Qui anche la prosa sembra sospinta dal vento dell'affetto, e lo studioso lascia il campo all'artista visto che Nespolo è stato infatti un protagonista in prima persona, attraversando mezzo secolo di storia artistica, mantenendo il suo stile inconfondibile e la sua incrollabile fede anarchica e patafisica.

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 92 maggio 2023

ORFEO ED EURIDICE DI GLUCK

di Luigi Cataldi



Beatrice Benzi, maestro collaboratore di lunga esperienza alla *Scala* di Milano, ha ammesso durante una trasmissione radiofonica che, a volte, per seguire un'opera senza essere distratta da ciò che avviene sulla scena, chiude gli occhi. Per gioco ho voluto provare anch'io a far così durante la rappresentazione di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, a cui ho assistito lo scorso 21 aprile al *Teatro Verdi*.

L'opera, va detto, segna una svolta epocale nel cammino del melodramma di tipo metastasiano: ne emenda forme e contenuti, arginando il debordante virtuosismo canoro, semplificando le vicende narrate, dando coerenza alla successione delle scene, riconducendo canto, ballo e scenografia ad una coerente unità drammatica. Merito di circostanze fortunate, che permisero di riunire a Vienna nel 1762, anno della prima, l'avveduto e influente direttore generale degli spettacoli dei teatri viennesi, il conte Giacomo Durazzo (il più deciso promotore della riforma), il poeta Raniero de' Calzabigi, il più apprezzato dei musicisti della capitale, Christoph Willibald Gluck, il coreografo Gasparo Angiolini, lo scenografo Giovanni Maria Quaglio e, nei panni d'Orfeo, il contralto castrato Gaetano Guadagni.

Ad occhi chiusi ho ascoltato un coro di persone addolorate, che, riunite attorno al sepolcro di lei, piangono la giovane Euridice. Orfeo, il più afflitto, la invoca. Il suo la-

mento, leggero, quasi di danza, si alterna al coro, grave e funereo, in un'ampia sequenza: «per ogni valle risuona» vivo il nome di Euridice. Musicale «nobile semplicità e quieta grandezza», sul sentiero indicato da Winckelmann (risalgono al 1755 i *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* da cui viene la fortunata espressione appena citata). Giunge Amore e invita Orfeo a recarsi nell'Ade e a ricondurre Euridice nel mondo dei vivi, ma, spiega, l'eroe dovrà trattenere gli sguardi e gli accenti fino all'uscita dagli Inferi. Orfeo teme per le condizioni imposte, ma accetta. Lampi di tempesta che risuonano nell'orchestra suggeriscono il patto e l'atto.

Confesso di avere a tratti aperto gli occhi e di aver visto qualcosa di diverso. Durante la sinfonia alcuni paparazzi inseguono due divi. Un Orfeo in abito scuro, occhialoni gialli e capelli lunghi, un'Euridice, in veste verde e occhiali scuri, la quale, indispettita, fugge in direzione opposta al consorte. Si alza il sipario. Siamo in uno stanzone spoglio. Alle pareti alcuni dischi d'oro. Al centro una poltrona, vicino una chitarra elettrica. Una folla in abiti sgargianti piange, insieme a Orfeo, Euridice. Giunge Amore: una bionda in abito rosso, con un rosso palloncino a forma di cuore. Il sepolcro (o qualcosa di simile) assente nel primo atto, compare a partire dal secondo, quando Orfeo, superate Furie e Spettri, giunto agli Elisi, vi trova stesa l'amata.

Il regista, Igor Pison (triestino, esordiente al Verdi, una lunga collaborazione con il Teatro sloveno, reduce da *Orfeo all'Inferno di Offenbach*, Magdeburgo 2022), ha spiegato di essere partito dall'«ombra grigia» di Euridice. L'ha immaginata consumata dai riflettori del *jet set* e dalla droga, come è capitato a Amy Winehouse e Kurt Cobain. Ma se queste sono le premesse è difficile spiegare il diverbio nell'Ade dei due coniugi e la ragione del lieto fine. Inoltre, dopo il primo atto più chiaramente collocato nel mondo del divismo musicale, la vicenda torna a scorrere in modo tradizionale, con furie e larve in abiti scuri e visi spettrali, verso il fallimento dell'impresa di Orfeo e il lieto fine rallegrato dalla massa di persone in

Una rappresentazione molto applaudita e per molti aspetti assai bella, persino ad occhi chiusi.

abiti sgargianti (disegnati da Manuela Paladina) a cui ci si è ormai abituati. Non giova alla coerenza dello spettacolo la scena unica (più spelonca bohémienne che dimora lussuosa e Kitsch), sostanzialmente immutata, predisposta da Nicola Reichert, né bastano le luci a connotare i diversi luoghi della vicenda. C'è poi il problema dei lunghi balletti che ebbero alla prima viennese e ancora oggi hanno in partitura grande rilievo. Non avendo il teatro un corpo di ballo, sono stati affidati a due soli ballerini (Alexandru Ioan Barbu e Georgeta Caprariu) dell'*Opera Balet SNG* di Ljubljana. Le danze, minuziosamente descritte nel libretto di Calzabigi (di pastori e ninfe che compiono riti funebri e «spengono la face simbolo dell'unione coniugale separata dalla morte», di spettri dell'Inferno, di ombre degli Elisi, di eroi ed eroine festanti per il lieto fine, che riaccendono la face precedentemente spenta) sono state interpretate dal coreografo, Lukas Zuschlag, come libere fantasie ispirate alla musica. Viene così a mancare una chiara relazione col dramma. Scene, luci, balli, regia, dunque, presentano alcuni aspetti discutibili: responsabilità di chi li ha pensati o del teatro che non ha fornito i mezzi finanziari necessari a realizzare il progetto?

Ma lo spettacolo ha avuto anche meriti grandi. Molto si deve al giovane direttore, Enrico Pagano (romano, classe 1995, fondatore a soli 19 anni, ancora studente, dell'*Orchestra Canova*, composta da amici coetanei del conservatorio, oggi divenuta una compagine apprezzata), che ha guidato con sicurezza l'orchestra del *Verdi*, rivelatasi validissima interprete dello stile settecentesco, e il coro, ben predisposto da Paolo Longo, eccellente e duttile protagonista nei diversi contesti drammatici (funebre, ultramondano e festoso). L'aria più celebre, che Orfeo intona subito dopo il fallimento dell'impresa, *Che farò senza Euridice* (III.1), può servire da esempio delle scelte della direzione musicale. Pagano l'ha affrontata assai più lentamente del consueto, prestando attenzione alle parti lacrimevoli del fraseggio, portando alla luce la disperazione di Orfeo, spesso nascosta dietro la galanteria dello stile, la luminosità

della tonalità di Do maggiore e la compostezza formale. Daniela Barcellona (gloria triestina apprezzata sui palcoscenici di tutto il mondo, un repertorio che spazia dal verismo al Settecento, grande interprete di ruoli verdiani e rossiniani, già applaudita come gluckiano Orfeo), vi ha infuso la sua vena più addolorata e profonda. Qui e ancor più nel lamentoso primo atto ha mostrato la compostezza, il sincero dolore, l'umana fragilità di Orfeo. Una notevolissima interpretazione.

Deciso e angosciato è stato invece il taglio dato dal direttore a *Che fiero tormento* (III.1), con cui Euridice mostra la propria sconvolta percezione di ciò che le sta accadendo. È stata richiamata dall'Ade, ma l'amato che è sceso fin laggiù le impone di seguirla senza spiegazioni e senza guardarla. Si contrappongono il rigore delle leggi cui Orfeo deve obbedire (il giusto, il necessario, il razionale) e la precarietà del sentimento umano (il momentaneo, l'obnubilato, l'incerto). Orfeo si è impegnato a essere parte sovrumana; Euridice è quantomai terrena. Ruth Iniesta (afferzata nei principali teatri europei, vasto repertorio d'opera, da Mozart a Puccini, già più volte applaudita al *Verdi*), rende credibile il dolore e umanissimi i cedimenti della sposa di Orfeo. È misurata nelle fioriture, penetrante nelle espressioni *stürmisch*, ha buona intesa con l'orchestra, sia per l'equilibrio del volume del suono, sia nello stacco dei tempi.

Olga Dyadiv (soprano ucraino, presenza ormai costante al *Verdi*), probabilmente seguendo le indicazioni di regia, interpreta Amore sottolineandone la frivolezza, sia nella condotta melodica (in particolare nell'aria di stile pastorale *Gli sguardi trattieni*, I.2), sia soprattutto nella recitazione. In effetti nell'opera trionfa l'amore, un sentimento quantomai terreno, ma non solo gioioso e frivolo. Nel coro finale, *Trionfi Amore*, lo si dice «amara catena», si evocano amanti crudeli e tiranne, gelosia che divora: un terreno campionario di affanni amorosi, senza i quali l'amore non trionferebbe.

Una rappresentazione molto applaudita e per molti aspetti assai bella, persino ad occhi chiusi.

FINE DI STAGIONE

di Paolo Quazzolo



Uno, nessuno e centomila

Ultimi appuntamenti al Rossetti con la lunga e articolata stagione proposta quest'anno dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. Il cartellone della prosa ha recentemente portato sul palcoscenico triestino uno spettacolo di sicuro richiamo, l'adattamento teatrale di *Uno, nessuno, centomila*, interpretato da uno specialista del teatro pirandelliano qual è Pippo Pattavina. Pubblicato a puntate nel 1925 sulla rivista «La Fiera Letteraria» e in seguito apparso in volume nel 1926, *Uno, nessuno, centomila* è l'ultimo romanzo di Luigi Pirandello. La stesura fu piuttosto lunga, dal momento che lo scrittore siciliano vi pose mano sin dal 1909, iniziando a lavorare attorno a uno dei temi a lui più cari, ossia l'impossibilità di affermare che ciascuno di noi possieda un volto unico e immutabile. Secondo Vitangelo Moscarda, il protagonista del racconto, la sua unicità si moltiplica in centomila volti che cambiano a seconda di chi lo stia a osservare, ma questo alla fine provoca in lui l'annullamento della propria personalità causando, come preannuncia il titolo, il convincimento di essere nessuno. Ed è proprio per questo che Moscarda, alla fine della vicenda, decide di rinchiudersi volontariamente in una sorta di ospizio, isolandosi dal mondo e rinunciando a

tutte le opportunità – non sempre positive – offertegli dalla vita. Il tutto nasce dal fatto che la moglie, un giorno, fa notare a Vitangelo che il naso gli pende verso destra, fatto di cui l'uomo non si era mai avveduto e che gli provoca una serie di riflessioni che lo porteranno ad avere un rapporto con se stesso e con gli altri del tutto nuovo. Quello che Pirandello affronta nel romanzo, così come in molti dei suoi testi drammatici, è il concetto del relativismo, ossia dell'impossibilità di giungere a una verità unica, in quanto le cose hanno tante facce quante sono le persone che le osservano. L'adattamento teatrale ha necessariamente dovuto operare delle scelte che tuttavia non hanno nuociuto alla resa scenica del romanzo, proponendo uno spettacolo che ha avuto quale convincente protagonista Pippo Pattavina, circondato da altri quattro validi attori (Marianela Bargilli, Rosario Minardi, Gianpaolo Romania e Mario Opinato) che si sono suddivisi i numerosi ruoli previsti dal romanzo. La regia di Antonello Capodici ha scelto la linea di una messinscena molto lineare, con l'utilizzo di videoproiezioni che hanno ricreato i numerosi ambienti in cui si svolge la vicenda. Pubblico molto numeroso, con una presenza particolarmente significativa di studenti.

Presso la Sala Bartoli è stato riproposto *Eracle l'invisibile* atto unico di Fabrizio Sinisi e Christian Di Domenico, quest'ultimo anche interprete dello spettacolo. Si tratta di una pièce inclusa nel progetto «Città dei Miti» del Teatro dei Borgia (coprodotto con il nostro Stabile) già proposto lo scorso settembre in alcuni spazi della nostra città. Rifacendosi al mito greco di Eracle, qui rivissuto in epoca contemporanea, si assiste a un capovolgimento delle sorti, laddove il protagonista non è colui che è messo alla prova, ma «è provato» dalle vicissitudini della vita. Un fatto imprevedibile causa una serie di reazioni a catena che devastano progressivamente l'animo del protagonista e la sua esistenza. In una

Ultimi appuntamenti sui palcoscenici dello Stabile del Ftiuli Venezia Giulia

TEATRO

sommario

società spesso crudele e dominata da regole disumane, assistiamo impotenti allo sgretolarsi di un buon padre di famiglia, la cui unica preoccupazione è, e sarà sempre, quella di rimanere accanto alla figlia, per lui unica fonte di felicità e serenità. Ottima l'interpretazione di Christian Di Domenico, che ha condotto gli spettatori – collocati tutti sul palcoscenico – attraverso un racconto delle numerose sfumature drammaturgiche.

Spettacolo del tutto particolare infine è stato *Dinosaur World Live*, proposto nella sala principale del Rossetti – e non avrebbe potuto essere diversamente, vista l'imponenza dei "protagonisti" – proveniente dal West End di Londra e giunto in esclusiva al Teatro Stabile. Condotta dall'attrice Romina Colabasso, lo spettacolo, destinato non solo a un pubblico di giovanissimi, ci conduce in un clima da *Jurassic Park* con la presenza sulla scena di imponenti dinosauri. Si tratta di splendide macchine sceniche, enormi marionette mosse con tecniche particolari che provengono dal teatro di figura, dall'impatto fortemente realistico. Si tratta di quella tecnica ideata da Laura Cubitt, la creatrice a Londra di spettacoli come *War Horse*, che propone una sorta



Christian Di Domenico
in *Eracle l'invisibile*

di evoluzione della tradizionale marionetta ove, eliminati i fili che la muovono e accresciute a dismisura le proporzioni, si vedono pupazzi apparentemente semoventi e capaci di interagire con grande naturalezza con i personaggi umani. E così appare del tutto credibile vedere sulla scena un autentico mostro quale il Tyrannosaurus Rex, riprodotto a grandezza naturale, che si muove minaccioso verso la platea. Il numeroso pubblico composto per lo più da giovanissimi, si è lasciato gioiosamente coinvolgere in un gioco scenico che si è concluso, al termine rappresentazione, con un incontro "ravvicinato" nel foyer del Rossetti.

Dinosaur World Live



Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

FELICI E CONTENTI? ANCHE NO

di Anna Calonico



Mi sto chiedendo se basta un protagonista giovanissimo per fare di un libro un romanzo per ragazzi. Che poi, la definizione “per ragazzi”, cosa significa? Che è una storia sciocca adatta solo ai minorenni? Oppure che si tratta di una narrazione che “possono” leggere perché non ci sono scene da paura o erotiche?

Temo che la definizione “letteratura per ragazzi” si porti dietro un sacco di pregiudizi e alcuni libri si ritrovano questa etichetta soltanto perché parlano di personaggi dell’età scolare, dimenticando quindi la grandezza di opere come *Oliver Twist*, *Piccole donne*, *Pinocchio* e tante altre. Sul fatto che la storia sia per forza sciocca solo perché parla di bambini non serve aggiungere altro dopo aver nominato i tre capolavori di cui sopra. E pensando alle storie “vietate” sotto una certa età mi viene in mente che a scuola si studiano (almeno, ai miei tempi) *l’Iliade* (morti ammazzati a non finire) e *l’Odissea* (giganti antropofagi con un occhio solo, mostri marini, streghe che trasformano gli uomini in maiali...) e che i ragazzi, come risulta dalle loro confessioni, leggono *IT* di Stephen King, e i romanzi di Green, che fa innamorare due ragazzi affetti da tumore e ne fa morire uno, che ci presenta come ragazza fantastica Alaska, supercorteggiata da tutti perché ha già fatto sesso, e in anni recenti hanno premiato libri come *Tutto chiede salvezza* di Mencarelli e *Lupa bianca, lupo nero* di Marie Audie Murail

che parlano di malattia mentale e forte solitudine; dalle statistiche risulta che leggono *Niente* di Janne Teller e *La strada* di Cormac McCarthy, che hanno immagini veramente dure; e noi tutti “da piccoli” abbiamo letto lo strazio di Jo che perde l’amata sorella Beth, o la fine del povero Nemeček che muore per aver obbedito agli ordini dei suoi compagni di giochi. Recentemente è rimasto per tanto tempo in classifica *Le ragazze non hanno paura*, dove una delle protagoniste si sacrifica per salvare l’amica di cui è innamorata, ha avuto doppio successo (dopo il film) *Raccontami di un giorno perfetto* di Niven che parla della storia d’amore di due aspiranti suicidi, e che dire del finalista al Premio Andersen *Il centro del mondo*?

Tutto questo per “giustificarmi” se inserisco nella rubrica “età evolutiva” *Nemmeno il destino* di Gianfranco Bettin, romanziere, saggista e politico veneto. Qui non si parla di *petrolkiller* o di malavita del Nord-est, e nemmeno vengono trattati tanti temi ambientalisti cari all’autore, ma è ugualmente un libro forte, che non si dimentica in fretta.

Il protagonista è Ale, che incontriamo per la prima volta in montagna, sulle Mesules, mentre due ragazzi più grandi gli fanno i complimenti per essere riuscito a cavarsela su quel percorso, ed è lui a raccontare, in prima persona, queste cento pagine. L’atmosfera idilliaca però sparisce subito: nel capitolo successivo Ale e il suo amico Ferdi osservano in silenzio la voragine piena d’acqua di una cava abbandonata. Si dice che da lì non torni nessuno, nemmeno il cane che è stato spinto a sassate ad entrarvi e non ha potuto uscire da quel gorgo. Ale e Ferdi guardano quell’acqua cupa chiedendosi se Tony, il loro amico scomparso nel nulla, sia lì.

Ma il peggio deve ancora arrivare: scopriamo pian piano che Ale, ma anche Ferdi, ha una situazione familiare disastrosa, e soltanto negli ultimi capitoli capiamo fino a che punto; troviamo Ale in un istituto correttivo per ragazzi per aver appiccato il fuoco ad una casa, ma capiamo che non si è trattato di una bravata da

Nemmeno il destino può dire ad un ragazzo cosa leggere

bullo: lo ha fatto per pietà e per disperazione, per un suo falsato concetto di giustizia e amore. In altre pagine leggiamo parole velenose rivolte contro la madre, e dobbiamo attendere il finale per scusarlo e capire da cosa sono state provocate; e poi c'è la *ladra*. La *ladra*, per Ale, è la vita, perché ruba, un pezzo alla volta, le cose più importanti delle persone: «La vita è un bambino che piange e nessuno che risponde» (p.93), parole eloquenti e pesanti come macigni. La *ladra* ha portato via anche Ferdi, davanti agli occhi di Ale e di mezzo paese, in una scena a dir poco tremenda. Ci sono educatori bravi, gentili e comprensivi, come Lorenzo, con cui Ale si confida e, poco alla volta, ricorda la storia agghiacciante di sua madre e della sua malattia, svelandola perfino a se stesso che, bambino, non era riuscito a comprenderla; ed educatori più severi e poco pazienti, come Sentenza, che suo malgrado segue Ale sulle Mesules.

Ci sono brani strazianti in un questo romanzo e, pur essendo breve, ha una lista interminabile di sfortune e momenti di forte impatto.

Tornando alle domande poste all'inizio posso dire che non si tratta del tipico libro per ragazzi, e che certo non è per bambini, ma sono sicura che moltissimi studenti delle superiori (ma anche poco più piccoli) ameranno questa lettura. Si potrebbe inserirlo nel genere *Young Adult*, se non fosse che manca completamente la parte sentimentale. Anzi, qui sentimenti come l'amore non esistono proprio. Esiste l'amicizia, ma solo finché, molto presto, la *ladra* non ci mette lo zampino: «O non è niente, più niente adesso, solo un ricordo che fa male, soltanto dolore, assenza, nient'altro? È questo il destino, il ratto carogna, ennesimo, della ladra? Quando se lo prese, il dolore in me fu strano: fu ghiaccio, ma come ghiaccio che raggela e ustiona a un tempo» (p.35).

Sta parlando di Ferdi, naturalmente, anche se parole altrettanto amare sono usate, spesso, per la madre e per il padre, ignoto.

Ed ecco perché molto frequenter-

te penso che certi libri per ragazzi dovrebbero essere letti anche dagli adulti: i genitori di Ale, per cattiveria e vigliaccheria o per debolezza, costrizione, ingenuità e paura, hanno certamente contribuito al suo malessere esistenziale e alla sua incapacità di provare affetto, pietà e comprensione. Impossibile non essere solidali con il ragazzo e, ancora una volta, provare rabbia verso certi adulti.

Va detto che questo romanzo non punta il dito contro i grandi, ed anzi c'è una profonda pena verso la mamma. Un po' meno verso il padre, anche se alla fine la scelta è l'indifferenza invece che la violenza, e per quanto riguarda gli altri adulti ci sono i signori Cardi, gli ex proprietari della casa che Ale brucia, a tenere alto l'onore della categoria. E allora, a chi viene data la colpa di tutta la sofferenza di questa storia? Forse, al destino: «Temi il destino, ma non rispettarlo, poiché non ha rispetto di te» (p.48). «Nessuno, ti giuro nessuno, nemmeno il destino» sono parole di una canzone di Mina che la signora Adele, la *povera pazza* madre del protagonista, ripete più volte. Non che la canzone abbia qualcosa a che fare con la storia narrata, ma è un pretesto che si ritrova tra le pagine ogni volta che Ale ripensa alla sua vita, e che termina il libro: «Racconta. Nemmeno il destino te lo può impedire» (p.106). Quando cerca di mettere ordine tra le sue riflessioni e i suoi ricordi Ale ricorre a questa canzone, ma, soprattutto, ad un flusso di pensieri che Bettin rende in maniera molto efficace, mescolando dialoghi, sensazioni, descrizioni... e mescolando Ale bambino, sua madre, la sua malattia, Ferdi, le Mesules, i signori Cardi... a dimostrare, e giustificare, la grande confusione che rimbomba nella testa di questo povero ragazzo. Una confusione che darebbe filo da torcere anche ad un adulto, e forse per questo motivo alla fine troviamo un Ale più grandicello che ha finalmente sistemato la sua vita (o almeno è sulla buona strada per farlo) ma ancora vede vita e morte nel passato, e ancora ricorda la voce della madre quando gli diceva di *destrigarse*.



Gianfranco Bettin
Nemmeno il destino
Feltrinelli, 2004
pp.117, euro 6,50

QUANDO SORGE IL SOL DELL'AVVENIRE

di Stefano Crisafulli



Nanni Moretti
Il sol dell'avvenire

Un circo che si chiama 'Budavari', una coperta di lana, il film nel film, i calci al pallone, l'ossessione per le scarpe. Ai morettiani di ferro basterebbero questi indizi, presenti nel nuovo film di Nanni Moretti *Il sol dell'avvenire*, per capire l'allusione ad altrettanti titoli della sua filmografia: in *Palombella rossa* Budavari era il fortissimo giocatore di pallanuoto che l'allenatore Silvio Orlando intimava di marcare stretto, la coperta e il film nel film si trovano in *Sogni d'oro*, il palleggio calcistico in *Caro diario* e l'ossessione per le scarpe in *Bianca*.

Anche gli attori sono quelli di sempre: a parte Mathieu Amalric in omaggio alla Francia, che ricambia sempre il suo affetto (*Il sol dell'avvenire* è in concorso a Cannes), i protagonisti sono Silvio Orlando, nei panni di un attore che interpreta Ennio, giornalista dell'Unità e segretario di una sezione PCI nella Roma del 1956, Barbora Bobulova, attrice che veste i panni di Vera, attivista nello stesso partito e Margherita Buy, ovvero Paola, produttrice e moglie in crisi del regista Giovanni che sta girando il film e che ha le fattezze dello stesso Moretti. Eppure questo gioco degli indizi disseminati nella storia non è fine a sé stesso: tutto farebbe pensare ad una sorta di testamento filmico che è anche una dichiarazione d'intenti e di etica del cinema. Lo dimostra l'attacco ironico alle nuove piattaforme con la scena che si consuma negli uffici di Netflix: recato-

si lì per cercare fondi, Giovanni si sente dire che la sceneggiatura del suo film è debole perché manca un momento «*What a fuck*» e così se ne va inorridito.

Del resto il regista Nanni Moretti, nella realtà, ha sempre rifiutato di collaborare con le nuove piattaforme, più adatte alle serie e alla visione casalinga solipsistica. Ma lo dimostra anche la splendida scena sul set del primo film non suo prodotto dalla moglie, mentre un giovane regista sta per girare l'ultima sequenza, intrisa di violenza: un uomo è inginocchiato a terra e un altro sta per ucciderlo a sangue freddo puntandogli una pistola. Giovanni/Nanni interviene congelando la scena e chiamando alcuni amici, come Renzo Piano e Corrado Augias (che raggiunge il set un po' come Woody Allen con McLuhan in *Io e Annie*), per spiegare che, in questo modo, si alimenta l'indifferenza verso l'assassinio, ormai replicato in migliaia di immagini sadiche e amorali. Invece 'l'estetica è anche etica' e, a tal proposito, Giovanni cita Kieslowski e il suo *Breve film sull'uccidere*, in cui emerge come sia difficile e orribile eliminare un altro essere umano. C'è infine anche un lato politico del film nel film: si narra di come la tragica vicenda dell'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956 abbia scosso il Partito Comunista Italiano, dividendo la dirigenza (Togliatti in primis), che non criticò l'atto illiberale dell'Unione Sovietica, da coloro che invece avrebbero voluto prenderne le distanze. E qui si torna al circo ungherese 'Budavari', invitato a Roma dalla sezione PCI del Quarticciolo, che scopre con orrore cosa sta accadendo a Budapest e se ne va. Ma il cinema è anche una macchina dei sogni e allora, forse, si possono trovare dei finali alternativi a quello della Storia. *Il sol dell'avvenire* è, insomma, un atto d'amore per il cinema inteso come momento di condivisione (così come la musica: vedi la scena di ballo collettivo sulle note di *Voglio vederti danzare* di Battiato) e atto creativo autoriale. Con buona pace di chi lo vorrebbe ormai morto o dato in pasto alle onnipresenti piattaforme.

IL RAFFAELLO VANAMENTE CONTESO

di Walter Chiereghin

STORIE DELL'ARTE

sommario

Uno dei dipinti più famosi di Raffaello, *Lo sposalizio della Vergine*, ora alla Pinacoteca di Brera, è da sempre posto in relazione con il dipinto pressoché coevo del Perugino dal medesimo titolo, ora al Museo di Belle Arti di Caen, in Francia (ma visibile – fino all'11 giugno – a Perugia, nell'ambito della mostra "Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo", realizzata in occasione del quinto centenario della morte dell'artista). Le analogie tra i due dipinti risultano evidenti, per il soggetto, per l'organizzazione dello spazio della composizione, per la contiguità temporale delle due opere, e anche per un importante riferimento biografico citato dal Vasari secondo il quale il giovanissimo Raffaello fu introdotto dal padre, Giovanni Santi, nella bottega del maestro di Perugia. Tale asserita diretta filiazione artistica tra i due pittori è stata confutata nel '900 da numerosi studiosi, che riducono la durata del periodo della presenza effettiva dell'allievo nella bottega del maestro, senza però che tale presenza si possa negare del tutto, considerando quanto le prime opere del Sanzio per committenze ottenute a Città di Castello tra il 1499 e il 1501 siano connotate da una netta derivazione peruginesca. Il primo capitolo dell'importante volume di Laura Picchio Lechi dedicato allo *Sposalizio* di Brera dà conto, nelle sue pagine iniziali, della questione tuttora aperta circa la prima formazione dell'Urbinate, per addentrarsi poi nella descrizione del dipinto dell'Urbinate e nella comparazione con il modello del Vannucci.

La pala del giovane Raffaello fece seguito cronologicamente ad altri tre dipinti eseguiti sempre per Città di Castello: lo *Stendardo della Trinità* (1499), unico dipinto ancora presente in città e conservato nella Pinacoteca Comunale, la pala con l'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* (1500-1501), prima sua opera documentata, smembrata e parzialmente visibile in vari musei, in Italia e all'estero, la *Crocefissione Gavari* (1503) ora alla National Gallery di Londra.



La pala dello *Sposalizio della Vergine* fu commissionata al giovane artista dal notaio Filippo Albrizzi nel 1501 per l'altare della cappella dedicata a San Giuseppe e al Nome di Gesù nella chiesa di San Francesco, pare con l'indicazione al pittore di attenersi al modello dell'analogica opera del Perugino, che pur avendone ricevuto l'incarico nel 1499, non ne iniziò l'esecuzione prima del 1503.

Raffaello Sanzio
Sposalizio della Vergine
olio su tavola, 1504
170×117 cm.
Milano, Pinacoteca di Brera

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

Un volume edito da Olschki racconta della fortuna e delle vicissitudini dello Sposalizio della Vergine esposto a Brera, esibendo anche documenti inediti



Pietro di Cristoforo Vannucci
detto Il Perugino
Sposalizio della Vergine
olio su tavola, 1501-1504
234×186 cm.
Caen, Musée des Beaux-Arts

Entrambi i dipinti sono caratterizzati da un analogo schema compositivo, che prevede che la scena fondamentale del dipinto, in primo piano, si svolga al di fuori del tempio a pianta centrale che campeggia invece sullo sfondo, verso la cui porta, aperta sull'orizzonte, convergono le linee prospettiche. Il Perugino aveva già utilizzato vent'anni prima il medesimo schema nell'eseguire l'affresco della *Consegna delle chiavi* per la Cappella Sistina: in tutti i tre dipinti, l'atto essenziale della scena – la consegna dell'anello nuziale a Maria nei due *Sposalizi* e quella delle chiavi a San Pietro da parte del

Cristo – è collocato in posizione centrale e perfettamente perpendicolare rispetto la porta aperta del tempio sullo sfondo, che nell'affresco rappresenta l'assunzione dei poteri spirituale e temporale da parte di Pietro, mentre nelle due pale raffiguranti lo *Sposalizio* richiama l'allegoria di Maria come *Mater Ecclesiae*. Soprattutto nella raffigurazione del tempio alle spalle del gruppo di figure in primo piano si può individuare la differente modalità di approccio dei due artisti: mentre il Perugino si appoggia con parziali aggiustamenti a un modulo già utilizzato nel proprio repertorio, l'Urbinate si dimostra «già in grado di trarre spunti dai grandi del suo tempo e di rielaborare motivi iconografici e soluzioni compositive, creando ogni volta qualcosa di completamente nuovo». Ad ogni modo l'architettura del tempio di Raffaello risulta maggiormente elaborata ma più contenuta nei volumi di quella dell'altro maestro, in modo da assicurare un maggiore slancio in senso verticale dell'intera composizione. Le figure in primo piano, invertite nella collocazione del gruppo degli uomini e delle donne rispetto al modello, ne perdono la rigidità frontale, risultando chine o girate di lato tanto la figura del sacerdote celebrante quanto quelle degli sposi e degli invitati, rendendo più vivace e dinamica la composizione.

In definitiva «da Vasari in poi, lo *Sposalizio della Vergine* è accreditato come l'opera attraverso cui Raffaello abbandona lo stile del maestro per crearne uno proprio, caratterizzato da estrema grazia, dolcezza, amabilità, ordine e armonia. In questo quadro è sovente apprezzata la composizione ritmica e prospettica, ma anche l'atmosfera carica di grazia, freschezza e giovinezza eterna» (p. 18).

È da quel dipinto che nasce il mito di Raffaello, destinato a durare, dopo la sua prematura scomparsa, per oltre cinquecento anni e chissà per quanti altri ancora.

Picchio Lechi prende in esame la fortuna critica, iniziata come un processo di beatificazione il giorno dopo quello

Inevitabili i confronti con lo Sposalizio della Vergine di Perugino

STORIE DELL'ARTE

sommario



della morte, 6 aprile 1520, con una lettera di Francesco Pico della Mirandola cui seguirono, a partire dal Vasari, con poche eccezioni, riconoscimenti di ogni sorta, relativi tanto alla personalità gentile quanto al fatto che la sua pittura divenne immediatamente il modello per quanti intesero perseguire una bellezza ideale, unito al suo studio dell'arte antica e di quella a lui contemporanea e alla sua capacità di rappresentare la natura. Per quanto attiene specificatamente allo *Sposalizio della Vergine*, il dipinto ebbe scarse attenzioni, forse anche perché il periodo umbro è stato considerato meno rilevante di quello fiorentino o romano, e per di più osservato alla luce del confronto con la pittura del Perugino. Forse anche per la non agevolmente accessibile ubicazione del dipinto nella cappella della chiesa di San Francesco, a parte Giorgio Vasari in entrambe le edizioni delle sue *Vite*, poco è stato scritto della

pala di Città di Castello ignorato sostanzialmente dalla letteratura artistica fino alla fine del secolo XVII, e bisognerà attendere l'Ottocento perché, grazie alla sua collocazione a Brera, il dipinto risalisse agli onori delle cronache e degli studi storico-artistici.

È sullo spirare del secolo XVIII che le vicende della pala di Città di Castello s'intrecciano con quelle della famiglia dell'autrice del libro del quale stiamo parlando, la quale si preoccupa di farle precedere da un'animata ricostruzione del clima culturale bresciano così improntato dalle idee illuministiche che trovarono ascolto ed echi negli ambienti colti della città, inclusi quelli dell'aristocrazia locale, che per tutto il secolo aveva tra l'altro incrementato collezioni d'arte più che notevoli, in alcuni casi irrobustite da accorte politiche matrimoniali e successioni ereditarie. Tra queste la collezione della famiglia Lechi, alla

Pietro di Cristoforo Vannucci
detto Il Perugino
Consegna delle chiavi
affresco, 1481-1482 c.a.
385×550 cm.
Città del Vaticano,
Cappella Sistina

Il Ponte rosso
MENSILE DI ARTE E CULTURA
N. 92 maggio 2023

Anonimo
 Ritratto del generale
 Giuseppe Lechi
 olio su tela
 XIX secolo

*I movimentati e discussi trasferimenti
 da Città di Castello alla Pinacoteca di Brera*



quale le scelte di due fratelli, Faustino e Teodoro, arricchirono considerevolmente negli anni tra la fine del '700 e gli inizi del secolo successivo. Fu però per merito del figlio primogenito di Faustino, il generale dell'esercito della Repubblica Cisalpina Giuseppe Lechi – che assieme ai fratelli partecipò alle vicende napoleoniche, con incarichi di primo piano sia politici che militari – che si poté aggiungere

lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello alla già cospicua quadreria di famiglia. Il dipinto infatti fu donato al generale dalla comunità di Città di Castello il 29 gennaio 1798, in segno di riconoscenza per il suo intervento che pose fine, cinque giorni prima, all'occupazione delle truppe pontificie della città tifernate.

Nel seguito della vicenda, ovviamente nota, dell'opera – il suo inserimento nelle collezioni Lechi, i prevedibili contestazioni della legittimità della donazione, il sospetto che essa fosse stata in effetti una sorta di spoliazione sull'esempio delle molte perpetrate dagli eserciti napoleonici, la vendita del dipinto dopo i saccheggi che privarono i Lechi di gran parte dei loro beni mobili, l'arrivo dello *Sposalizio* a Milano e alla fine, nel 1806, a Brera – il libro della giovane studiosa si legge avidamente, come fosse un accattivante romanzo, pur conservando l'autrice un rigore saggistico confortato anche dalla presentazione, anche in facsimile, di documenti in parte inediti.

Il volume edito da Olschki si qualifica come strumento indispensabile per gli studiosi, ma anche utile per i curiosi appassionati delle infinite storie dell'arte.

Laura Picchio Lechi
 Lo Sposalizio della
 Vergine di Raffaello.
 Tra fortuna critica
 e documenti inediti
 Olschki, Firenze 2022
 pp. VIII-158, euro 35,00

Laura Picchio Lechi

Storica dell'arte e archivista. Comincia gli studi in storia dell'arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore conseguendo la laurea triennale a Brescia nel 2015 e quella magistrale a Milano nel 2018, entrambe con lode. Durante l'anno accademico 2018-2019 soggiorna a Firenze, quale borsista della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, approfondendo le proprie conoscenze in storia dell'arte. Nel 2020 si diploma in archivistica presso la Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica. Si dedica agli archivi e alla pittura italiana tra Cinquecento e Settecento, con una predilezione per le pitture bresciana e lombarda.



PER CAUTE SOPRAVVIVENZE

NOTE DI LETTURA

sommario

di Malagigio

ITAGLIANO

Le lingue, se sa, evolvono: ar punto de cambià pure er nome. Quando scriveva Dante, l'*itagliano* se chiamava *volgar lingua*, e 'nfatti er titolo vero der canzoniere de Petrarca è *Rerum vulgarium fragmenta*. S'ammiri la modestia de' l'autore: frammenti de volgarità: artri tempi. – Adesso però c'è er cambiamento climatico e pure quello linguistico. Cioè: er romanesco è usato da chi comanda come lingua nazzionale, in occasioni anche mooolto ufficiali. Nelle televisioni poi nun ne parlo. È tutto un stracimento de' c dolci, ma con un nun so ché de saliva 'n bbocca che dovranno imparà pure li veneti e li calabresi, se nun vogliono sembrà burini. Se no, s'attaccano.

LAUREATI

Laureato è la parola superba che si usa in Italia per dire chi ha conseguito il titolo che rilascia l'università. *Laurea* viene da *alloro*, con la cui ghirlanda s'incoronavano poeti e imperatori. Essere un poeta laureato fu il sogno del povero Dante. Da allora ci siamo democratizzati: adesso per un serto di lauro in testa basta un corso triennale in scienze politiche. Pare però che in Italia di laureati ce ne siano sempre pochi: solo il 20%. Nell'Unione Europea il 33,4%. Come insegnavano i gesuiti, il vizio di confrontarsi con gli altri rende infelici. Dovremmo allarmarci. In effetti, visto il florido mercato del lavoro italiano, vorremmo più camerieri, fattorini, spacciatori, cassieri, commessi, senzatetto ecc. con almeno una laurea in biologia molecolare, o un dottorato sull'uso del punto e virgola nelle *Operette morali* di Leopardi. Vuoi mettere il gusto di assumere a tre euro all'ora e in nero un bagnino che abbia preso un bel 110 e lode per aver studiato la crescita della *Chlorella vulgaris* in acque reflue, invece d'un poveretto con la terza media? E vuoi mettere il gusto di licenziarlo?

SPENDERE

Spendere è più faticoso di guadagnare. Spendere è facile, spendere è difficile. C'è un film del 1985, *Chi più spende... più guadagna!*, di Walter Hill, in cui il protagonista eredita 300 milioni di dollari: l'eredità sarà



sua, però, solo se saprà spendere trenta milioni di dollari in trenta giorni. Ovviamente ci sono delle condizioni: non può buttare i soldi dall'elicottero, come sanno fare gli Stati ricchi (si dice proprio *helicopter money*), non può giocarsi al casinò, né donarli ai poveri come Francesco d'Assisi. S'immagini lo stress. Greta Garbo e Ava Gardner morirono nel 1990, entrambe giustamente ricche. Si notò subito dalle loro case la differenza su come spesero i meritati guadagni: la casa della Garbo aveva mobili di pregio, quadri di Renoir, ecc. La Gardner aveva pelli di zebra alle pareti e altra chincaglieria. Da un po' il problema di noi italiani è che ci arrivano molti soldi dal *Recovery Fund*, che si può chiamare *Next generation EU* e anche *PNRR* (Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza). Tra tutti i Paesi dell'Unione Europea, con stupore di tutti, il governo di allora, il "Conte 2", ottenne la quota più grande: 191,5 miliardi di euro su 750. Oggi si legge nel sito del governo che «il Piano» per spenderli «è in piena coerenza con i sei pilastri del *Next Generation EU*». La coerenza è importante. Soprattutto perché i miliardi europei, come i 300 milioni del film, ci arriverebbero solo a certe condizioni: purtroppo, non possiamo buttarli dalla finestra, per esempio facendo «un ponte sul Canale di Sicilia», come dice il visionario ministro Salvini, che è di Milano. Ci tocca pensare qualcosa: cose precise, con tempi poco italianamente inderogabili. Si è scoperto che riuscirci sarà problematico. Noi siamo come Ava Gardner, mica come la Garbo. Essere come la Garbo è complicato. Ora c'è chi se la prende con l'ex presidente del consiglio Conte: come gli è saltato in testa di accalappiare tutti quei soldi? Mica è uno svedese come la Garbo! Però, stanno notando con sollievo certi esperti, si possono sempre comprare armi.

Il Ponte **ROSSO**
MENSILE DI ARTE E CULTURA

N. 92 maggio 2023

SALISBURGO A PORDENONE

di Giancarlo Pauletto



Si era – alcuni amici del Centro Iniziative Culturali Pordenone – a Salisburgo, per qualche giorno di vacanza. La città di Mozart ci aveva accolto col bel tempo, sicché era un gusto passeggiare per il centro storico con la svagata andatura di chi è lì per respirare l'aria, e cogliere ogni occasione di interesse e divertimento. Vedemmo tutti i luoghi da vedere, compresi i caffè e le trattorie, e naturalmente anche la galleria d'arte contemporanea della città, il "Rupertinum".

Le collezioni, tra cui spiccava un'ampia serie di opere grafiche di Paul Klee, ci interessarono molto: forse la apparentemente balzana idea di chiedere udienza alla direzione, per presentarci come operatori culturali e dire anche dell'attività della "Sagittaria", che toccava allora – primavera 1991 – giusto venticinque anni di attività.

A volte i miracoli. Non ci fu neppure bisogno di chissà quali discorsi: alle normali condizioni di qualunque mostra venga richiesta e accordata, cioè le spese e l'assicurazione delle opere, inaugurammo, nell'ottobre del 1991, la prima di quattro bellissime esposizioni che potemmo realizzare in collaborazione con la Galleria della città di Salisburgo. Si intitolava *La figura interiore*, ed era una rassegna che presentava a Pordenone le più forti personalità della scultura austriaca dopo il 1945.

La copertina del catalogo, che riproduciamo, dà un'idea abbastanza veritiera della sequenza di opere che furono ordinate alla "Sagittaria", dominata all'origine – come affermava Otto Breicha, direttore del Rupertinum,

nel suo testo introduttivo – dalla figura di Friz Wotruba.

Del grande scultore viennese – tornato in patria solo nel '45 dalla Svizzera, dove si era esiliato a causa del nazismo – veniva presentato il formidabile *Grande viandante* del 1952, un bronzo eretto in blocchi squadriati e potenti, una sorta di inno alla resistenza della persona contro il premere degli eventi, spesso catastrofici, della storia.

Questo insistere di Wotruba sulla figura, anche astrattizzata in moduli geometrici, fu per almeno vent'anni un impulso che si trasmise a sodali ed allievi, e che informò quindi gran parte della plastica austriaca: del resto molto comprensibilmente, se si pensa alle elaborazioni, antropologiche ed estetiche, che quella cultura aveva edificato nei primi decenni del Novecento, attraverso personalità come quelle di Freud, Kraus, Musil, Canetti e, per restare sul piano delle arti figurative, Kokoschka e Schiele.

Elaborazioni, tutte, volte a indagare le ragioni profonde dell'agire umano nella società e nella storia, e quanto ce ne fosse bisogno lo andava dimostrando la prima guerra mondiale, e ancor più lo dimostrò, dopo, l'insorgenza dei fascismi europei.

Dunque, e solo per fare qualche esempio, ecco le sculture di Johannes Avramidis, di Bottoli, di Eder, di Hrdlicka, dello stesso Hoflehner insistere sull'idea della figura umana, sia pure in maniere diversissime; ed invece altri scultori, più o meno giovani, avanzare in territori che ormai si allontanavano dell'esempio Wotruba, pur rimanendo comunque – spesso se non sempre – legati ad un'idea di "corpo strutturato": come si poteva vedere, sempre come esempio, nella *Figura con l'elmo* di Moswitzer, nell'*Anfora* di Ölzant, nel *Visitatore* di Reiter, nel *Busto* di Goeschl.

Si trattava, insomma, di una esposizione chiaramente centrata sui "problemi dell'umano", in un momento in cui la caduta dei regimi dell'est europeo apriva «potenzialità e pericoli nuovissimi»: quelli di cui parlavo nel mio intervento in catalogo, e che oggi, fallendo ancora una volta la capacità di comprendere e di mediare, stiamo toccando con mano in Ucraina.

Ma la mostra mi pareva allora, e anche

oggi continua a parermi, un nitido esempio di come l'arte riesca sempre ad essere testimone dei tempi: anche se non li può mondare, questi tempi, dalle loro miserie – o dalle loro, spesso disastrose quando non mortali – contraddizioni.

Ma se deve morire, che muoia – anche l'arte, se non soprattutto l'arte – in trincea.

La seconda mostra si intitolò, tra il novembre del '92 e il febbraio del '93, *Visioni dall'Europa*.

Nel testo in catalogo giustificavo il titolo con le argomentazioni che cito, a chiarire, spero con sufficiente esattezza, la sostanza di quella affascinante e del tutto inedita – per Pordenone e il Friuli – rassegna d'immagini calcografiche: «Che sia legittimo usare il termine “visioni” per questa mostra, credo risulti chiaro a chi ne consideri sia la collocazione culturale, sia la sostanza visiva. La collocazione culturale sta tutta tra simbolismo ed espressionismo [...] Ambedue le aree sono percorse dalla necessità del vero: il simbolismo cercando soprattutto dentro gli strati e i sommovimenti dell'io, l'espressionismo implicando nel discorso anche la questione dei rapporti sociali, senza però ridurre il soggetto a puro epifenomeno della società. Ecco allora che si può parlare, a proposito di queste due correnti culturali, di una specie di continua colluttazione con la realtà: nel senso che la realtà è il loro orizzonte, solo che di essa non si tratta di mettere in evidenza la pura visibilità, come aveva fatto – o come pareva avesse fatto – l'impressionismo, ma piuttosto quel che sta sotto la superficie, come se di un corpo si trattasse di far vedere non la pelle e la figura, ma il sangue, l'intreccio dei nervi e dei muscoli; o come se di una casa si volessero portare alla luce le fondamenta, che non si vedono, ma sulle quali la costruzione si regge.

La novità di tutto questo non potrà essere espressa secondo la consuetudine... parlarne significa invece forzare gli schemi, abolire la “visibilità” per sostituirla con la “visione”: la quale ha a che fare con una verità che si deve portare alla luce, o anche con una verità che si impone con la violenza della sua luce: in ogni caso con una verità che non si ren-



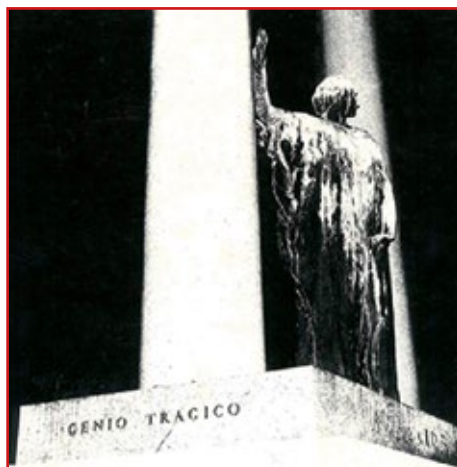
de evidente attraverso i modi del confronto, dell'esperimento, tipici della scienza, ma piuttosto attraverso quelli del sogno, o dell'incubo, o dell'allucinazione, della deformazione, anche della violenta semplificazione».

Era l'angoscia, un'angoscia profonda, quella che traspariva dalle oltre cento calcografie della mostra, individuata – come si accennava – tanto negli strati psichici che costituiscono la singola personalità, quanto nel suo originarsi dagli scontri che l'ingiustizia dei rapporti umani inevitabilmente genera nel corpo sociale.

Scrivevo, a proposito delle litografie di Kubin sui *Sette peccati capitali*, che il disegnatore creava un mondo orroroso attraverso un disegno apparentemente trascurato, in realtà sapiente fino all'exasperazione, creatore di mondi che, con la stessa lucidità dell'incubo, chiamano dentro lo spettatore, lo costringono a vivere in un racconto angosciosamente notturno; anche Kokoschka, sia nella famosa serie dei *Ragazzi sognanti*, di impronta tipicamente secessionista e di tono lirico, sia nella più tarda *Cantata di Bach* – assai più drammatica e di segno espressionista – tentava decisi affondi nell'interiorità, giungendo, nel racconto del suo rapporto amoroso con Alma Malher, alla cruda immagine della tomba in cui egli è sepolto, e a quella sorta di “sacra deposizione” in cui l'artista tiene il posto del corpo di Cristo.

Nella serie di Fronius, relativa alla *Metamorfosi* di Kafka, ancora si poteva leggere l'efficace illustrazione di un dramma tanto più aspro, quanto in realtà tipico di uno

Inaugurammo, nell'ottobre del 1991, la prima di quattro bellissime esposizioni che potemmo realizzare in collaborazione con la Galleria della città di Salisburgo



spazio quotidiano e domestico, così come quotidiana e domestica è la riduzione di ciò che non si capisce a devianza, a *monstrum*, a errore da nascondere e cancellare; mentre in Beckmann, certamente dentro un clima espressionista, vi è come uno sguardo sospeso e quasi metafisico, la sofferenza apparendo più il portato inevitabile dell'esistere che una situazione storicamente determinata, e quindi in qualche modo controvertibile.

Decisamente più "sociale" era invece lo sguardo di Kathe Kollwitz, di Barlach, di Rössing, di Masereel.

La Kollwitz, nelle incisioni e nelle litografie della *Rivolta dei tessitori*, disegnate ancora negli anni '90 dell'Ottocento, aveva dimostrato perfettamente come si potesse usare il bianconero – un bianconero di grande sensibilità e intensità – per un racconto intriso di critica sociale e di profonda pietà umana.

Essa indicava la strada all'ala più radicale, anche socialmente, dell'espressionismo.

Strada seguita ad esempio da Barlach nella serie di litografie intitolata *Il cugino povero*, una storia mista di disperazione soggettiva e di critica sociale, un racconto di denuncia e interrogazione nel quale la forza inventiva riesce a tradurre in puro fatto grafico le tensioni primarie della vicenda.

Decisamente satiriche erano invece le tavole di Rössing, antimilitariste e antiborghesi, con forte impatto plastico e narrativo, coerenti del resto all'intenzione morale che stava alle spalle del suo lavoro. Siamo attorno al 1930, fascismo e nazismo stanno preparando la grande carneficina mondiale.

Infine Masereel raccontava – in limpidi calibratissimi legni, in un bianconero spesso affollato di figure – una storia esemplare, la storia di un uomo che si batte contro lo sfruttamento del lavoro, e che per questo viene condannato e giustiziato.

Raramente, in tanti anni di attività, ho smontato una mostra con più dispiacere di questa.

La terza fu un'esposizione di fotografia, un panorama dello stato dell'arte in Austria, a cominciare dal dopoguerra. Il Rupertinum aveva un preciso programma di documentazione in questo settore, e così Pordenone e i territori contermini, veneti friulani e giuliani, ebbero a disposizione una rassegna di tutto rilievo, che comprendeva nomi già noti a livello internazionale, e nomi di giovani che si andavano distinguendo anche nei premi banditi ogni due anni dal Rupertinum medesimo.

Erano sedici operatori di cui non è possibile, ora, fare la rassegna completa, ma almeno alcune personalità vanno ricordate, per lasciare un'idea più precisa di questo evento: che non cadeva nel vuoto, visto che il Friuli Venezia Giulia non mancava – allora né oggi – di presenze importanti nel settore della fotografia, a cominciare dai Bevilacqua, dai Ciol, dai Borghesan di Spilimbergo.

C'era Franz Hubmann, nato nel 1914, con foto della *Saga Hawelka* del '59, uno dei vertici della mostra. Il Café Hawelka era il locale di Vienna dove spesso si riuniva la redazione della rivista *Magnum*, di cui Hubmann era stato tra i fondatori: egli riusciva a tradurre perfettamente l'aura di intimità, si può dire di benessere psicologico, che si crea all'interno del familiare mondo del Caffè, cogliendo situazioni e gesti quotidiani in cui ognuno si poteva riconoscere.

C'era Inge Morath, che fece parte dell'Agenzia "Magnum", collaborando con *Life*, *Paris Match*, *Saturday Evening Post* e altri giornali. Nelle sue fotografie viveva l'aura del *reportage* classico, bastava una foto come *La bella e la bestia*, celebre, a testimoniare l'acutezza narrativa del suo lavoro, e la sua capacità di meraviglia e d'ironia.

C'era Leo Kandl, che nei suoi vetri esaltava una bellezza ibernata, una specie di me-

*E venne poi la ciliegina sulla torta, le noventasei
acquaforti per Le anime morte di Gogol, realizzate
tra il 1923 e il 1927 da Marc Chagall.*

tafora dell'inaccessibilità, sottolineata anche dai nitidi schemi delle gabbie in cui gli oggetti di cristallo stavano in un definitivo, luminoso silenzio. Con questi algidi vetri contrastava assai efficacemente la fotografia di Manfred Willmann, uno degli artisti (allora) più giovani, il quale raccontava, col colore, la potenza del rapporto con la terra, in immagini fortemente reali, positive, anche carnali, sudate.

E c'era, infine, Ernst Haas, anch'egli socio dell'Agenzia Magnum. Sua l'immagine più commovente della mostra, quei *Reduci* del 1948, che era intensamente gioia e pena: la gioia nel sorriso dell'uomo che torna, la pena, la speranza senza speranza della madre che tende la foto del figlio, per averne possibili-impossibili notizie. Un'immagine che valeva più di mille parole.

E venne poi la ciliegina sulla torta, le noventasei acquaforti per *Le anime morte* di Gogol, realizzate tra il 1923 e il 1927 da Marc Chagall.

Per ricordare questa mostra, a mio giudizio assolutamente straordinaria, non posso far altro che autocitarmi dal testo dell'introduzione che scrissi: «Vi sono molte tavole che, per chi ha letto il libro magari più di una volta, diventano immediatamente l'unica possibile raffigurazione di quelle pagine di Gogol, di quel passaggio, di quel personaggio. Il folle Nozdriov, per esempio, il superficiale, iroso, bugiardissimo, violento, sbalestrato Nozdriov, ci viene incontro nell'immagine di Chagall in tutta la sua pazza irresponsabilità occupando, con le gambe divaricate e le braccia allargate in alto, tutto lo spazio, in modo da rendere impossibile ogni via di scampo; come in effetti capita a Cicikov, maestro dell'imbroglio, artista del raggiro ma anche inopinato zimbello di circostanze che la sua intelligenza limitata non sa controllare: tanto che, nella situazione, egli sarà salvato solo dall'intervento dei poliziotti, mentre sta per essere bastonato di santa ragione.

O, in tutt'altra situazione, l'incredibile Pljuschkin, vecchio proprietario sfigurato dall'avarizia che vorrebbe versare da bere a Cicikov un rivoltante liquore di vecchissima fattura, liberato – dice lui – da ogni sorta



di insetti che vi si erano calati dentro: ma è chiaro che lo dice proprio perché Cicikov rifiuti, e così lui possa risparmiare anche quello. [...] E quale tenerissimo poema di quieta vitalità mattutina e campagnola Chagall sa ricavare da una breve descrizione di Gogol relativa ad un cortiletto pieno di animali, che il protagonista osserva dalla sua finestra. Ma sappiamo che Chagall, per gli animali, ha una grandissima simpatia, e qui è una festa di galline maiali e capre, mentre sullo sfondo sono puntigliosamente annotati gli orti, le isbe e gli spaventapasseri che sono nel testo.

Chagall, è naturale, insiste su personaggi e passi che lo interessano di più, che meglio si accordano alla sua fantasia e alla sua sensibilità aperta, cordiale, ironica più che satirica, lirica più che realistica: mentre Gogol, attraverso il suo straordinario registro comico, intende anche – come si dice – fustigare i costumi, denunciare la corruzione russa dell'epoca [...].

Chagall è, forse, più “leggero” di Gogol, ma non certo per superficialità, sì per una scelta di poetica che riesce a volgere in ironia lirica anche la descrizione dei più incattiviti e miserabili vizi umani».

Poi, dopo questa mostra, chiusa nel febbraio del 1996, il direttore del Rupertinum cambiò. Il nuovo direttore evidentemente ritenne che una Galleria che dialogava con Parigi e Madrid non dovesse impegnare tempo anche per intrattenere rapporti con Pordenone.

Qualche tentativo di ripresa cadde nel vuoto. Amen.



NELLE LIBRERIE E SU WWW.HAMMERLE.IT

