

# SaTuRa

Trimestrale  
di arte letteratura e spettacolo

## Redazione

Giorgio Bárberi Squarotti,  
Milena Buzzoni, Giuseppe Conte,  
Gianluigi Gentile, Rosa Elisa Giangoia,  
Mario Napoli, Mario Pepe,  
Giuliana Rovetta, Stefano Verdino,  
Guido Zavanone

## Redazione milanese

Simona De Giorgio  
via Farneti,3  
20129 Milano  
tel.: 02 74 23 10 30  
e-mail: simodergio@libero.it

## Direttore responsabile

Gianfranco De Ferrari

## Segreteria di Redazione

Flavia Motolese

## Collaboratori di Redazione

Silvia Bottaro, Francesca Camponero,  
Wanda Castelnuovo, Elena Colombo,  
Gianluca Gandolfo, Marta Marin,  
Rossella Preste, Andrea Rossetti

## Editore

SATURA associazione culturale

## Amministrazione e Redazione

SATURA piazza Stella 5, 16123 Genova  
tel.: 010 2468284  
cellulare: 338 2916243  
e-mail: saturanews@satura.it  
sito web: www.satura.it

## Progetto grafico

Elena Menichini

## Stampa

Essegraph  
Via Riboli 20, 16145 Genova

## Abbonamenti

versamento sul conto corrente  
bancario:

Banca Prossima S.p.a.

IBAN

IT92 G033 5901 6001 0000 0113 014  
intestato a SATURA ASSOCIAZIONE CULTURALE

ANNUALE € 20,00

SOSTENITORE A PARTIRE DA € 50,00

## Anno 7 n° 28

### quarto trimestre

Autorizzazione del tribunale  
di Genova n° 8/2008

## In copertina

Accattino Adriano,  
*Ovra sovrabbondante*, 2013-14,  
acrilico su supporto plastico, 135x95

SATURA è un trimestrale di Arte  
Letteratura e Spettacolo edito  
dall'Associazione Culturale Satura  
Proprietà letteraria riservata.  
È vietata la riproduzione, anche  
parziale, di testi pubblicati senza  
l'autorizzazione scritta della Direzione  
e dell'Editore

Corrispondenza, comunicati, cartelle  
stampa, cataloghi e quanto utile per la  
redazione per la pubblicazione vanno  
inviati a:

**SATURA associazione culturale,  
piazza Stella 5/1  
16123 Genova**

Le opinioni degli Autori impegnano  
soltanto la loro responsabilità e non  
rispecchiano necessariamente quella  
della direzione della rivista

Tutti materiali inviati, compresi  
manoscritti e fotografie, anche se non  
pubblicati, non verranno restituiti

# sommario

- 3 INTERVISTA A PIERO BOITANI  
*A cura di Rosa Elisa Giangoia*
- 7 ANCORA SU IL VOLTO DI DIO  
*Guido Zavanone*
- 8 DUE POESIE  
La traversata del ponte  
A incalcolabili lune  
*Lucio Zinna*
- 10 LE SALMONELLE A RADO  
*Guido Zavanone*
- 16 LE SORELLE MITFORD  
*Giuliana Rovetta*
- 22 JOSEPH MALÈGUE ROMANZIÈRE  
*Rosa Elisa Giangoia*
- 33 TRE POESIE  
Reti  
Frammenti d'albero maestro  
Morbihan  
*Annalisa Comes*
- 35 LISBONA D'ARIA E DI LUCE  
25/9/2014 30/9/2014  
*Milena Buzzoni*
- 42 DAL «GESTO» ALLA «BUFERA»:  
BELLOSGUARDO E FINISTERRE  
*Massimo Colella*
- 57 PROSPEZIONI  
IL FILO D'ARIANNA  
*Luigi Martellini*  
L'ESEMPIO DEL GATTO  
*Giuliana Rovetta*  
ZONA DI CONFINE  
*Giuliana Rovetta*  
POESIE A QUATTRO MANI  
*Rosa Elisa Giangoia*  
L'EMERGERE DELLA VERITÀ  
*Rosa Elisa Giangoia*  
RILEGGIAMO LA NÉGRITUDINE  
*Rosa Elisa Giangoia*
- 65 CRITICA  
DALLA NON PITTURA  
ALL'IPERPITTURA:  
ADRIANO ACCATTINO  
*Sandro Ricaldone*
- 68 AA: Λ'ὄργαρον,  
QUESTA MACCHINA  
GUERRESCA!  
*Raffaele Perrotta*
- 74 PITTORE/NON PITTORE  
(NOTE DI VITA)  
*Adriano Accattino*
- 78 ASPETTANDO...  
LA VI BIENNALE DI GENOVA  
*Flavia Motolese*
- 80 VETRINA  
SPECIALE FIERA ARTEGENOVA  
GUIDO ALIMENTO  
BICROMIA DELL'INTROSPEZIONE  
*Andrea Rossetti*
- 82 GIACOMO BARBERIS  
ANICONICITÀ  
POST-CARAVAGGESCHE  
*Andrea Rossetti*
- 84 NICOLETTA CONIO  
TRA L'ORDINE  
E IL CAOS ORDINATO  
*Gianluca Gandolfo*
- 86 ENZO CONSIGLIO  
DISSOLVENZE  
*Flavia Motolese*
- 88 SERGIO FRANZOSI  
COSTRUZIONI IMMAGINIFICHE  
*Flavia Motolese*
- 90 SANDRO GIACOBBE  
ANCORA UNA VITA TRANQUILLA  
*Elena Colombo*
- 92 ISABELLA GIOVANARDI  
FIGURATIVO/SOVVERSIVO  
*Andrea Rossetti*
- 94 CARLO INTROVIGNE  
LE STRATIFICAZIONI  
DELLA MEMORIA  
*Flavia Motolese*
- 96 GRETA MACIULAITIS  
FORZA (DIS)ARMANTE  
DELLA PITTURA  
*Andrea Rossetti*
- 98 GRAZIELLA MORI  
INFORMALE PURO  
*Andrea Rossetti*
- 100 DARIO NICOLINI  
NATURALISMO DIGITALE  
*Marta Marin*
- 102 GIUSEPPE ORTU  
CINQUANTAVISIONI  
*Marta Marin*
- 104 MIRELLA RAGGI  
NELL'ACQUA RIFLESSI  
*Elena Colombo*
- 106 ILARIA RUPIL  
"ARS VENATORIA":  
DIALOGO CON LA NATURA  
*Elena Colombo*
- 108 ROSSELLA SARTORELLI  
NEBULOSE ATTESE  
*Elena Colombo*
- 110 MILENA TORTORELLI  
VOLTI E RISVOLTI  
*Elena Colombo*
- 112 ANDANDO PER MOSTRE  
*Wanda Castelnuovo*
- 118 SPECIALE LUCCA 2014  
*Elena Colombo*

## INTERVISTA A PIERO BOITANI

A cura di Rosa Elisa Giangioia

*I suoi studi letterari sono andati sempre più orientandosi verso una comparatistica di respiro molto ampio che spazia nella produzione letteraria mondiale, in senso diacronico e sincronico. Le pare che la letteratura, pur nella pluralità di popoli da cui è prodotta e nella diversità di lingue in cui si esprime, abbia caratteri comuni per cui si possa dire che è la forma che più rispecchia la natura dell'uomo e il suo approccio al mondo?*

La letteratura è una delle forme che più rispecchiano la natura dell'uomo. Ci sono anche le arti visive e la musica, per non parlare del pensiero filosofico e religioso. È vero però che oggi si parla sempre di più di *world literature*, un'espressione nata con la *Weltliteratur* di Goethe. Gli scambi tra popoli lingue e culture sono oggi molto più intensi e diretti che in passato (quando erano più lenti, ma pure sorprendentemente attivi), sicché la *circolazione* delle forme e delle idee è costante e veloce, quasi istantanea.

*Quale uomo appare dall'universo letterario?*

L'uomo di sempre, o almeno quello degli ultimi tremila anni, con tutti i suoi problemi (primo: la morte fisica; secondo: il male) e le sue incertezze, ma anche con i suoi slanci nell'amare, nello scoprire, nello studiare, nel credere, nel godere la bellezza.

*Lei ha introdotto nella critica letteraria due termini, "ri-scrittura" e "transizione": vuole illustrarli ai nostri lettori?*

La *transizione* è un caso meno stringente di *ri-scrittura*: è la ripresa di un tema, di una trama, con variazioni anche grandi dietro alle quali però s'intravede il modello originale. La *ri-scrittura* è la ripresa ravvicinata di un testo, anche qui, s'intende, con variazioni. Per esempio, Thomas Mann riscrive la storia di Giacobbe e Giuseppe da *Genesi* nella sua tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli*, Joyce riscrive l'*Odissea* nell'*Ulisse*. Ma quando si passa dai drammi antichi su Elettra e Oreste ad *Amleto* oppure a *Les mouches* di Sartre si ha, secondo me, una *transizione*.

*Lei ha sovente studiato personaggi e situazioni del mondo biblico, accostandoli a quello classico. Le pare che questi due percorsi letterari abbiano comunanze particolarmente significative?*

Hanno comunanze che rivelano come esseri umani appartenenti a culture diverse immaginano se stessi inventando personaggi mitico-letterari simili: l'errante è Ulisse, ma anche Abramo, e poi Sinbad, ecc.

*In particolare ha studiato il volo, il viaggio, le stelle e l'agnizione: perché ha privilegiato questi elementi?*

È una domanda che richiederebbe una risposta lunghissima che non posso dare qui. Posso dire che quasi sempre un elemento è nato dall'altro, talvolta a causa di occasioni particolari, cioè in risposta a richieste provenienti dall'esterno. In ordine cronologico, posso sintetizzare al modo seguente. Ho studiato per qualche anno, per la mia tesi di laurea italiana, gli scrittori neri d'America, il che voleva dire la mo-

dermità intera; poi per il Ph.D. a Cambridge il Medioevo e i rapporti tra Boccaccio e Chaucer. Lì è rinato l'amore per Dante (e da Dante per la Scrittura e la teologia). A quel punto, la mia vecchia passione per Ulisse e il tema del viaggio è rispuntata fuori dal lavoro sull'agnizione (che cominciò trent'anni fa). Il volo viene dal viaggio (l'Ulisse di Dante chiama il suo ultimo viaggio «folle volo»), ma è diventato libro perché dapprima Harvard mi invitò a tenere le *De Bosis Lectures*, e Lauro De Bosis era un aviatore antifascista, e poi Toronto mi invitò a dare le *Alexander Lectures*, con le quali proseguì il tema del volo, risalendo sino alle sue origini letterarie. Infine, le stelle: provengono dal viaggio, in ultima analisi, ma vanno molto più in là. Mi accorgo ora che nel tempo ho compiuto, oltreché un itinerario sempre più vasto nelle culture del pianeta, un viaggio a ritroso attraverso le epoche: prima mi sono occupato di letteratura moderna, poi di quella medievale, infine di quella antica. Se qualcuno, quarant'anni fa, mi avesse detto che sarei finito a dirigere la Fondazione Val-la e la sua collana di Scrittori Greci e Latini, l'avrei preso per matto. Se qualcuno mi avesse detto che avrei finito per leggere poesia sanscrita, cinese, persiana, azteca, maori e zulu per scrivere un libro sulle stelle, l'avrei egualmente preso per pazzo. Eppure è accaduto. Esiste qualcosa come l'ispirazione anche per i critici letterari, o almeno per quelli che hanno il coraggio di affrontare grandi scrittori e grandi temi. Ho sempre desiderato scrivere un libro ciascuno su Omero, Dante e Shakespeare, i tre massimi scrittori dell'Occidente. Beh, alla fine l'ho fatto.

*Le stelle sono luminose, sono lontane, appartengono ad un mondo altro dal nostro, guidano nella via come la Cometa, guidano i naviganti come Ulisse, sono segno di tranquillità e immutabilità per Dante: non rinviano per caso ad un mondo 'altro' di cui si avverte l'esigenza o la nostalgia? E con cui si vorrebbe interloquire?*

Absolutamente sì. Sono i segni della bellezza del cosmo, del sublime che è nel nostro animo. Gli antichi dicevano che mentre gli animali camminano col muso a terra in cerca di cibo l'uomo cammina eretto perché così può volgere gli occhi al cielo, che è la sua dimora originaria e definitiva.

*Il volo e il viaggio non rappresentano forse un tendere sempre verso qualcosa che si vorrebbe raggiungere e che nell'esperienza umana mai si conquista?*

Absolutamente sì, di nuovo. Talvolta quel qualcosa viene raggiunto, per poco: poi si riparte. C'è un brano di Dante in *Paradiso* IV che mi pare fondamentale:

Io veggio ben che già mai non si sazia  
nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra  
di fuor dal qual nessun vero si spazia.

Posasi in esso, come fera in lustra,  
tosto che giunto l' ha; e giugner puollo:  
se non, ciascun disio sarebbe frustra.

Nasce per quello, a guisa di rampollo,  
a piè del vero il dubbio; ed è natura  
ch'al sommo pinga noi di collo in collo.  
(124-132)

Ecco: la verità, dice Dante, si può raggiungere (quel 'e giugner puollo' è fortissimo), altrimenti il desiderio di conoscenza sarebbe invano. L'uomo si pone nella verità come la fiera nella sua tana, quando l'ha raggiunta. Ma, ai piedi dell'albero della verità, nasce come suo germoglio il dubbio, che è ciò che ci spinge al sommo di cima in cima. Dante aveva iniziato il *Convivio* ripetendo l'apertura della *Me-*

*tafisica* di Aristotele: «Tutti li uomini per natura desiderano di sapere». Non l'ha mai dimenticato. E proprio nel *Convivio* riprende da quella stessa *Metafisica* l'idea della meraviglia come origine del desiderio di conoscere. Non lo dovremmo dimenticare neppure noi.

*L'agnizione, il riconoscimento al di là dell'aspetto psicologico, non rimanda a qualcosa di fondamentale che è già dentro all'uomo? Il riconoscimento di Giuseppe (evidenziato in copertina) dà gioia, perché è il figlio ritrovato, ma anche, forse, perché rappresenta una sorta di reintegrazione, di superamento del vulnus del tradimento, di pace come tranquillitas ordinis?*

Il riconoscimento è in primo luogo, dal punto di vista letterario, conoscenza dell'altro (Penelope-Ulisse): Paul Ricoeur si spinge sino a dire, giocando con la parola francese che vuol dire sia riconoscimento sia riconoscenza, *reconnaissance*, cioè gratitudine per l'esistenza e la presenza dell'altro. Nella tradizione biblica (e in questo essa aggiunge qualcosa a quella greca), il riconoscimento dell'altro implica sempre anche riconoscimento di sé e dell'agire divino perché l'uomo si piega su se stesso per scoprire la propria colpa: così Giuda quando riconosce che Tamar è più giusta di lui o, più tardi, quando riconosce che l'amore di Giacobbe per Giuseppe e Beniamino è insindacabile e che lui, Giuda, è personalmente responsabile della vita di Beniamino e di Giacobbe. Certo, il riconoscimento, almeno quello postbiblico, fa ritrovare la propria identità profonda, come in *Karamazov* o nell'*Idiota*. È vero anche della tradizione greca. Il messaggio di Delfi a Edipo è *gnothi seauton*, conosci te stesso, e infatti alla fine Edipo riconosce in se stesso il colpevole di parricidio e d'incesto che cercava in qualità d'investigatore. Ma il sé che scopre resta come fosse un altro, un oggetto esterno, non l'io profondo della Bibbia, perché l'uomo biblico deve sempre confrontarsi con Dio. Quando Giobbe dice, «Prima ti conoscevo per sentito dire, ma ora i miei occhi ti vedono. Perciò mi pento», riconosce appunto questo. Infine, sì, il riconoscimento conduce spesso alla gioia e alla ricomposizione dell'ordine e della pace, sociale e dell'animo: nella storia di Giuseppe come in quella di Elena e Menelao nell'*Elena* di Euripide, di Pierre e Nataša in *Guerra e pace*, nel *Pericle* e nel *Racconto d'inverno* di Shakespeare. Ci sono anche, naturalmente, i riconoscimenti tragici, che portano invece al dolore: Edipo, appunto, oppure Clitennestra che riconosce Oreste.

*Perché ha visto in Ulisse l'«archeologia dell'uomo moderno»?*

Perché Ulisse è il primo *homo sapiens sapiens* della civiltà occidentale. È il primo eroe che riflette, che pensa prima di agire; è il primo che vuole scoprire il mondo (e questa, ancor più con Dante, è caratteristica precipua dell'uomo europeo); è il primo a possedere una mente composita, multiforme; ed è il primo a mescolare saggezza e sopportazione e ... inganno.

*Quale futuro vede per Dante?*

A giudicare dalla fortuna della quale, a 750 anni dalla nascita nel 2015, gode in tutto il mondo, un futuro radioso. Non potrebbe essere altrimenti per chi ha inventato Francesca, Pia, Piccarda e Beatrice, Virgilio, Farinata, Brunetto, Ulisse, Ugolino, Forese, Tommaso e Bonaventura: per chi sa descrivere il male e il bene dell'universo sino in fondo; per chi ha osato immaginare e descrivere Dio nella sua sostanza.

*Lei ha scritto che «Se l'opera letteraria non dice qualcosa ai viventi è muta». Cosa deve dire l'opera letteraria? Per lei come si configura questo "qualcosa"?*

Posso dirlo in una parola? L'opera letteraria deve dire della vita (e della morte, che ne fa parte): dell'essere e del divenire nel quale l'essere si manifesta.

*Ma la letteratura, come dice Aristotele, può aiutare gli uomini a raggiungere la verità, o, come dice Platone, è a tal punto "menzogna" per cui i poeti vanno banditi dallo stato ideale?*

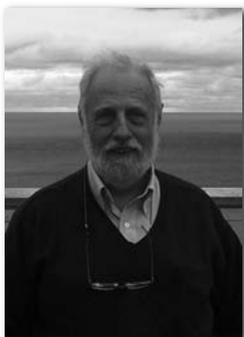
Platone è un grandissimo pensatore e un grandissimo scrittore, ma Aristotele vede più a fondo. La poesia è più filosofica e più seria della storia, dice, perché la poesia parla dell'universale, quell'altra del particolare. Ci vorrebbero più poeti nello stato ideale, e meno economisti, meno politici, e meno filosofi.

*Le sue recenti Tre favole romane che tratteggiano tre momenti del declino di Roma, fino alla conquista da parte dei barbari, e si chiudono con l'interrogarsi su un futuro Rinascimento, alludono alla situazione attuale?*

Le *Tre favole* sono un *divertissement*, naturalmente, ma sono anche serie e persino un po' malinconiche. Non c'è solo declino, perché la prima riguarda Augusto (e, vero, la sua morte), ma certo la seconda e la terza sono ambientate nel IV secolo, poco prima che l'impero terminasse in Occidente. Mi affascina quel periodo, in cui una civiltà che ha più di mille anni sta per giungere al termine. Ma sì, *de nobis fabula narratur*.

*Potrebbe segnalare e consigliare ai nostri lettori la lettura di un libro di recente pubblicazione?*

C'è il libro di colui alla memoria del quale il mio *Riconoscere è un dio* è dedicato, Francesco Calvo. Qualche anno fa curai per Il Mulino una sua raccolta postuma di saggi, *L'esperienza della poesia*, un libro molto profondo al quale devo molto. Ora lo stesso Mulino ripubblica un libro ben più importante, *Cercare l'uomo. Socrate, Platone, Aristotele*. È un volume di filosofia nel senso letterale del termine, cioè di amore della sapienza. Scavare nel pensiero dei primi tre grandi pensatori dell'Occidente significa cercare le radici dell'essere umano, vuol dire riscoprire l'essere, appunto, che sta "sotto" ogni cosa. A questa essenza occorre che, con Calvo, noi ritorniamo.



**Piero Boitani**, membro della British Academy, della Medieval Academy of America e dell'Accademia dei Lincei, è titolare di Letterature Comparete alla "Sapienza" di Roma e all'Università della Svizzera Italiana di Lugano. I suoi libri più recenti includono *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre* (Mondadori, 2004), *La prima lezione sulla letteratura* (Laterza, 2007), *Sulle orme di Ulisse e Letteratura europea e Medioevo volgare* (Il Mulino, 2007); *Il viaggio dell'anima* (Valla/Mondadori, 2007), *Il Vangelo secondo Shakespeare* (Il Mulino, 2009), *Il grande racconto delle stelle* (Il Mulino, 2012), *Dante e il suo futuro* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2013), *Letteratura e verità* (Studium, 2013), *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura* (Einaudi, 2014), *Tre favole romane* (Il Mulino, 2014). Ha curato con Emilia Di Rocco la *Guida allo studio delle letterature comparate* (Laterza, 2013), e con Massimo Fusillo cinque volumi di *Letteratura europea* (UTET, 2014).

## ANCORA SU IL VOLTO DI DIO

Di Guido Zavanone

Guido Zavanone Ancora su Il volto di Dio

Ho letto, in questi giorni, con vivo interesse, gli articoli di Giuseppe Ricaldone su *Il Volto di Dio*, pubblicati nei numeri 26 e 27 di "Satura".

Una prima osservazione. L'autore scrive: «nel primo e nel secondo Testamento» (che è poi lo stesso dell'espressione più usata «l'antico e il nuovo Testamento», ma accentua l'idea della continuità tra i due Testamenti). Mi chiedo se, al di là dei fatti storici e dei richiami (particolarmente le profezie e il loro avverarsi) vi sia continuità sostanziale o non piuttosto contraddizione tra i due testi biblici.

Da un lato, un Dio che è anche creatore del Male, facile all'ira e alla vendetta, violento fino allo sterminio dei vinti; il suo Volto non può essere visto dall'uomo, pena la morte; dall'altro lato, un Dio che è amore, misericordia, perdono e permette la morte del Figlio, che ha il volto dolce di Gesù, per un supremo disegno d'amore che abbraccia l'umanità intera.

E chiedo ancora con quale criterio l'Antico Testamento possa asserirsi ispirato da Dio, questione che Ricaldone non affronta, probabilmente per lo spazio limitato (di cui mi dolgo) in cui si muove.

Altro grave problema, che l'autore appena accenna, è quello del Male: Dio lo consente, egli dice, per quel grande dono che è la libertà concessa all'uomo. Ma la vera libertà non è quella volta esclusivamente al Bene? E perché per raggiungere questo siamo esposti al male, come, certo, previsto dal Dio onnisciente?

Naturalmente sono obiezioni che nulla tolgono al valore dei saggi di Ricaldone, che è illuminante per molti aspetti e capace di offrire una base di discussione cruciale. Un saggio che dà alcune risposte, ma pone, soprattutto, delle domande. E questo è una riprova della sua vitalità.

## DUE POESIE

di Lucio Zinna

## LA TRAVERSATA DEL PONTE

I nonni imparano dai nipotini  
a ricavare dalla centrifuga  
dell'essere un succo vitale  
improbabile in tempi  
in cui si vanno bruciando  
tutte le scorie.

Scoprono che si può ancora  
guardare avanti -  
poco per volta -  
sospendendo anche amari  
consuntivi esistenziali.

Ritrovano una sopita  
dimensione ludica  
quasi il tempo obliasse  
di essere autocrate  
lo temono meno  
e a sua insaputa  
tracciano nuovi percorsi  
mano nella mano  
con le loro creature-ponte.

Finché del ponte dura il traversare.

## A INCALCOLABILI LUNE

Accade ora che a te mi rivolga  
se m'impantano e che possa  
trascurarti quando le strade  
scorrono. Così fanno spesso  
i figli e a fatica riescono  
i padri a commisurare se  
e quanto sia giusto  
ma sanno anche che la vita  
può confondere o deviare percorsi  
occorre stare in guardia.

*Tengo - ora - annodato al dito  
quel filo sfuggito come aquilone  
nel turbine adolescenziale.  
Ardua impresa e tarda riprenderlo  
a incalcolabili lune di metafisiche  
separatezze polemiche negazioni  
schermaglie silenzi irritazioni.  
(Eppure tante volte mi hai mandato  
un angelo in missione segreta).*

Su quel dialogo m'arrampico come  
in albero maestro scivolo risalgo.  
Sono con te come mozzo  
che ogni giorno impara a navigare.  
E tengo fermo il filo dell'intesa.

*A qualcosa serve invecchiare.*

## LE SALMONELLE A RADO

Di Guido Zavanone

### Capitolo I

In un non lontano giorno di luglio, le salmonelle *typhi*, con una scorta d'onore di colibacilli, discendevano spavalamente le acque giallognole del rio, s'infiltravano in una sorta di sotterraneo canaletto - che vestigia di mattoni rossastri rivelavano opera dell'uomo - e riapparivano infine, in un trionfo di tenebre maleodoranti, in una grande vasca interrata che abbevera Rado.

Non v'è impresa che la denigrazione non giunga ad immiserire: anche per questa era facile osservare che le porte agl'invasori erano state aperte dall'interno con quello scavo apportatore di acque putride e richiamare lo sguardo alle pareti della vasca scrostate e qua e là vaiolate d'intonaco: simili a mura decrepite sguarnite di fortificazioni.

Dalle scale del municipio il Sindaco, rag. Mario Costanzi, al centro di un semicerchio mobile di occhialuti in grigio ferro, discendeva di corsa verso la vicina Piazza degli Eroi, luogo di svolgimento delle principali attività cittadine (le pubbliche, intendiamo; ma di notte vi fiorivano, sotto il profumo dei tigli, quelle, privatissime, degl'innamorati: trasferite, a volte, tramite un viottolo oscuro e propedeutico, in una spiaggia solitaria, al cospetto del mare e della sua libertà sconfinata).

Alle ore 18, tra pochi minuti, arrivava il treno con il nuovo parroco, don Sereno; al quale inneggiavano rossi striscioncini, avvampanti dai muri ingrigiti delle case con cubitali evviva: pegno di gioie pastorali più profonde. La banda musicale, attestata, anzi incollata per il caldo e il sudore al monumento dei Caduti - luogo strategico contesissimo durante i comizi elettorali per la sua patriottica risonanza - accordava gli strumenti. Le campane invece giubilavano già per loro conto da almeno un'ora; e per un raggio, complice la prestigiosa acustica delle valli, di molti chilometri intorno. Alternavano motivi religiosi a canzonette in voga: a manifestare le proficue possibilità d'incontro dell'umano con il divino.

Bisogna riconoscere che il comitato per i festeggiamenti, composto principalmente di funzionari del Comune che vi traevano qualche modesta propina in aggiunta alla soddisfazione spirituale, aveva ben meritato; confermando l'autorevole insegnamento del Cavour, secondo cui, quando si vuole un lavoro ben fatto, mai rivolgersi a chi ha dovizia di tempo, ma a chi di lavoro è oberato: principio tenuto in onore a Rado, che suole cumulare cariche e incarichi sempre sulle spalle delle medesime persone.

I festeggiamenti si protrassero fino a notte inoltrata. Dopo la benedizione in chiesa e la processione, sfilata prestigiosa delle maggiori personalità di Rado, seguita da una folla devota, un breve intervallo: per consentire agli intervenuti, e pure a don Sereno, con il favore di un appetito propiziato dal gaudio dell'animo, il sacrosanto pasto della sera. E, finalmente, i fuochi d'artificio: stupendi, acquistati da una ditta specializzata di Montecarlo che aveva vinto, poco prima, si assicurava, un'importante competizione. Un regalo, dunque, per tutto il paese, compresi quei consi-

glieri dell'opposizione che avevano lividamente votato contro la spesa ed ora si godevano essi pure lo spettacolo. Così il sole splende egualmente sul giusto e sul malvagio.

## Capitolo II

Rado è un paese o, orgogliosamente, una piccola città di quasi diecimila anime, locuzione questa in uso in quei luoghi a sottolineare la prominente attenzione rivolta dalle Autorità all'anima rispetto al corpo; insieme a molti altri Comuni e alla capitale, Mortola, fa parte della Repubblica di San Sulpicio.

Stato all'antica sotto ogni aspetto e tagliato fuori dalla Storia, se non fosse per il suo partecipare, non richiesto, a tutte le guerre dei suoi potenti vicini; con esiti solitamente infausti.

Rado vive prevalentemente di agricoltura, solo da qualche tempo partecipa al processo di industrializzazione in atto nella Repubblica. Le materie prime vengono tutte importate; si esportano attrezzi e macchine agricole, agrumi, fiori, mano d'opera e preti.

Quello delle vocazioni religiose è forse il maggior vanto del paese, che le statistiche pongono, in questo campo, in testa a tutti gli altri. Il momento, com'è noto, è particolarmente angoscioso se non solo gli eletti, ma pure i chiamati diventano sempre più pochi. Rado è un'oasi nel deserto spirituale del nostro tempo.

Del resto, anche i costumi non sono qui corrotti come altrove. Le nascite avvengono ancora con i metodi tradizionali; le morti quando il buon Dio lo decide; insomma, c'è da accontentarsi. E allora non si comprende questo continuo infangare le Autorità, come fanno, di professione, certi giornali. Che poi si verifichi qualche irregolarità nell'uso del pubblico denaro è inevitabile, ma occorre sempre considerare l'intenzione e il buon fine perseguito.

La contemporaneità di due eventi di tanto e opposto significato per le sorti del paese - l'arrivo del nuovo parroco e il manifestarsi del tifo - non può apparire casuale a chi osservi con umiltà le vie della Provvidenza; e non certo per dare ascolto all'empia supposizione, o forse soltanto cinica battuta, di coloro che *post hoc, propter hoc*, indicavano nel nuovo parroco il portatore del bacillo, ma secondo la consolante immagine del pastore che, per un miracoloso intuito, e noi diremmo ispirazione, accorre in mezzo al suo gregge all'apparire del lupo.

L'epidemia scoppiò improvvisa e violenta; quasi cento casi in pochi giorni e, questo, a non tener conto dei cascinali di campagna, dove al medico si ricorre soltanto in casi estremi, volendosi risparmiare spese certe per eventi incerti; e dove i guai non si vanno a raccontare al vicino, portato troppo spesso, in relazione alle diurne contese intorno ad un albero sporgente o ad un sasso terminale, a vedervi il dito di Dio.

Fatto insolito, la causa fu individuata con prontezza. La febbre tifoidea aveva colpito esclusivamente gli utenti dell'acquedotto "Cresci": le cui pessime condizioni erano note a tutti, compresi il Sindaco e il Commissario per la sanità.

Perché allora non si fosse intervenuti, non era facile spiegare così, su due piedi; più prudente appariva attendere l'eventuale sentenza che tra qualche anno (è costume apprezzato della Repubblica di San Sulpicio che i processi non vengano mai celebrati finché non siano sopite le passioni, i rancori e pur la memoria dei fatti) sa-

rebbe stata pronunciata, con il distacco e l'imparzialità dello storico, dal tribunale competente.

Per ora ci si doveva accontentare della giustificazione data, con urgente ricorso alla saggezza dei proverbi, dal Sindaco: "Del senno di poi sono piene le fosse", come dire che nessuno umanamente poteva prevedere l'assalto proditorio del bacillo.

Era comunque evidente la necessità di fare qualcosa, e subito. Intanto fu eseguita un'ispezione del serbatoio e delle condutture afferenti e deferenti: con l'intervento delle autorità locali e dell'Alto Commissario Regionale per la Sanità.

Tale sopralluogo, a onor del vero, era già stato disposto da alcuni mesi, ma non si era potuto sino allora effettuare: dapprima in attesa di qualche giornata di sole, trovandosi la cisterna in località molto discosta e umida e, reumatismi a parte, era da prevedere un'inzaccheratura generale; in seguito, protrattasi l'attesa oltre ogni previsione a causa dei continui acquazzoni e temporali, si era entrati nella calda estate sansulpiciana durante la quale si ha la figura del "funzionario in sonno" e cioè sempre al servizio della comunità a tutti gli effetti economici e di carriera, ma svincolato dall'obbligo di qualsivoglia attività.

L'ispezione permise d'accertare ufficialmente quello che già tutti, *ab immemorabili*, sapevano: acque giallastre, fondo melmoso, pareti stonacate; su tutto un fetore di malaugurio. Furono effettuati prelievi dalla vasca e dalla conduttura a monte della stessa. In attesa dei risultati di laboratorio, si provvide a versar cloro dappertutto e in abbondanza; poi, temendo d'aver esagerato, s'inviò in paese il messo comunale ad avvertire gli utenti di non usare l'acqua neppure per irrigare i campi; infine don Sereno - che una generosa offerta per la parrocchia aveva guadagnato alla spedizione - impartì la benedizione solenne alla vasca. Forse ad esorcizzarne i bacilli, che tutto faceva prevedere più cocciuti e ribelli di mille diavoli. La cerimonia fu peraltro assai breve perché il sole dardeggiava inferocito - vera divinità infernale - e le autorità terrene hanno grandi teste che, a furia di pensare al benessere dei cittadini, hanno perduto l'originario manto protettivo. Il benedicente era a capo coperto, ma, uomo di mondo, conosceva i limiti della pietà religiosa e l'inopportunità di superarli.

### Capitolo III

Dal laboratorio d'igiene e profilassi di Mortola - cui erano state inviate le bottigliette con i campioni d'acqua prelevati - giunse, alcuni giorni dopo, il responso: che dava forma e dignità scientifica all'intuizione dell'intero paese.

"Si isola in coltura  
la salmonella typhi su c.c.  
mille di campione. Conclusioni:  
risultato positivo per il tifo".

Il primo cittadino di Rado e presidente del Premio di Poesia "Fidelis Arca" ebbe un involontario sorriso - sembra una poesia, pensò - cui succedette una più responsabile smorfia.

Perché non si poteva rimandare ancora una decisione e, d'altra parte, i provvedimenti che s'imponavano - chiusura dell'acquedotto e denuncia all'Autorità Giudiziaria - erano, nella loro apparente semplicità, paurosi d'incognite: concatenati po-

tevano incatenare (intendi mandare in carcere) lambiccato gioco di parole, di gusto assai discutibile, attribuito al segretario del Comune, il dottor Filippetti, laureato in giurisprudenza: nemico dei ragionieri.

Pure, liberata dalla stagnola colorata di malanimo, la frase sibillina scioglieva, in bocca al rag. Costanzi, il gusto agro della verità; che non soltanto lui, con la denuncia, stesse svegliando l'Autorità Giudiziaria ("il can che dorme" dei proverbi) ma le gettasse, al risveglio, il ghiotto boccone di una confessione; riconoscendosi, col procedere in armi contro l'acquedotto, per l'autorità competente; anche per il tempo precedente, quindi, durante il quale, conclamante il pericolo e reclamanti gli utenti, nulla era stato fatto.

Dopo una breve meditazione, sentita la consorte, signora Giuseppa, che ebbe a dargli dello stupido in coerenza a un'opinione già più volte manifestata, e consultato don Sereno che gli suggerì invece di pregare, così rinviandolo a più alto, ma poco accessibile consigliere, il rag. Costanzi concluse per la propria assoluta incompetenza: in fatto di acquedotti come in fatto di denunce, che sanzionò, quest'ultima, drasticamente e irreversibilmente, strappando issofatto il predisposto e bollato papiro in minutissimi pezzetti, accolti nel fondo compiacente di un cestino. Lasciando peraltro irrisolto il problema tormentoso dell'acquedotto le cui acque continuavano, imperterrite, a scorrere, sia pur irrorate di cloro, alla volta delle abitazioni. Problema che andava crescendo e ingigantendo ad ogni istante, come il cadavere della stanza accanto nella commedia di Ionesco; insieme alla percezione precisa e angosciata che, a meno di un miracolo, nessun'altra autorità costituita - in paese e altrove - si sarebbe mai riconosciuta competente.

C'era tuttavia una possibilità: che il proprietario dell'acquedotto, comm. Cresci, interrompesse lui stesso, spontaneamente, l'erogazione dell'acqua: ad evitare almeno altri guai. Discretamente il ragioniere ne parlò con quello che era anche suo compagno di partito.

Il commendatore manifestò, sì, di apprezzare l'illuminato consiglio, richiedendo però "per sua tranquillità" l'ordine scritto; e delineò, intanto, una sua tesi difensiva evidentemente rimuginata in quei giorni; che a lui spettava di erogare l'acqua nella quantità convenuta ed eseguire gli ordini che l'autorità cui era affidata l'incolumità pubblica si compiacesse d'impartirgli.

Intanto, a conferma delle fosche previsioni del Sindaco, era giunta una lettera, da parte del Commissariato della Sanità, "intesa a conoscere quali provvedimenti fossero stati adottati per fronteggiare la grave situazione degli acquedotti radesi più volte segnalata da questo ufficio". Non si parlava, è vero, del tifo, ma questa, anziché delicatezza, si manifestò riprova di accortezza; e, infatti, un'altra lettera seguiva, dopo qualche giorno, che impartiva disposizioni in ordine alla epidemia: a indicare senza equivoci che si trattava di due fronti ben distinti e che solo per l'epidemia l'Alto Commissariato aveva competenza e possibilità di provvedere.

#### Capitolo IV

Le disposizioni del Commissario potevano riassumersi in una parola: spedalizzare. La motivazione: "nessuno può morire in casa", degna di essere scolpita, a mo' di conforto, nelle corsie degli ospedali. Da non intendersi, secondo un'esegesi puramente letterale, quale riconoscimento, in altre occasioni doveroso, delle proprietà taumaturgiche del focolare domestico, ma come un solenne monito sui rischi cui si andava incontro in caso di decesso a domicilio dell'ammalato. Alla figura emi-

nementemente scocciatrice del morto in casa, che esigeva giustificazioni, si contrapponeva, nella deontologia illustrata dal Commissario, la buona e discreta immagine del morto spedito, di tutta tranquillità e per il medico curante che l'aveva scaricato giusto in tempo e per i sanitari ospedalieri, protetti, come i giudici, dalla collegialità dei loro errori.

Sfortunatamente i buoni principi falliscono spesso nella loro pratica attuazione. Accadde a Rado che in poche settimane, speditandosi d'imperio ogni persona che accusasse qualche linea di febbre o mal di testa o dolori muscolari, l'ospedale di Rado, il "San Lazzaro", rigurgitasse di degenti; i quali si erano lasciati ricoverare di buon grado, parendogli questo il modo più sicuro di risparmiare, almeno, le spese della malattia. Si pensò allora di dirottare i nuovi malati verso gli ospedali vicini, ma questi, con una prontezza di riflessi sorprendente in pubbliche amministrazioni, avevano parato il colpo inalberando un tutto esaurito che trovava preciso riscontro nei registri e pur nelle corsie degli ospedali, come un'apposita ispezione permise di accertare. Era avvenuto che fossero stati richiamati d'urgenza quei particolari malati, di vecchiaia abbandonata e di inedia, che delle strutture ospedaliere costituiscono la massa di riserva: ad evitare malati ben più gravosi e anche a salvaguardia degli organici dei medici. Riparati in questi porti della carità grazie a una pietosa terminologia medica che consente di chiamare bronchite qualche colpo di tosse e grave esaurimento organico il bisogno indifferibile di una minestra calda, gli "ospiti" attendono miglior tempo, in questa o nell'altra vita; a primavera riprendono il largo, sospinti dall'angustia dei bilanci ospedalieri e pur da un soffio insopprimibile di libertà; per un loro piccolo, miserevole cabotaggio da cui torneranno, con le brume d'autunno, al porto tranquillo degli ospedali. Ma ora, informati premurosamente del pericolo di trovare già al completo il loro rifugio, si erano precipitati a frotte: a somiglianza d'uccelli migratori, consci, per segni a loro noti, d'un precoce approssimarsi dell'inverno. Piazzati, con i volti emaciati e la barba incolta, con il catarro cavernoso e "i pappagalli" bene in mostra, nei lettini in penombra, nessun ispettore, per indurito che fosse il suo cuore e smalzata la mente, avrebbe potuto scacciarli; dissuaso dalle diagnosi allarmate che campeggiavano sulle lucenti targhe d'ottone poste accanto a ciascun letto.

È pur pensabile che la barriera dei barboni non sarebbe bastata ad arrestare l'invasione paventata; se non fosse stato per il concomitare di altre ragioni.

La prima, di natura schiettamente economica, illustrata dal Sindaco in una ristretta riunione consigliere: che toccasse al Comune sopportare le spese di degenza, col pericolo che fossero poi chiamati a risponderne, per la loro precedente inerzia, i suoi rappresentanti. E gli ospedali sono opere pie per definizione, ma i loro conti sono salati per esperienza; non ostando il precetto evangelico da cui sorsero, che impone l'obbligo di curare gli infermi, ma non lo inasprisce al punto da prescrivere la gratuità dell'opera.

Una seconda ragione era da ricercare nell'ostilità delle famiglie a che i loro congiunti fossero ricoverati lontano dal paese, aggravando il peso e la spesa della loro assistenza.

L'espressione comune "abbandonato in un ospedale" ben lumeggia i limiti dell'assistenza pubblica (pur non dovendosi dimenticare certi vantaggi spirituali come la preghiera, intonata nelle corsie da un fraticello mattiniero ad esultar l'animo di chi, dopo tanti angosciosi tentativi, era riuscito finalmente al sospirato approdo del sonno; e ripetuta poi, con rinnovato fervore, a sera, dinanzi alle incombenti tenebre).

Ragioni economiche ed affettive; e fu trovata ancora una volta la via d'uscita tra la perentorietà dell'ordine e la volontà di non attuarlo. Questa via si chiamava "spedalizzazione a domicilio" e per essa il malato, presentata richiesta di ricovero con unito certificato del medico curante e ottenutala in restituzione debitamente timbrata e munita di alcune indecifrabili quanto indispensabili attestazioni, veniva lasciato tranquillamente al suo letto: teoricamente in attesa di un posto all'ospedale, in realtà con l'invito e l'incoraggiamento a guarire presto e bene tra le domestiche mura.

*(Continua)*

## LE SORELLE MITFORD

Di Giuliana Rovetta



Al castello di Chatsworth House, nel Derbyshire, all'interno del parco nazionale di Peak District, fino a un paio di mesi fa a fare gli onori di casa, una casa non certo comune se è vero che merita l'appellativo di Versailles inglese, era una discendente dei baroni Mitford, sposata Cavendish. La duchessa Deborah, entrata in possesso alla morte del marito Andrew della lussuosa dimora cinquecentesca, una delle più belle residenze di cam-

pagna di tutta l'Inghilterra, aveva svolto con mano ferma fino a tarda età l'oneroso compito di nume tutelare dei preziosi arredi e dipinti che ne rendevano unici gli interni, ben 175 stanze di arte e lusso allo stato puro. Già molto anziana (si è spenta nel settembre 2014 all'età di 94 anni) l'estrosa signora nemica di ogni sfoggio aristocratico ("le classi sociali sono la più terribile peste mai inventata") da qualche tempo aveva aperto al pubblico parco e castello, distraendosi nel trarre profitto dalla gestione dell'elegante bar ristorante con scuola di cucina e da un negozio di generi alimentari interamente prodotti nella tenuta, dimostrando così di sapersi modernizzare e anche adattare al mutare dei tempi, se si considera che nella sua lunga esistenza aveva avvicinato personalità come Churchill, il giovane John Kennedy, il principe Carlo e persino la regina Elisabetta.

Con la sua scomparsa cala il sipario sulla saga delle sei mitiche Mitford, sei sorelle dalla singolare bellezza nordica (Nancy, Diana), o quanto meno dal tratto elegantemente aristocratico (Pamela, Unity) di cui Deborah Vivian, detta Debo, era la cadetta mentre a Jessica Lucy, ribelle e contestatrice, era toccato il ruolo di pecora nera della famiglia. Figlie di David Freeman-Mitford, secondo barone Redesdale, e di Sidney, conosciuta in famiglia come Muv, le sei sorelle più il fratello Tom, crebbero in campagna nell'Oxfordshire, avendo anche a disposizione una casa londinese in Rutland Gate.

Originali e moderne, le Mitford Sisters da adulte riusciranno ad trovarsi sempre al centro dell'attenzione, circondate da un alone di *glamour* ma anche di eccentricità. Assolutamente diverse per carattere, eppure sempre solidali, erano comunque portate a trasgredire le regole e a non accomodarsi in schemi prefissati, assecondando ognuna le proprie inclinazioni. Del resto non avevano seguito un percorso di studi regolare, essendo il barone loro padre del tutto alieno da ogni attività intellettuale e convinto della scarsa utilità di qualsiasi forma di preparazione e cultura che non fosse attinente al semplice uso domestico delle buone maniere. A questo proposito ricorderà proprio Deborah, rimasta ultima testimone di una vita familiare quantomeno singolare, che se da una parte la madre aveva come principale aspirazione quella di vedersi circondata da una nidata di figli maschi (mentre in-

vece l'unico, Tom, morirà in guerra), il padre trattava le figlie femmine come piccole selvagge: cacciatore appassionato, era sua abitudine lasciare che la muta di cani inseguisse le ragazze in corsa nel bosco come delle prede, sotto lo sguardo inorridito degli invitati. Non essendo prevista per la numerosa prole la frequenza a nessuna scuola (tranne naturalmente per il maschio, iscritto a Eton), fu cura della madre insegnare i rudimenti di lettura e scrittura alle giovani figlie, senza che mai ci fosse per nessuna di loro l'occasione di presentarsi a un esame scolastico che, del resto, difficilmente sarebbero state in grado di superare. E per tornare alla scarsa propensione paterna per la lettura, in tarda età "Debo" ricorderà ancora con humour che il barone suo padre aveva letto e amava follemente un solo libro (per la cronaca, *White Fang* ovvero *Zanna Bianca* di Jack London) da cui non voleva separarsi mai neppure per il tempo di sfogliarne un altro, precludendosi così la possibilità di ulteriori sperimentazioni in campo letterario.

Nonostante questo retroterra culturale approssimativo le sorelle Mitford seppero valorizzare altri aspetti della loro formazione che si giovava dell'innata *allure* aristocratica unita ad una sana abitudine alla vita di campagna: una miscela anticonvenzionale e intrigante che permise loro di attraversare la stagione tumultuosa dell'anteguerra e poi del secondo conflitto mondiale, restando sempre sulla cresta dell'onda. La stampa mondana s'interessava ai balli a cui prendevano parte, ai loro abiti usciti dalle grandi *maison* (Dior, Lanvin), ai loro amori tumultuosi, ma soprattutto alle prodezze o stravaganze che le sorelle mettevano in atto (e in piazza) con la disinvoltura innata del loro temperamento: "Se non abbiamo mai imparato a camminare secondo una linea retta, abbiamo però imparato a correre molto in fretta!" chioserà Nancy, la maggiore, ricordando i tempi della gioventù e della "caccia al bambino"<sup>1</sup>. E a testimonianza del modo eccentrico che ebbero di interpretare il loro ruolo resta un'emblematica foto d'autore (di Bruce Weber), in cui la già anziana duchessa Deborah appare sfoggiando una toilette da gran sera ornata di gioielli preziosi mentre sorridendo distribuisce il cibo alle sue predilette galline di razza, le stesse pollastrelle che lasciava liberamente scorrazzare sulla tavola imbandita nei ricevimenti ufficiali affinché i commensali potessero servirsi direttamente delle uova scodellate al momento.

"L'aristocrazia inglese -scriveva Nancy, la maggiore delle sorelle, l'unica che poi di fatto si dedicherà interamente alla letteratura- potrebbe sembrare sull'orlo della decadenza, ma è la sola aristocrazia che permane ancora nel mondo attuale. Esercita un potere politico concreto grazie alla Camera dei Lord e possiede una reale collocazione sociale grazie alla Regina". E a maggior chiarimento aggiungeva questa ardita metafora avicola: "Un'aristocrazia in una repubblica sembra un pollo cui si è tagliata la testa: continua a correre e non dà cenni di voler morire"<sup>2</sup>. Essere parte di questo mondo, ambito e invidiato da una borghesia arricchita che tentava di imitarne i comportamenti, significava vivere con naturalezza e con un pizzico di disincantato umorismo la propria situazione di privilegio, non ostentarne i riti formali e soprattutto riconoscersi in una cerchia che attraverso un linguaggio da iniziati e l'adozione di atteggiamenti riconoscibili solo agli adepti, tracciava un limite tra la *Upper class* e quella che, con crudeltà ridicolizzante, veniva chiamata invece la "*non*

<sup>1</sup> La frase è riportata da Marcel Schneider nella sua prefazione a *Inseguendol'amore* di Nancy Mitford, vedi nota 10.

<sup>2</sup> *The English Aristocracy*, in «Encounter», settembre 1955, pp. 5-12, rivista letteraria anglofona (fondata dal poeta e giornalista Stephen Spender nel 1953) che si diceva fosse segretamente sovvenzionata dalla CIA.

U”<sup>3</sup>. Il gioco moderno di separare con una linea ciò che è “in” e quindi ben visto, accettato, approvato, da espressioni, luoghi, comportamenti, scelte di abbigliamento dichiaratamente “out”, perché fuori moda o malamente esibiti, non è dunque un passatempo solo recente. La figura dello snob è nata ed esiste - e l’Inghilterra ne è la culla - proprio come contrappunto alla desiderabilità di appartenere a una classe sociale superiore e va detto che la società inglese non rifuggirà mai da una certa predisposizione a delimitare, con sottile senso di superiorità, i confini delle sopravvissute caste, isolando in modo più o meno sfumato i diversi ambienti. Introdotta e diffusa in Europa grazie all’opera *The Book of Snobs* di Tackeray questa per allora nuova terminologia ha incontrato molta fortuna e infinite interpretazioni<sup>4</sup>, anche se non sempre è balzato chiaramente agli occhi il vero *discrimen* a cui far riferimento quando si tratta del “materiale” da includere o escludere. Ciò perché fortunatamente gli scrittori che si sono dedicati a descrivere il cosiddetto bel mondo, sia dal di fuori, come il mai accettato Proust<sup>5</sup>, sia dall’interno come il Duca di Bedford<sup>6</sup> o appunto Nancy Mitford, hanno spesso finito per raccontarlo con tale humour da smitizzarne completamente (o quasi) i riti e le manie: le lunghe conversazioni all’aperto, l’interesse maniacale per le antiche dimore, i contrastanti rapporti con la servitù, i diverbi insulsi, la svagatezza di certe attempate nobildonne, l’interesse forsennato per i cavalli degli spesso noiosi mariti, una gioventù spiritosa ma senza slanci, molti personaggi eccentrici orientati sentimentalmente in maniera, per quei tempi, non proprio ortodossa. Tutto sfila sotto una lente che vuole essere benevola ma sa anche dare il giusto rilievo a particolari sconcertanti, come l’exasperazione dell’amor proprio, i contrasti d’antica data puntigliosamente insanabili tra le famiglie o gli attriti dissimulati all’interno della stessa casa.

Quando Nancy, al seguito della separazione, nel 1939, da un marito fannullone sposato per ripiego, decide di dedicarsi con continuità alla scrittura, non ha bisogno di inventare le sue trame o cercarle in luoghi lontani, basterà che sfogli l’album di famiglia e si guardi intorno per cogliere con il suo sguardo perspicace e dissacrante tanto le grandi esaltazioni quanto le piccole dissonanze che abitano un mondo che lei conosce benissimo. L’amore per un colonnello dell’entourage di De Gaul-

<sup>3</sup> Nancy Mitford in *Noblesse oblige*, Hamish Hamilton editore, Londra 1952, elenca categorie di *bon ton* di un rigore quasi kantiano. Altri interventi raccolti in questa antologia, illustrata dal caricaturista Osbert Lancaster, sono di Alan S.C. Ross e Evelyn Waugh, autore quest’ultimo di molti lavori che fanno dell’aristocrazia inglese il bersaglio di una satira feroce, ma paradossalmente mostrano anche quale forte attrazione l’alta società esercitasse su di lui.

<sup>4</sup> Oltre a W. M. Tackeray l’argomento della contrapposizione tra aristocrazia e classi borghesi ha sollecitato l’interesse di vari scrittori: a titolo esemplificativo citiamo Antonious Moonen, *Manuale dello snob*, Castelvechi, Roma 2007, traduzione di Guya Parenzan; Jasper Griffin, *Snob*, Adelphi, Milano 1982, traduzione di Federico Pellizzi e Giulia Arborio Mella; Angela Thirkell, *Fragole selvatiche*, Astoria, Milano 2014, traduzione di Marina Morpurgo; Fabrice Gaignault, *Dizionario di letteratura ad uso degli snob. E soprattutto di coloro che non lo sono*, Excelsior 1881, Milano 2008, traduzione di M. Cristina Calandra. A Philippe Julian, *Dizionario dello snobismo*, La Lepre, Roma 2008, traduzione di Anna Cucu, si deve la spiritosa osservazione: “Il suono stesso del termine snob, che comincia come un sibilo e finisce con una bolla di sapone, lo destinava a una grande carriera nel regno del disprezzo e della frivolezza”.

<sup>5</sup> Proust si è dedicato con interesse maniacale alla descrizione di usi e costumi del bel mondo, che per lui coincideva con una ristretta élite della Rive Droite corrispondente a una parte del settimo arrondissement parigino. I suoi articoli, sparsi su riviste, faranno poi parte del cap. VI di *Les Plaisirs et les Jours*, occupando quattro capitoli intitolati appunto *Snob*. Ma a tacciare proprio di snobismo il “petit Marcel” saranno tanto lo spregiudicato Gide, nel rifiutare la pubblicazione della *Recherche*, quanto il timorato Claudel che accuserà di questo peccato l’intero contesto del capolavoro proustiano.

<sup>6</sup> *Il libro degli Snob*, del Duca di Bedford con Georges Mikes, tradotto da M. Bruni, illustrato da Altan, Castelvechi, Roma 2012.

le la porterà dopo la guerra a dividersi fra Londra e Parigi diventando icona, se non modello, di donna libera (per via della sua relazione con Gaston Palewski), intellettualmente emancipata e al centro dell'attenzione sui due principali scenari mondani dell'epoca.

E le altre terribili sorelle? A metà degli anni Venti tutte e cinque vivevano nella residenza familiare di Swinbrook, nei Cotswolds, ben decise da subito a perseguire i propri obiettivi. In una sintesi fulminante e derisoria Ben MacIntyre, giornalista del «Times» stila un elenco che le illustra sfacciatamente così: “Diana la fascista, Jessica la comunista, Unity l'amante di Hitler, Nancy la romanziera, Deborah la duchessa e Pamela una discreta intenditrice di pollame”. Possiamo aggiungere che anche Jessica detta “Decca” conoscerà un qualche successo nelle lettere, mentre Pamela la secondogenita, forse la figura più scialba, resterà al riparo da scandali e mondanità coltivando con discrezione, dopo il divorzio dal marito, una relazione con la cavallerizza svizzera Giuditta Tomassi.

Concentrando l'attenzione sulle tre sorelle di mezzo, come non sorprendersi di adesioni politiche, intrecciate a complicate scelte sentimentali, che si riveleranno quanto meno discutibili? Per quanto riguarda la vicinanza, ben nota e chiacchierata, di Diana e Unity a Adolf Hitler nel corso degli anni Trenta è un dato accertato che in una parte non trascurabile della *Upper class* britannica serpeggiavano sentimenti antisemiti, sia pure senza arrivare all'assurda formulazione di una dottrina razziale su base biologica, e veniva volentieri coltivato (specie negli ovattati ambienti della *Anglo-German Fellowship*) un senso di malintesa fratellanza fra l'identità sassone e quella teutonica in contrapposizione al rimanente mondo occidentale. Era filotedesco per l'appunto il padre delle sorelle Mitford, Lord Redesdale, detto in famiglia “Farve”, così come il duca di Westminster, proprietario di buona parte delle pregiate aree residenziali londinesi, per non parlare di Edoardo principe di Galles che rinunciò al trono per Wallis Simpson e con la fresca sposa si recò nell'ottobre 1937 in visita presso Hitler<sup>7</sup>. Se alcuni fra gli intellettuali britannici si lasciarono affascinare dalla figura del Führer (emblematico il caso di H. S. Chamberlain, genero di Wagner e di Cosima Listz, divulgatore di teorie razziste nel suo *I fondamenti del XIX secolo*), altri si limitarono a disapprovare le misure troppo dure imposte alla Germania, foriere di un risentimento destinato ad esplodere, mentre altri ancora fantasticavano sulla possibilità di favorire dei legami di pace fra le due nazioni. Questo tema è stato sviluppato con estrema sensibilità dallo scrittore anglo-giapponese Ishiguro, tratteggiando la figura di un ingenuo lord di simpatie naziste che presta (invano) il suo nome e la sua dimora onde favorire un improbabile incontro fra le parti che stanno per affrontarsi in guerra<sup>8</sup>.

Fece comunque sensazione la decisione di Diana, quartogenita Mitford, di lasciare il primo marito per unirsi al baronetto Oswald Mosley, fondatore del partito fascista inglese, bell'uomo dal tratto aristocratico, grande oratore e intellettualmente più dotato della media del suo ambiente d'origine. L'unione con Diana, nazista ben più convinta di lui, impresso un'accelerazione alle sue posizioni politiche, tanto che la coppia, entrata nella cerchia degli stretti frequentatori di Hitler si sposerà in presenza del Führer nella residenza di Goebbels, con grande scandalo della stampa e reprimende da varie fonti. Durante i soggiorni berlinesi nei primi anni Trenta

<sup>7</sup> Sergio Romano, *La perfidissima Albione*, in La Lettura, «Corriere della sera» 5 ottobre 2014.

<sup>8</sup> Dal romanzo *The Remains of the Day* di Kazuo Ishiguro (1989) è stato tratto un famoso film James Ivory, *Quel che resta del giorno*, 1993, che ribadisce la feroce requisitoria contro una società inglese snob, distaccata e politicamente incompetente espressa dal libro.

Diana si farà accompagnare dalla sorella Unity (di secondo nome, appropriato, Valkyrie) che troverà modo di intrecciare una relazione con Hitler (da cui si sospetta avesse avuto anche un figlio) a cui riservava un culto da vera fanatica condividendo le tesi relative al nazismo e all'antisemitismo. Del suo equilibrio mentale è lecito dubitare se è vero che, alla notizia della dichiarazione di guerra al Terzo Reich da parte del Regno Unito, scelto un luogo simbolico come il Giardino inglese di Monaco di Baviera, si sparò un colpo in testa con un piccolo revolver dal manico di madreperla, dono di Hitler in persona. Il colpo non fu fatale (resterà invalida e morirà nove anni dopo) ma la ventenne Unity ne ebbe il cervello devastato, rientrò in patria su un treno appositamente allestito su ordine di Hitler e fece ritorno in famiglia tra i lampi dei fotografi e le insinuazioni della stampa scatenata su un evento tanto ghiotto. A commento di questo trambusto venuto a turbare la sua vita di campagna, il padre lord Redesdale commenterà, lasciando in dissolvenza sullo sfondo la tragedia: "Mia moglie è normale, io sono normale e le nostre figlie sono tutte una pazza dell'altra!".

Alcuni fatti concernenti le dinamiche familiari sono gustoso spunto della vita romanizzata dei Radlett, esponenti della nobiltà terriera ritratti da Nancy Mitford nel suo primo romanzo *The Pursuit of love*<sup>9</sup>, con un occhio sempre rivolto alla sua personale esperienza di figlia di un burbero, eccentrico ma saggio lord di campagna, di una madre svagata e attenta alle cosiddette buone maniere, e quale componente di una banda di giovani (fratelli e cugini) piuttosto scapestrati. Ricorrono le vicende amorose delle une e i malumori delle altre, mentre nella figura di Jassy, che fin da piccola aveva cominciato a accumulare "una sommetta per scappare da casa", si riconosce una delle vere sorelle Mitford, Jessica che di fatto partirà d'improvviso per unirsi ai partigiani spagnoli e con grande scandalo alimentato dai rotocalchi diventerà comunista e attivista in difesa dei diritti civili durante l'esperienza americana.

L'impasto di frivolezza e, in contrasto, di solido rispetto della dignità e dell'onore quale prerogativa di una classe lentamente in declino ma ancora nettamente favorita da ricche proprietà e da beni preziosi, è la cifra che rende la scrittura di Nancy Mitford scintillante e piena di calore. Le improvvise accensioni per problemi minimi, la flemma di fronte a evenienze drammatiche, il coagularsi della famiglia intorno a chi di volta in volta vive un momento critico o a chi, fra tutti, è individuato come il soggetto in grado di fornire una soluzione "appropriata" (termine che ricorre molto di frequente, ad indicare la congruità del comportamento rispetto alla situazione in esame, sempre nell'ottica di non contravvenire ai codici di comportamento della buona società) sono elementi che ritroviamo in *L'amore in un clima freddo*<sup>10</sup>. In questo ulteriore romanzo Nancy Mitford, lasciati sullo sfondo gli eccentrici Radlett, volge lo sguardo verso la famiglia Montdore, più formale e più legata all'*high society*, reduce da un soggiorno in India al servizio del Viceré (di qui il paragone sottinteso dal titolo fra amore in patria e quello nei climi equatoriali). Alla ingovernabile quotidianità dei giovani effervescenti Radlett, si sostituisce qui la sussiegosa presunzione dei due vecchi aristocraticissimi coniugi di Hampton: lui dipinto come uno stolido incapace, lady Montdore come una donna prosaica e volubile,

<sup>9</sup> *The Pursuit of love*, Hamish Hamilton editore, Londra 1945; *Inseguendo l'amore*, Giunti editore, Firenze 1996, traduzione di Luisa Corbetta. In questo libro, che all'epoca vendette un milione di copie, l'autrice con uno stile caustico e pungente, ma venato di tenerezza, ritrae la sua famiglia come esemplare specchio della nobiltà inglese della prima metà del secolo scorso, con tutte le sue stravaganze e fragilità, culminate poi nel dramma della guerra.

ossessionata dal rango e del tutto impermeabile ai sentimenti (“Ricordati che l’amore non può durare, non dura mai, mentre *tutto questo* dura per sempre. Un giorno invecchierai e pensa cosa dev’essere per una signora di mezza età non possedere un paio di orecchini di brillanti per illuminarle il viso”). Il loro scopo, fra balli e ricevimenti, è quello di accasare Leopoldina detta Polly, la loro unica, bellissima e corteggiatissima figlia che si ritrae di fronte a ogni buon partito per scegliere poi di unirsi in matrimonio con un anziano zio, da poco vedovo, ex amante della madre, bisessuale e libertino: una scelta scandalosa che seminerà il panico, maliziosamente descritto in tutti i suoi molteplici risvolti, equamente tra tutte le casate nobiliari interessate.

Se è vero che i due romanzi d’ambientazione aristocratica citati sembrano far riferimento, almeno nei titoli, a un banale sentimentalismo, la lettura ne svela invece il significato di continua resa dei conti fra aspirazioni e speranze deluse, fra caratteri forti e deboli, fra buone maniere e pessime abitudini. La carriera letteraria di Nancy Mitford, che morirà a Parigi nel 1973, comprende alcune biografie su grandi figure della storia francese, da Voltaire a Luigi XIV a Madame de Pompadour.

Diversamente la sorella minore Jessica, ribelle in erba nella preadolescenza, fuggita da casa a diciannove anni per poi approdare negli Stati Uniti dove abbraccerà molte cause, si lancia nel racconto della sua vita familiare in un libro di stile giornalistico che accende una luce quasi militante sulla realtà dell’epoca. In *Hons and rebels*<sup>11</sup> tratteggia vivacemente il ritratto di una famiglia nobile inglese (che potrebbe sembrare poco credibile se non si sapesse che è vera e che è proprio la sua) ma sottotraccia allude al dilemma tra comunismo e fascismo su cui si è arrovellata buona parte della società inglese degli anni Trenta. La vicenda romantica, ma trasgressiva e avventurosa, del suo precoce legame con Esmond Romilly, nipote di Churchill, si intreccia con le vicende storiche culminate con la guerra, ma ciò che risalta è anche il resoconto toccante di un’evoluzione personale: dall’infanzia all’ombra di due genitori che, secondo il «Times Literary Supplement» vengono descritti nel libro in modo “magnificamente sgradevole” (l’autrice definisce la sua educazione “di una monotonia compatta, inalterabile”) alla giovinezza in cui apre gli occhi sulle distinzioni classiste dell’epoca e poi sui rapporti anglo-americani, fino al consumarsi della breve vita di coppia (Romilly morirà in guerra a soli 23 anni) dominata in modo solidale da un generoso idealismo.

<sup>10</sup> Nancy Mitford, *Love in a Cold Climate*, Hamish Hamilton editore, Londra 1949; *L’amore in un clima freddo*, Adelphi, Milano 2012, traduzione di Silvia Pareschi.

<sup>11</sup> Jessica Mitford, *Hons and rebels*, Review of Books, New York 1960; *Figlie e ribelli*, BUR, Milano 2009, traduzione di Ada Arduini.

## JOSEPH MALÈGUE ROMANZIÈRE

Di Rosa Elisa Giangoia



Tra i libri recentemente pubblicati nella collana “La biblioteca di Papa Francesco” (La Civiltà Cattolica - Il Corriere della Sera) particolare interesse ha suscitato l'ampio romanzo *Augustin Méridier ou Le Maître est là* (1933) dello scrittore francese Joseph Malègue, uscito il 7 agosto scorso<sup>1</sup>. L'autore è molto caro a papa Bergoglio che ha fatto riferimento a lui varie volte<sup>2</sup>, specialmente per il concetto di “classe media della santità”, intorno a cui si incentra il pensiero del romanziere francese per la costruzione dei suoi personaggi e lo svolgersi delle vicende.

Il titolo del romanzo allude ad una frase del Vangelo, precisamente nell'episodio della resurrezione di Lazzaro<sup>3</sup>, in cui Marta dice alla sorella Maria «*Magister adest et vocat te*» (11,28).

Questo romanzo, come il successivo *Pierres noires: Les Classes moyennes du Salut* (1958) era già stato tradotto in Italia negli anni Sessanta<sup>4</sup>, ma non avevano avuto fortuna di pubblico e di critica, per cui rapidamente spariti entrambi dalla circolazione in libreria e poco presenti pure nelle biblioteche pubbliche, erano stati completamente dimenticati, nonostante che, secondo quanto narra Jean Guitton<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> La Prefazione, dal titolo *Il capolavoro di Joseph Malègue. La classe media della santità*, è di Ferdinando Castelli s.j. che lo stesso giorno su “L'Osservatore Romano” pubblicò una recensione intitolata *La classe media della santità*.

<sup>2</sup> Papa Francesco citò la riflessione di Largier ad Agostino morente «Loin que le Christ me soit inintelligible s'il est Dieu, c'est Dieu qui m'est étrange s'il n'est le Christ» in un discorso all'Università del Salvador nel 1995 (« Nuestra lucha contra el ateísmo, hoy se llama lucha contra el teísmo. Y también hoy es de ley aquella verdad que Malegúe, en otro contexto cultural pero refiriéndose a la misma realidad, tan sabiamente había afirmado en los albores del siglo: “Lejos de serme Cristo inintelligible si es Dios, precisamente es Dios quien me resulta extraño si no es Cristo”. A la luz de esta afirmación de Dios manifestado en la carne de Cristo podemos delinear la tarea formativa e investigadora en la Universidad: es un reflejo de la esperanza cristiana de afrontar la realidad con verdadero espíritu pascual. La humanidad crucificada no da lugar a inventarnos dioses ni a creernos omnipotentes; más bien es una invitación -a través del trabajo creador y el propio crecimiento- a creer y manifestar nuestra vivencia de la Resurrección, de la Vida nueva.»). Il papa ritorna su questa frase di Malègue nel 2010 quando è ancora arcivescovo di Buenos Aires in una conversazione pubblicata nel 2010 in cui fa riferimento ad «un diálogo entre un agnóstico y un creyente del novelista francés Joseph Malègue. Es aquel en que el agnóstico decía que, para él, el problema era si Cristo no fuera Dios, mientras que para el creyente consistía en qué pasaría si Dios no se hubiera hecho Cristo.» (EL JESUITA. *Conversaciones con el cardenal Jorge Bergoglio* Ediciones B, Buenos Aires, 2010, p. 40). Papa Francesco evoca Malègue anche in un'omelia del 14 aprile 2013 e nell'intervista rilasciata ad Antonio Spadaro (*La mia porta è sempre aperta*, Rizzoli, Milano 2013) in cui dice «Io vedo la santità nel popolo di Dio, la sua santità quotidiana. C'è una “classe media della santità” di cui tutti possiamo far parte, quella di cui parla Malègue.» (p. 55), oltre a citarlo espressamente tra i suoi autori preferiti (p. 113).

<sup>3</sup> Giov. 11, 1-45.

<sup>4</sup> *Agostino Méridier*, traduzione di Giovanni Visentin, Società Editrice Internazionale, Torino, 1962, 3 voll.; *Pietre Nere. Le classi medie della Salvezza*, traduzione di Giovanni Visentin, Società Editrice Internazionale, Torino, 1966, 2 voll.

<sup>5</sup> Jean Guitton, *Paul VI secret*, DDB, Paris 1980, p. 79.

anche papa Montini fosse affascinato dalla narrativa di Malègue. Molto opportuna, quindi, questa ripresa, dovuta all'attenzione di papa Francesco che ci ha portato a leggere questo romanziere che merita senz'altro attenta considerazione per cui è auspicabile che anche il secondo romanzo e altri suoi testi, di carattere saggistico e di riflessione, vengano resi disponibili sul mercato editoriale italiano<sup>6</sup>.

L'elemento centrale dei due romanzi di Malègue sta nel suo riflettere su come vivere la fede cristiana nel proprio tempo, in relazione alle diverse situazioni di ordine personale, ma anche politico, sociale e culturale che emergono negli anni e nell'ambiente in cui ci si trova a vivere. Ma l'interesse per i suoi romanzi sta soprattutto nel fascino del suo narrare, ampio e coinvolgente, capace di attirare il lettore fin dalle prime pagine e di tenerlo avvinto lungo l'ampio sviluppo delle vicende, soprattutto per lo stile ricco e fluente, ma nello stesso tempo «limpido, preciso» (Castelli).

Joseph Malègue nacque l'8 dicembre 1876 a La Tour-d'Auvergne, nella Francia centro-meridionale, e morì a Nantes il 30 dicembre 1940. Maggiore di cinque figli, appartato e solitario, ebbe comunque un'infanzia felice, fortemente influenzata dalle fede di sua madre. Ragazzo taciturno e chiuso, scolaro dapprima mediocre, concluse poi brillantemente i suoi studi umanistici, ma in seguito nuove sventure, dovute soprattutto a difficili condizioni di salute, misero a dura prova il suo fisico ed il suo carattere, facendo sfumare la carriera che sognava.

La sua famiglia apparteneva alla piccola borghesia rurale legata ai notabili cattolici, ormai sopraffatti da una nuova classe di industriali e commercianti in ascesa, dopo la proclamazione della Repubblica nel 1870. Questa prima crisi del cattolicesimo viene ben presto aggravata dalla legge di separazione delle Chiese dallo Stato del 1905 e precede di poco la crisi modernista del 1907. In questa temperie culturale avviene la formazione del giovane Malègue, sensibile soprattutto alle questioni prospettate dal modernismo, che con le letture critiche e storiche dei Vangeli metteva in dubbio il fondamento dei dogmi cristiani nelle Scritture, passate duramente al vaglio della razionalità moderna.

Nei quindici anni di studi a Parigi Malègue viene a contatto con i protagonisti di questi sovvertimenti dolorosi per i cattolici. Acquista nel frattempo, malgrado il suo insuccesso alla Scuola Normale, un'immensa cultura filosofica, teologica, sociologica, geografica, letteraria, economica e giuridica, che gli permette di comprendere e far proprio quello che altri scrittori della coeva "rinascita cattolica" apprendono male, intellettualmente, cioè il modernismo, o sociologicamente, cioè il declino dei notabili cattolici. Nonostante gli insuccessi professionali, a cui si aggiungono le malattie, soprattutto una pleurite a vent'anni che gli lascerà continuo mal di testa, insonnia e nervosismo, che aggravano un quadro contrassegnato da asma, forte miopia e flebilità della voce, continua a dedicarsi con tenacia alla scrittura letteraria.

Dopo aver lavorato come precettore, nel 1913 diventa dottore in Diritto, in seguito si trasferisce a Londra dove i suoi interessi si orientano verso la sociologia. Vorrebbe esercitare la professione di avvocato, ma non viene ammesso per le sue scarse doti oratorie. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, dapprima è tenuto

<sup>6</sup> Anche in Francia la notorietà di Malègue è andata restringendosi nella seconda metà del secolo scorso ed i suoi testi non sono stati più ripubblicati. Solo quest'anno c'è stata una nuova edizione di *Augustin* da parte delle Éditions du Cerf.

nella riserva per ragioni di salute, poi presta servizio come infermiere volontario e come segretario, per essere infine arruolato e assegnato all'ambasciata di Francia a Londra.

Terminata la guerra fa altri tentativi per inserirsi nel mondo del lavoro di nuovo come avvocato, ma anche come giornalista, ma gli insuccessi che si susseguono lo portano a dover constatare che a 45 anni si ritrova ancora senza una posizione. Finalmente nel febbraio del 1922, grazie ad una raccomandazione, ottiene un posto di professore in una scuola normale per istitutori a Savenay, che terrà fino al 1927.

Il 28 agosto 1923, a Nantes, sposa Yvonne Pouzin, prima donna medico ospedaliero in Francia, che avrà un ruolo decisivo nella carriera dello scrittore. Infatti, sempre più consapevole del valore del marito dopo qualche mese di vita in comune, lo spinge a dar forma alla sua opera disorganizzata, preparando così «la consegna di *Augustin*». È probabile che lei abbia riconosciuto il valore eccezionale di Malègue, ma forse anche la sua “debolezza”, diventando per questo, in certo qual modo, il suo “impresario”. La moglie lo aiuta moralmente a completare, poi a far pubblicare, il manoscritto di *Augustin ou Le Maître est là* presso Spes nel 1933, anche se a spese dell'autore e in soli 3000 esemplari. Nonostante questo, il romanzo consacra, seppur tardivamente, il perfetto sconosciuto qual è Malègue come «un grande della letteratura».

Nel frattempo Malègue aveva lasciato l'insegnamento a Savenay, su consiglio della moglie che gli garantisce la sicurezza economica. Può così terminare nel 1929 anche un breve romanzo di 213 pagine dattiloscritte intitolato *Pierres noires*, molto diverso da quello incompiuto che riprenderà in parte questo titolo. Lo manda al giornale “Le temps” che organizza ogni anno un concorso letterario e pubblica in appendice il testo premiato, ma il suo non viene scelto.

*Augustin* ha un notevole successo di critica e, dopo la sua pubblicazione, Malègue tiene numerose conferenze, in Francia, in Belgio, nei Paesi Bassi e in Svizzera. Collabora a diverse riviste religiose di grande prestigio come “La Vie intellectuelle” e “La Vie spirituelle”, redige parecchi saggi teologici o spirituali, pur proseguendo la redazione di *Pierres noires. Les Classes moyennes du Salut*.

Nella primavera del 1940, purtroppo, i medici gli diagnosticano un cancro allo stomaco che non lascia alcuna speranza. I Tedeschi entrano a Nantes il 19 giugno. Lo scrittore tenta, invano, di completare *Pierres noires*, tanto che, quando non può più dattiloscivere i suoi testi, affida i suoi ultimi tentativi di revisione a un dittafo. Il 29 dicembre, vuole ancora lavorare, ma non può più. Muore il mattino del 30.

L'elaborazione di *Augustin*, in base ad un'indicazione del diario londinese di Malègue, inizia nel 1912, forse sotto l'influenza di Antonio Fogazzaro con il suo romanzo *Il Santo*<sup>7</sup>, viene riscritto tra il '21 ed il '29 e terminato nel luglio del '30. Questo romanzo racconta la vita di Augustin Méridier, nato alla fine del 1880, spirito intellettualmente superiore, che nella sua breve esistenza sperimenta le diverse forme dell'amore, ma vive soprattutto la tensione tra la sua intelligenza, la cultura del suo tempo e la fede.

Proprio agli insuccessi personali di Malègue e alle sue difficoltà giovanili dobbiamo, per contrapposizione compensativa, la creazione del personaggio di Augu-

<sup>7</sup> Tradotto in Francia nel 1907 da Hachette.

stin Méridier, «ragazzo dotato di tutti i doni dello spirito e aureolato di ogni successo», condizione a cui l'autore aveva dovuto rinunciare nella sua vita.

Agostino nasce in un piccolo paese di provincia, identificato con Aurillac, ma poi studia a Parigi e in seguito insegna negli Stati Uniti e in Germania, per poi ritornare come docente alla Sorbona, anche se la sfera dei suoi affetti è sempre nella sua terra, dove nell'infanzia vive un amore filiale intenso per suo padre, anch'egli uomo d'intelligenza e di cultura, ma dalla volontà debole e per questo destinato all'insuccesso professionale. Negli stessi anni Agostino è oggetto di un amore severo, improntato ad una grande fede da trasmettere ai figli, da parte di sua madre, ma anche di un amore materno pieno di speranze per il suo futuro da parte di una nobildonna intelligente e sensibile, Élisabeth de Préfaillies, che trasmetterà il suo sentimento amoroso a sua nipote Anne, giovane donna che dedica la sua intelligenza alla filosofia e alla fede, di cui Agostino si innamora profondamente, pur non osando nemmeno sperare di essere ricambiato, ma a cui, proprio quando buone speranze sentimentali e professionali si profilano, è costretto a rinunciare per l'inesorabile malattia che troppo presto lo porterà alla morte.

A caratterizzare Agostino, oltre alla grande sensibilità emotiva e sentimentale, è la sua intelligenza, di cui si compiace, che inizialmente lo porta a grandi successi scolastici, ma, quando durante i suoi studi, incontra M. Rubensohn con i suoi dubbi sulla metafisica tradizionale, non gli basta leggere Pascal con il suoi richiami alla santità e al dono totale di sé a Dio, per sfuggire alla crisi di fede determinata dalla lettura della *Vita di Gesù* di Ernest Renan. Negli anni dei suoi studi i turbamenti nati dalla messa in discussione della metafisica, fondamento classico della filosofia cristiana, e i problemi sorti dalla messa in discussione del valore storico dei Vangeli, sommandosi e rinforzandosi a vicenda, sembrano insormontabili ad Agostino che in una notte di disperazione e di lacrime perde la fede, anche se ricorda che il suo amico Pierre Largilier gli aveva detto che «Dio non lascia sbagliare fino alla fine quanti lo cercano davvero, piuttosto manderà un angelo a salvarli».

Il susseguirsi degli stati d'animo, delle emozioni, delle riflessioni e dei cambiamenti nel corso dell'infanzia e dell'adolescenza sono descritti da Malègue con la grande maestria che gli deriva soprattutto da quell'*esprit de finesse* appreso da Pascal che permette all'autore di creare un personaggio analizzato nel profondo secondo una ricca sfaccettatura psicologica. Agostino, adulto, si viene poi caratterizzando come un intellettuale affermato, un logico astratto, specialista di Aristotele, condizione che si mescola in modi inaspettati alle sue ascendenze di contadino cantaliano che gli trasmettono l'ebbrezza dell'ascesa sociale, la scarsa sicurezza in se stesso e la volontà di cercare da solo le soluzioni.

Malègue dà un'importanza notevole all'intelligenza nel procedere della fede, come dimostrano le discussioni tra Largilier e Agostino che nutrono la loro amicizia, si approfondiscono nella libertà in cui essi mettono a nudo le loro anime, ma anche in quelle tra Agostino e Anne, in cui vita, passioni, sentimenti, intelligenza e fede si toccano ed intrecciano. Questo loro dialogo filosofico e spirituale, che inizia e si sviluppa lungo linee diverse, ma che lascia trasparire in filigrana la ricerca di un'intesa esistenziale, trova un punto d'incontro profondo quando Agostino cita questa frase di Boutroux, che egli stesso giudica aristotelica: «Quando [...] l'essere ha raggiunto tutta la perfezione di cui la sua natura è capace, questa natura non gli basta più. Egli ha acquisito l'idea netta del principio superiore da cui questa natura trae ispirazione senza saperlo. È questo nuovo principio che egli ha ormai l'ambi-

zione di sviluppare.» Agostino aggiunge che qui si è nella metafisica pura e al di fuori dell'esperienza, pur aprendo ad Anne la possibilità di valutare che la metafisica potrebbe essere all'origine di questo salto ontologico: ella lo fa, citando la celebre frase di Pascal, mettendola in bocca a Dio che si rivolge all'uomo che aspira a lui: «Tu non mi cercheresti se non mi avessi già trovato».

Ma *Augustin* è anche un grande romanzo d'amore: l'amore è il centro di tutto il racconto, un amore che ruota intorno a queste due donne, Élisabeth, che gioca un ruolo d'iniziazione all'amore umano nell'esistenza di Agostino, e Anne, che potrebbe diventarne la piena realizzazione: l'una e l'altra con la luce radiosa della loro grazia illuminano rispettivamente la prima e la seconda parte del romanzo.

Dopo gli studi per Agostino era finito il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, quel "Paradiso perduto" che si era concluso con la morte di suo padre mentre lui era a Londra come precettore. Poi ci sarà la guerra, la prigionia e la sofferenza per le ferite, fino al ritorno a casa per vivere il grande amore per Anne de Préfaillles sotto l'insegna biblica del *Canticum Canticorum*. Anne è una giovane e affascinante aristocratica, appassionata di filosofia e profondamente credente, desiderosa di apprendere per poter poi fondare una scuola ed insegnare ad altre ragazze. Nei suoi confronti Agostino vive l'amore in una «tristezza che non ama essere consolata» per il fatto che egli non osa dichiararsi, nel corso di lunghe pagine che occupano quasi un terzo del romanzo (ma non sono nella realtà che qualche settimana di vita). Ma, nella sofferenza di quest'amore, Agostino, prima della sua malattia, deve anche attraversare il dolore per la morte quasi contemporanea del figlio neonato di sua sorella e di sua madre, le due donne della sua famiglia che testimoniano con coraggio la loro fede anche di fronte alla morte.

L'ultimo periodo della sua vita Agostino lo trascorre nel sanatorio di Ley-sin, in Svizzera, dove lo andrà a trovare l'amico Largilier, diventato gesuita e missionario. Il loro ultimo dialogo sarà sulla lotta di Giacobbe con l'angelo. Agostino vuole vedere in lui solo l'amico, non il prete, gli parla del suo grande amore, della sua sfiducia nei confronti della critica biblica, della santità che può constatare in sua sorella, anche dopo le grandi sofferenze per l'abbandono da parte del marito e la perdita del figlioletto. L'amico gli parla dell'Incarnazione, ispirandosi alle parole di un ateo convertito: «Loin que le Christ me soit inintelligible s'il est Dieu, c'est Dieu qui m'est étrange s'il n'est le Christ». Agostino, filosoficamente affascinato durante tutto il corso del romanzo dall'esperienza religiosa, è anche conquistato dall'intelligenza della citazione di Largilier, legata alla sua sofferenza, al suo desiderio di trovare «l'assoluto nell'esperienza», alle analogie tra la debolezza delle testimonianze bibliche e la morte del Cristo, ma soprattutto è conquistato dalla santità di Largilier stesso. Filosofo fino alla fine dei suoi giorni, egli ravviva con la fede del cuore un itinerario in cui la sua viva intelligenza consente liberamente e pienamente al punto che rielabora il suo saggio di Harvard sulla critica della critica biblica e scrive una nota di psicologia religiosa sull'esperienza che sta vivendo. Ma Agostino torna alla fede della sua infanzia, alla vigilia della morte, anche perché incontra Gesù Cristo tramite un'umile e paziente vittoria della ragione che glielo presenta non nella divinità astratta, ma nell'umanità incarnata.

Nel corso del romanzo a Largilier si contrappone l'abbé Bourret, un prete modernista in procinto di lasciare la chiesa con l'intenzione, una volta ridotto allo stato laicale, di avere un posto in un'università di provincia. Egli si contrappone

anche ad Agostino, in quanto perde la fede senza dramma, mentre per Agostino è occasione di una crisi molto dolorosa.

Tutte le vicende della prima parte del romanzo avvengono sullo sfondo del paesaggio della Francia centrale, zona con cui l'autore ha un forte legame personale, il che lo porta a guardare con attenzione particolare al paesaggio della Haute-Auvergne, percepito sempre in consonanza emotiva con i personaggi, e a trovare in esso la sorgente di un'eccezionale sintesi di realismo, simbolismo e spiritualità, che diventa manifestazione di un cristianesimo riscoperto nella sua purezza. Le descrizioni sono sempre penetranti per la finezza delle analisi, a cui si aggiunge la cultura economica e sociologica dell'autore.

*Augustin* è nel solco del romanzo tragico, che, per influenza di Tolstoj, ha fatto seguito in Francia al romanzo di costume dopo il 1920, ma per l'acutezza delle osservazioni e delle analisi, per la ricchezza della narrazione e per l'originalità espressiva, Malègue va molto oltre in un insieme narrativo complesso e profondo che risente delle discussioni filosofiche e teologiche del momento.

L'autore ci svela il principio di composizione del suo romanzo facendo parlare il protagonista che, intuendo il suo destino quando conosce la sua malattia, rivede tutta la sua vita attraverso una *mise en abyme* in cui si mette in gioco tutta una serie di personaggi e di eventi, anche tra loro in contrapposizione, ma pur sempre vincolati da legami sottili in un intreccio appena accennato di corrispondenze. Agostino fa con il distacco dell'ironia un racconto edificante della sua vita, con quella *mise en abyme* che nasce dalla disperazione dell'inesorabile avvicinarsi della morte. Questa riflessione sulla propria esistenza da parte di Agostino risente delle posizioni determinate dalla crisi modernista secondo Blondel: consolidamento intorno al dogma, ma nello stesso tempo riflessione sul fatto che né la storia, né il dogma siano sufficienti alla conoscenza del Cristo, in quanto c'è anche la tradizione vivente dei credenti, fatta di esperienze di fede, di ricerca intellettuale, di pietà e di amore. Per questa narrazione Malègue utilizza lo scorrere del tempo per illuminare una durata interiore: descrive i passaggi che si verificano nella personalità del protagonista, non accumulando elementi distinti gli uni dagli altri, uniti solo dalla figura di Agostino, ma arrivando al fondo dell'essere dove tutti questi elementi si uniscono. Per questo riesce a penetrare nell'intimo della personalità del protagonista che perdura fino alla morte, nonostante tutti i cambiamenti imposti dalle circostanze della vita e dallo scorrere del tempo.

Lo stile narrativo di Malègue è inconfondibile per la fecondità delle immagini, per il vocabolario sicuro e corposo, quando si tratta di esprimere le intensità interiori, vario, sfaccettato e sfumato per descrivere al meglio le idee astratte, riferire aneddoti, rendere stati d'animo, tratteggiare scene o delineare ritratti. Grande è il dono espressivo che permette a Malègue di infondere una vita autentica alla narrazione, alle rappresentazioni sceniche, ai ritratti. Il suo stile è realistico per accumulo di particolari, ma su di esso, con originalità, viene profuso un possente lirismo, dovuto anche alla ricca inventiva nelle metafore, con venature di umorismo e di ironia. Evidenti le analogie con Proust, in quanto Malègue possiede, come l'autore della *Recherche*, l'arte di immergersi nel passato, di risuscitarne la memoria viva in un oggetto, un sapore, un odore, per ridare ai ricordi una vita presente. In particolare, si potrebbe parlare di un *côté des Sablons* di fronte al *Côté des Guermantes*, del ruolo di *madelaine* che assume il sapore metallico di un thé forte, della funzione

di *Sonata di Vinteuil* che svolge la ballata di Chopin (in realtà la rapsodia ungherese di Liszt) e delle rose di Anne che si possono rapportare alle *cattleye* di Odette. Tutto questo, in entrambi, in un variare di colori e sfumature in funzione del racconto che si integrano con luci diverse in forme fluide.

Per la conclusione della vicenda di Agostino Malègue non sfugge alla diffusa e consolidata prassi letteraria di farlo ammalare e morire di tisi dopo una lunga consunzione che inevitabilmente lo porta a riflettere sulla sua vita nella prospettiva di un esito infausto. In questa scelta c'è ancora l'eco della letteratura dell'Ottocento che vedeva la tubercolosi come una "malattia romantica", con l'idea che soffrirne fosse motivo per il malato di una più acuta sensibilità e che il suo lento progredire favorisse una "buona morte", anche in senso laico, con acquisizione di una consapevolezza che diventava accettazione e possibilità di sistemazione di tutto quanto nella vita richiedesse ancora attenzione ed interventi.

Diffusa è la presenza di questa malattia nella letteratura dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento<sup>8</sup>, ma l'opera che si può leggere in parallelo all'ultima parte di *Agostino Meridier* è senz'altro *Der Zauberberg (La montagna incantata)* di Thomas Mann, romanzo iniziato nel 1912 e terminato nel '24, ambientato nel sanatorio di Davos in Svizzera. Anche se possono considerarsi entrambi nella linea dei "romanzi di formazione", gli esiti sono, però, completamente diversi. Infatti per Agostino, nell'esperienza della malattia, matura una formazione completa che, con il recupero della fede, lo porta ad innalzarsi dal mondo terreno alla trascendenza, ben rappresentata come correlativo dal candore della «cima immacolata svettante nel cielo» del Dent du Midi del Monte Bianco, mentre la maturità acquisita da Castorp, il protagonista del romanzo di Mann, non sembra avere come scopo nemmeno un futuro vissuto nella pienezza dello spirito finalmente raggiunta. Pare, invece, a causa della prospettata e probabile morte nell'imminente conflitto mondiale, quasi fine a se stessa o comunque inutile e inconsistente di fronte all'irrazionalità della guerra.

Il legame tra il primo e il secondo romanzo di Malègue può essere individuato in quel concetto di "classi medie" che in *Agostino Meridier* sono "classi medie della santità", coloro cioè che vivono sperimentando Dio nel quotidiano della loro esistenza, soprattutto nei momenti dolorosi e tragici, in una condizione di santità non riconosciuta, ma autenticamente vissuta, come il protagonista ha potuto constatare in sua madre e in sua sorella, mentre le "classi medie della Salvezza", indi-

<sup>8</sup> Si può far iniziare la presenza letteraria della tisi con il 1828, quando Lord Byron afferma: "mi piacerebbe morire di tubercolosi", rendendola così la malattia degli artisti; ma questo è anche l'anno in cui Giacomo Leopardi scrive *A Silvia*, dedicata appunto alla giovane Teresa Fattorini, morta per questa malattia, come sarà anche per Nerina ne *Le ricordanze* (1829). Determinante la presenza della tisi nella relazione d'amore tra George Sand e Fryderyk Chopin (1838-1948), come dimostrano i loro scritti autobiografici (George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, Gallimard, Paris 1971; *Histoire de ma vie*, Paris Gallimard 1970) ed epistolari (George Sande, *Correspondance*, Garnier, Paris 1964-1991; *Correspondance de Frédéric Chopin*, Richard-Masse, Paris 1981). Molti i protagonisti di opere letterarie e musicali dell'Ottocento ammalati di tisi: Maria in *Fede e bellezza* (1840) di Niccolò Tommaseo, Margherita Gautier nella *Signora delle camelie* (1848) di Alexander Dumas figlio, ripresa dalla Violetta della *Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi, Mimi di *Scènes de la vie de bohème* (1851) di Henri Murger, ripresa nella *Bohème* (1896) di Giacomo Puccini e in quella di Ruggero Leoncavallo (1897), Fantine in *Les Misérables* (1862) di Victor Hugo, la contessa russa Nata in *Tigre reale* (1875) di Giovanni Verga, Ilju dei *Fratelli Karamazov* (1879) di Fëdor Dostoevskij, Napoleone II, il Re di Roma, nel *L'Aiglon* (1900) di Edmond Rostand. La tubercolosi è presente anche nei versi di alcuni poeti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento: Arrigo Boito, ma soprattutto Sergio Cozzani, che di essa morirà (1907), come Guido Gozzano (1916).

cate anche nel titolo di *Pierres noires*, sono composte da quelle persone che leggono la parola del Vangelo dove Gesù dice di cercare prima di tutto il Regno di Dio e che il resto sarà dato in sovrappiù, dando in realtà la priorità proprio a questo "sovrappiù". Sono i cristiani mediocri, quelli che cercano un compromesso impossibile tra il richiamo evangelico a donarsi totalmente a Dio e al prossimo e l'attaccamento egoistico alla felicità terrena. Nella vita, però, come evidenziano i due romanzi di Malègue, ci saranno degli avvenimenti che permetteranno a questa «classe media» di elevarsi, come lo «svelamento della morte» per Agostino Méridier o le crisi individuali e collettive che, mettendole di fronte alla scomparsa della felicità terrestre (per esempio, i grandi rivolgimenti politici e sociali nel secondo romanzo) permetteranno loro quel distacco di cui non sarebbero state capaci nel corso ordinario dei giorni.

La concezione che ha Malègue della santità dimostra una netta contraddizione con il pensiero espresso da Kant nella *Critica della ragion pura*, con la celebre distinzione tra i noumeni e i fenomeni, rifiutando la quale lo scrittore francese può legare la realtà empirica della vita eccezionale dei santi ad una causa che "esce dall'invisibile", una causa che si situa al di là delle intuizioni empiriche. Secondo Malègue l'esperienza religiosa risale all'incarnazione che egli vede come la presenza per eccellenza dell'assoluto nello sperimentale. Per questo critica il divieto kantiano di utilizzare l'idea di causa al di fuori delle intuizioni empiriche. Il rifiuto di questo divieto permette in effetti di rileggere la realtà empirica della vita eccezionale dei santi proprio secondo quella causa che "esce dall'invisibile" e si situa al di là delle intuizioni empiriche: Dio. Dio si fa vedere nell'anima dei santi, per il fatto che questi accettano che Egli li liberi dai determinismi sociali e personali. Quando Augustin ritrova la fede, in punto di morte, questi due aspetti sono entrambi presenti: l'incarnazione, attraverso il discorso appassionato di Largilier sull'umanità di Dio in Gesù Cristo, e l'esperienza religiosa o mistica attraverso le parole che un Agostino, abbattuto dalla malattia e fortemente emozionato, non può far altro che mormorare dopo la sua confessione: "prove sperimentali... sperimentali".

Il secondo romanzo di Malègue *Pierres noires. Les Classes moyennes du Salut*, non ha più al centro la crisi religiosa del protagonista, ma tratta di un'altra crisi del cattolicesimo contemporaneo all'autore, quella dovuta al declino delle élites cattoliche, a seguito della laicizzazione della società francese con la conseguente de-cristianizzazione.

Anche se ci sono ancora molti caratteri del primo romanzo, soprattutto nel modo di delineare i personaggi, qui si aggiungono elementi di analisi sociale ed economica che allargano l'osservazione di Malègue dal piano individuale a quello collettivo: le divisioni sociali implacabili, le fortune distrutte, i matrimoni rovinati, i suicidi, tutti elementi che dolorosamente testimoniano e contraddistinguono *La Fin des notables* cattolici. Tra i personaggi di queste vicende ci sono, però, anche quelli che dimostrano con la loro vita che l'esistenza non si riduce a questi determinismi. Sono quei santi, pur di «classe media» capaci di infrangere la morale ristretta dei notabili indeboliti dal loro egoismo e sottomessi a quel determinismo psicologico e sociologico, ben evidenziato dalle analisi di Durkheim.

Malègue aveva pensato a *Pierres noires* come ad una trilogia di cui aveva sperato di pubblicare insieme i tre tomi. Ma dopo il giugno del 1940, nell'incalzare della malattia, cerca di rendere pubblicabile il primo tomo *Les Hommes couleur du temps*, un romanzo a sé, e di radunare le idee dei due successivi senza integrarli nel primo. La stesura del secondo tomo è di circa 120 pagine, mentre del terzo ab-

biamo solo uno schizzo di una ventina di pagine. Ci sono voluti diciotto anni dopo la morte dello scrittore perché il manoscritto venisse pubblicato, grazie al lavoro, oltre che della vedova di Malègue (morta nel 1947), di Louis Chaigne, Jacques Chevalier e Henry Bousquet La Luchézière.

Le “pietre nere”, che danno il titolo al romanzo, sono le pietre vulcaniche dell’Auvergne e in particolare del Cantal che si ergono come monoliti in raggruppamenti inquietanti nelle zone pianeggianti, ma con cui per lo più sono costruite le case della zona. È il mondo dell’infanzia e dell’adolescenza di Malègue che qui tratteggia situazioni e figure della prima parte della sua vita in un appassionante affresco storico degli anni del costituirsi della Terza Repubblica con le sue conseguenze, dovute soprattutto al passaggio di mano della ricchezza e del potere da una classe di notabili ad una nuova classe dirigente, fatta di industriali, di commercianti e di professionisti, recentemente arricchitisi, in un mondo sempre più laicizzato che si smarrisce nei progressi della democrazia e del capitalismo. In particolare l’autore utilizza il suo sapere di sociologo per analizzare un ambiente rurale cattolico di cui l’industrializzazione mina le fondamenta. Il suo modo di osservarlo e descriverlo va, però, al di là della semplice realtà apparente. Anche se l’impressione è quella di un avvincente affresco di tipo quasi cinematografico, bisogna evidenziare che a Malègue interessa soprattutto guardare gli effetti che gli sconvolgimenti storici, sociali e politici producono nell’animo degli individui, soprattutto in ordine al loro progetto di salvezza individuale. Si rende conto, e lo mette in evidenza attraverso le vicende dei suoi personaggi, che le grandi rotture – quelle della Rivoluzione Francese, ad esempio, improvvise e travolgenti, o quelle più lente, come appunto il declino dei notabili, tradizionalmente legati alla Monarchia e all’Impero – possono spingere a scegliere esclusivamente l’amore di Dio e del prossimo, come pure determinare pulsioni di morte.

Il personaggio narrante di questo secondo romanzo di Malègue è Jean-Paul Vatou, condiscipolo del protagonista d’*Augustin ou Le Maître est là*.

Anche se la trilogia si svolge *Peyrenère-le-Vieil*, immaginaria città alta delle antiche *élites*, metaforicamente opposta a *Peyrenère d’En-bas*, sede delle nuove classi di arricchiti, non è facilmente individuabile con esattezza il paese, tanto che si ipotizza La Tour-d’Auvergne quanto un luogo fittizio in cui si sommino caratteri di diverse località della Basse-Auvergne et di Saint-Flour, accomunate dalle rocce basaltiche.

Il protagonista della prima parte, Jean-Paul Vatou, arrivato a sessant’anni, racconta la sua infanzia e adolescenza, tramite le cui parole Malègue realizza l’affresco storico dell’affermarsi della Terza Repubblica con la sue conseguenze, rappresentate dalla laicità, dal declino dei notabili, abituati al conformismo religioso, sopraffatti da una classe di nuovi ricchi, che si impossessano a poco a poco dei loro beni e li soppiantano.

In questa immaginaria cittadina dell’Auvergne, emblematica di un cambiamento della Francia intera, Malègue osserva il declino di questa classe sociale alla quale anche la sua famiglia piccolo borghese era legata, con il senso proustiano del tempo che scorre e la distanza sociologica che gli deriva dal non avere personalmente né rimpianti né desideri di rivolta, in quanto la sua nostalgia è anche per lui, come per Proust, soltanto quella del tempo perduto, non delle situazioni che hanno subito cambiamenti. Da parte sua non c’è nessuna condanna delle leggi del 1905 sulla separazione tra la Chiesa e lo Stato, che segnarono la consacrazione definitiva

della decadenza dei notabili cattolici. La sua ottica è quella del determinismo: le famiglie dei notabili di Peyrenère, qualunque cosa facciano, non sfuggiranno alla decadenza, condannate dal progresso tecnico e dall'evoluzione di una classe sociale in ascesa, che fa riferimento alla Repubblica e alla laicità. Malègue considera che così va il mondo senza disperarsi per ciò che muore o guardare con sospetto e diffidenza ciò che nasce. Egli si preoccupa soprattutto del dramma spirituale delle "classi medie della Salvezza", ovvero i cristiani attaccati al Vangelo, ma poco desiderosi di sacrificare la felicità terrena. Per lui la questione veramente importante è la Salvezza che vede particolarmente in pericolo in quel momento, poiché quello che descrive nel suo romanzo è un ambiente in cui, erroneamente, si associa la salvezza personale a quella della Francia e al legittimismo. Il nuovo che avanza si caratterizza per speranze legittime ed ingenuità, anticlericalismo e rivendicazioni sociali e politiche, ma quello che si instaurerà sarà il nuovo spirito radical-socialista, sgorgato dalla Rivoluzione Francese, che si va decisamente affermandosi come modo di pensare collettivo.

Paul Vaton, André Plazenat e Félicien Bernier sono i tre personaggi principali, in successione, nelle tre parti del romanzo.

Il primo libro è pieno di rovesci di fortuna, di matrimoni malriusciti, di tradimenti, di sconvolgimenti personali e di suicidi. Due donne bellissime, al centro del racconto e dei sogni di Paul Vaton, Armelle de Rosnoën e Jacqueline de Brugnès, ne sono l'anima, nell'intreccio di un amore ideale e inaccessibile soprattutto per le differenze sociali. Espressione del nuovo che si impone è André Plazenat che brilla all'Università e al governo della Repubblica, come sottosegretario alle Finanze prima, poi, con un'ascesa politica folgorante, diventando Presidente del Consiglio, al contrario della sua classe d'appartenenza, ripiegata sulla nostalgia dell'Ancien Régime.

Certi personaggi della trilogia, però, sfuggono alla mediocrità spirituale negli ultimi tempi o nella vita intera, come Félicien Bernier, amico intimo del narratore, desideroso di donarsi interamente a Dio, ma esitante tra l'apostolato come sacerdote secolare in Francia o missionario in Cina. Questo mistico con la sua semplice esistenza contribuirà misteriosamente alla Salvezza delle genti di Peyrenère, poiché «comprende cos'è la vita, donde viene e dove va», sa guardare in fondo alle anime con cuore fraterno, portando avanti una ricerca dolorosa e serena della volontà di Dio fino ad arrivare al martirio in Cina. Più che le parole, sarà il suo esempio a provocare delle conversioni, per cui egli è il santo che salva, con la sua luce ed il suo amore, le anime mediocri da cui è attorniato, esercitando, pur in modo più semplice, ma universale, il ruolo che svolge Largiler per Agostino nel primo romanzo. È l'esempio di quella religione "dinamica" che apre vie nuove, contrapponendosi alla religione statica e alla morale chiusa delle "classi medie", in base ad una teoria che Malègue ha appreso dalle *Deux Sources* (1932) di Bergson. Questa teoria, che distingue "religione statica" da "religione dinamica", crea un'opposizione che attraversa la totalità di *Pierres noires*.

André Plazenat riappare nel secondo libro, intitolato *Le désir d'un soir parfait*. Infelicamente ammogliato, diventa l'amante di Jacqueline de Brugnès, che avrebbe preferito sposare se la rovina di suo padre non l'avesse declassato. Jacqueline si suicida ed il figlio, che segretamente hanno avuto, diventa un omicida. André Plazenat, malato, curato dalla moglie fino alla morte, nonostante la consapevolezza dei tradimenti, continua a sembrare agli occhi di tutti, grazie al silenzio della sua sposa, un marito esemplare.

Il terzo libro, di cui ci restano poche pagine, intitolato *Entre le pont et l'eau*, doveva coronare l'ambizioso progetto di Malègue, che, secondo alcuni critici, l'avrebbe portato a scrivere il grande romanzo cristiano del secolo. Questo soprattutto per l'originalità che gli deriva dal ruolo determinante che sa dare all'intelligenza anche nel vivere la fede, il che gli fornisce anche la possibilità di elaborare nuovi concetti in ambito teologico, come «ciò che il Cristo aggiunge a Dio» o appunto le «classi medie della Salvezza».

Si può quindi dire che Malègue nel primo romanzo pone il problema religioso sul piano intellettuale e analizza pazientemente la vita di un uomo dal temperamento religioso che si viene a trovare in un contesto culturale contrario, per cui la salvezza può avvenire solo arricchendo il piano intellettuale con la spiritualità, vissuta anche da altri, come viene rappresentato da Malègue con grande intensità drammatica e psicologica. *Pierres noires*, invece, anche se incompiuto, si prospetta come un'opera grandiosa in cui «l'universale è inseparabile dall'inserimento nel territorio più concreto, tanto quanto il divino è tanto più "divino", in conseguenza dell'incarnazione, per la santa "umanità" di Dio», come ha affermato Jean-Pierre Jossua. Ma soprattutto è interessante rilevare il tipo di cristianesimo che lo scrittore delinea, un cristianesimo per nulla trionfalista, un cristianesimo dei primi cristiani, incapaci di rappresentare Gesù in croce e consapevole di conseguenza della "follia" della loro fede. Questo è ancor più rilevante se pensiamo che *Pierres noires* è il romanzo della laicizzazione della Francia, osservata da uno scrittore cattolico che non vede in essa la fine di tutto, ma piuttosto l'occasione per ritrovare una fede veramente autentica, più di quella dei secoli presuntivamente cristiani in cui la fede era insita nell'abitudine.

La narrativa di Malègue diventa quindi una lezione di autenticità del cristianesimo in una continua riscoperta che ne evidenzia di volta in volta la novità, a contatto, ma senza compromissioni, con gli orientamenti di pensiero del momento.

## TRE POESIE

Di Annalisa Comes

## RETI

Nel deserto autunnale dell'aria:  
le traversine dei piloni marci  
il legno verde, e sul legno verde la pioggia verde  
si sedimenta in liquidi, sui grandi bocci  
dei galleggianti, sulle maglie di tulle  
da cui gocciolano canali d'acque,  
sui cavi che ronzano per un tempo infinito.  
Dietro il vetro stanno le case  
con le loro luci simili a strisce di passaggi pedonali,  
in ordine, verso sud.

Ma non c'era una vera tempesta.  
Nulla si smarrisce sullo sfondo.

In mezzo alla baia, uscendo, il fiato sa di sale.

## FRAMMENTI D'ALBERO MAESTRO

Il confine delle terre annera nella notte. Gli uomini  
vanno e vengono sul ponte. Hanno tirato le reti  
e il sole non tramonta più. La prua luccica  
di uno splendore esatto, da orologio.  
Ovunque il quadrante sfavilla e brucia sulle rocce.  
I fanali di Sant'Anna stridono, poi si addormentano.

Buio. Una boa enorme in secca.  
Chiusi gli ultimi bar e la biglietteria e un  
taxi acquatico dal corpo giallo e stanco.  
Buio anche per i pochi passanti  
e le loro orme a crocicchio. Il vento  
sbatte la cenere al bavero del cappotto.

Laggiù il nord, piatto e anziano.

## MORBIHAN

Barche splendide.  
Non conosco nomi:  
lo scafo blu oltremare  
alza il fianco nell'acqua.  
Non è ancora inverno.  
Non è ancora notte  
e tu racconti delle stelle  
-come salire sulle scale-.

Le luci sorprendono,  
una dietro l'altra;  
uomini quaggiù  
che fanno il segno della croce  
alla stella polare  
e sognano il rum dei Tropici.

Le luci abboccano  
e si spostano per il golfo.

## LISBONA D'ARIA E DI LUCE

25/9/2014 - 30/9/2014

Di Milena Buzzoni

Milena Buzzoni *Lisbona d'aria e di luce*

È con la pompa del *boulevard* di una grande capitale che ci accoglie l'*avenida da Liberdade*. Potremmo essere sugli *Champs Elysées* o sulle *Ramblas*: luce screziata dalle foglie dei platani, aiuole curate, selciato a mosaico bianco e nero di calcare e basalto che forma disegni curvilinei. Il nostro *bed and breakfast Sincerely Lisboa* è un appartamento ricavato dalla mansarda di un palazzo d'epoca tra il cinema *Sao Jorge* e l'Hotel Tivoli. Camere piccole, ma tutto nuovo e ben organizzato. Vi si ac-

cede da una scala di legno che sale lungo muri rivestiti di *azulejos* azzurri e verdi perfettamente conservati. La ragazza che ci riceve tenta qualche parola di italiano perché, dice, lo deve proprio imparare. Il suo portoghese somiglia a uno spagnolo stretto e contratto con le *sg* che chiudono le parole al posto delle più dolci *s* spagnole.

L'aria delle otto della mattina è piuttosto fresca e mi pento di non essermi messa i pantaloni lunghi; il sole però fa sperare in un rapido aumento della temperatura. Come a Londra, il clima è oceanico, variabile, imprevedibile. Ci avviamo verso il Rossio. Alla prima stazione della metro compriamo il pass per i mezzi pubblici: con 50 centesimi di tessera e una ricarica da 30 euro contiamo di scorrazzare su e giù per i cinque giorni che abbiamo a disposizione. Per ora camminiamo scendendo per la *rua da Liberdade* dove si affacciano le vetrine di Armani, Zegna, Boss, Montblanc, Pronovias. Arriviamo a *praça dos Restauradores* con l'obelisco centrale a celebrare l'indipendenza del Portogallo in seguito alla rivoluzione del 1640 e, sulla destra, il palazzo *deco* del teatro Eden. Prima di arrivare alla piazza del Rossio, passiamo davanti alla stazione, un edificio di architettura neo-manuelina del XIX secolo con un'originale facciata dalle aperture a ferro di cavallo.

Il Rossio è il vero centro della vita urbana e il cuore di Lisbona. Anche questa piazza è completamente lastricata di quel mosaico bianco e nero che qui crea un motivo ondulato e che fu inventato agli inizi dell'800 dall'ingegner Pinheiro Furtado. Al centro un'altissima colonna monolitica regge la statua del re Pedro IV, inaugurata nel 1870, che dà il nome alla piazza. Il Teatro Nazionale Maria II, costruito dall'italiano Lodi con un solenne peristilio a sei colonne ioniche, chiude lo spazio verso nord. L'aria si è intiepidita e si cammina volentieri in questa piacevole cornice, sopra questo mosaico di tozzetti lucidi che seguono la sinuosità del terreno: si alzano, si affossano, si incurvano creando un tappeto steso in un gesto di accoglienza, come un *red carpet* a sottolineare un evento. Vogliamo arrivare alla *praça do Comercio*; seguendo la strada, incrociamo l'*Elevador de Santa Justa*, il famoso ascensore liberty che innalza i suoi steli metallici su su fino al convento *do Carmo*. Salia-

mo senz'altro per vedere la città dall'alto. La cabina quadrata che ci ospita è di legno, i comandi sono quelli originali con maniglie e manovelle di ottone, i sedili, anche quelli di legno verniciato. Si ferma su una piattaforma dalla quale, attraverso una scala a chiocciola, si raggiunge una terrazza soprastante: un belvedere circondato dal castello di *Sao Jorge* che spunta tra il verde dei suoi giardini, le torri della cattedrale, la striscia azzurra del Tago, il ponte XXV Aprile come una ragnatela all'orizzonte: tutta Lisbona ai piedi di questo *mirador* che non è che uno dei tanti della città, come se i portoghesi non volessero perdere occasione di mostrarla a tutti. Scendiamo per la scala a chiocciola e tornando al piano dell'ascensore percorriamo la passerella di ferro che ci porta fuori nella zona alta dove spuntano le arcate gotiche della chiesa *do Carmo* danneggiata dal terremoto del 1755. Archi interrotti, guglie spezzate, muri decurtati caricano di fascino questo posto; lo scheletro della chiesa si staglia contro il cielo terso e nella parte posteriore verso il giardino con caffè e *déhors*, offre intatto solo il portale a ogiva arricchito da fasci di molteplici colonne. All'antichità si addice l'imperfezione come una conferma o un suo peculiare carattere. Scendiamo per la *rua do Carmo* piena di bei negozi dalle cornici liberty, dagli interni di design o arredati con foto d'epoca o modernissime installazioni. Imbocchiamo la *rua Augusta* chiusa in fondo dal bianco arco di trionfo che segna l'ingresso al *Terreiro do paço* ovvero alla *praça do Commercio* affacciata sul Tago. Ancora eleganti vetrine ci scortano fino a questo spazio che si spande tra i portici dei palazzi ministeriali che circondano la piazza da tre lati per lasciare libero il versante sull'acqua. L'accesso al fiume avviene per una scalinata larga e bassa coperta di alghe e limitata da due colonne, il *Cais das Colunas*. Sono proprio queste due colonne, questa apertura verso l'oceano, ad avere ispirato *l'Ode Maritima* di Pessoa, il poemetto che condensa la storia del Portogallo, il suo coraggio, la sua aspirazione colonizzatrice, ma anche l'Eldorado mancato e la perdita dell'innocenza. Sullo sfondo la statua del Cristo Re e il ponte XXV Aprile.

La piazza sorge sulle rovine del vecchio palazzo reale dove morì il re Manuel I, responsabile di quello stile manuelino riconoscibile in un barocco elaborato presente in tanta architettura portoghese. Distrutto dal terremoto del 1755, vide l'area spianata e la costruzione dei bassi edifici a porticati. Soffia un leggero vento di mare che porta in aria il respiro, verso il sole che riempie la piazza di luce. Mi viene in mente Trieste e la sua piazza Unità! Proseguiamo passando davanti al portale gotico della chiesa di *Santa Maria do Commercio* per raggiungere la casa *dos Bicos* che ospita la fondazione Saramago. Costruita nella prima metà del XVI secolo, fu anche chiamata Casa dei Diamanti per la facciata interamente ricoperta da pietre tagliate a punta di diamante come la casa *de los Picos* a Segovia o il palazzo dei Diamanti a Ferrara.

Saliamo verso la cattedrale *Do Sé* che nonostante sia stata in parte ricostruita dopo i terremoti del 1344 e del 1755, mantiene intatta la sua fisionomia romanica: ci viene incontro con le due torri campanarie che sembrano sorreggerla sul pendio della strada. Il tram 28 sale e scende sferragliando con il suo scafo giallo e una folla di viaggiatori. Qui a Lisbona non ci si può sottrarre alle salite che attirano verso l'alto come un richiamo ineludibile soddisfatto solo dal raggiungimento di un *miradouro*, di una strada sopraelevata, di un crinale. Salendo oltre la chiesa, troviamo infatti alla nostra destra, il *miradouro* di Santa Lucia interamente foderato di *azulejos* bianchi e blu che rivestono i muri, le aiuole, e formano grandi quadri con scene storiche. Ci arrampichiamo per salite lastricate e piazzette alberate e sghembe, verso il castello di *Sao Jorge* che domina Lisbona con le sue mura. Raggiungiamo i

giardini e il belvedere coperto dalla pineta. Davanti alla biglietteria una coda lunga e paziente, ma siamo troppo stanchi per aggiungerci alla fila. L'ultima volta che ci sono stata l'ingresso era libero e girava, tra le aiuole, un'aristocrazia di pavoni. Torniamo nelle vicinanze della cattedrale per prendere un 28 possibilmente non strapieno che ci porti un po' in giro. Finalmente ne arriva uno vuoto che ci permette di fare persino qualche foto dell'interno in legno e dei meccanismi in ottone. Pendo dall'alto, attaccate a cinghie di pelle, maniglie metalliche. La prua e la poppa sono absidi verniciate di bianco. È proprio piacevole starsene seduti con i finestrini aperti a godersi il saliscendi del tram che a ogni curva e a ogni dosso propone scorci diversi! Scendiamo al capolinea e prima di prendere il 709 che ci riporti in albergo, andiamo a cercare il mercato del *Campo de Ourique*, proprio dietro la chiesa, alle spalle del capolinea. Raggiungiamo un animato, moderno mercato con banchi gastronomici, di carne, di pesce, pasticcerie, rivendite di birra. Anche i bagni, come sempre mi capiterà qui a Lisbona, sono perfettamente ordinati e puliti: il nero delle piastrelle e delle porte contrasta con il bianco della ceramica e il giallo degli accessori. Mi viene in mente il Le Grand di Nuova Delhi e le sue splendide *toilettes* di design!

Ci sediamo a mangiare qualche frittella di *bacalao*. Federico arriva con un secchio pieno di ghiaccio dove riposano sei di quelle comode birre da porzione comuni qui in Portogallo, che farebbero inorridire un tedesco doc abituato a ben altre cilindrate! Soddisfatti del nostro spuntino, usciamo in cerca della casa di Pessoa: dietro ogni finestra si indovina la fisionomia dei suoi eteronimi; sembra di veder spuntare Alvaro de Campos, autore dell'*Ode Maritima*, Ricardo Reis, Bernardo Soares o Alberto Caeiro, tutte le facce in cui si scompone la sua personalità!

Non possiamo resistere al richiamo dei numerosissimi negozi di stoffe che presidiano il quartiere! Rotoli fino al soffitto creano quinte colorate fra le quali giriamo attratte dalla varietà delle fantasie. Ne comprerei un pezzo di ognuna: ci sono quelle con una sequenza di finestre, quelle con i tram gialli, con i galletti, con gli *azulejos*, con la faccia di Pessoa, quelle per i bambini, per le tende, per i divani, per i letti. Finisco per prenderne due metri con scritte nere e impronte rosse di bicchieri per una tovaglia e un taglio con delle mongolfiere per una tenda in camera della mia nipotina di prossima nascita.

Il 709 ci riporta alla città bassa e a un paio d'ore di relax in albergo. Alle cinque e mezza prendiamo l'*elevador da Gloria*, una cremagliera che si arrampica in verticale sfiorando i muri delle case e trascinandoci fino in cima al belvedere dell'*Alcantara*. Proprio qui, a metà strada tra la *rua da Liberdade* e il belvedere abitava mia figlia durante un Erasmus all'università: un appartamento modesto che divideva con altre due ragazze. Ricordo bene la salita, le scale, il portone; ricordo, di Lisbona in quei giorni, la gioia di stare con lei e una sensazione di invincibile benessere che sarebbe svanita durante il ritorno e che mai più avrei percepito! Oggi, abbiamo di fronte il castello, a destra le due torri della cattedrale, il mare sullo sfondo. Giriamo per le vie animatissime del *Chiado*, ci fotografiamo accanto al bronzo di Pessoa seduto fuori del caffè *A Brasileira*, ci fermiamo ad ascoltare sei violinisti (quattro ragazze e due ragazzi) che hanno allestito un concerto per strada. È commovente vederli senza uno smartphone in mano a leggere gli spartiti e a creare musica con archetti e corde! Non sono gli unici: Lisbona è presidiata da suonatori, singoli o a gruppi, che tirano in aria le note come se liberassero gorgheggianti usignoli. Verso sera non ci facciamo mancare un sorso di *ginjinha*, il liquore di ciliegie, in una microscopica vecchia mescita dietro al Rossio.

Per la cena risaliamo verso il *barrio* alto e ceniamo accanto al convento *do Carmo*. Il baccalà è un po' salato, ma soprattutto impareremo che in Portogallo quando in apertura ti portano una fantasia di formaggi per ingannare l'attesa, non sarà un omaggio della casa, ma te li troverai sul conto anche senza averli ordinati. Discussione con la cameriera e il *dueno*, ma niente da fare, sono qualcosa di dovuto come il coperto!

È sabato e non possiamo mancare il mercato della Ladra. Così prendiamo la metro per un tratto e poi ci arrampichiamo per raggiungere la *praza Santa Clara* che il martedì e il sabato ospita il mercato delle pulci, proprio dietro l'enorme chiesa del Pantheon. Bancarelle dappertutto, merce esposta a terra, appesa agli alberi, tanti *azulejos* dalle sfumature azzurre a formare riquadri, ghirlande o *tableaux* con putti e angioletti. Saremmo tentati di comprarne qualcuno, ma pensiamo al peso e al nostro frugale bagaglio a mano! Pranziamo in un mercato coperto che ospita un'esposizione di antichi attrezzi, orci, ciotole, setacci, roncole, grattugie, tessuti. Arriviamo che c'è ancora poca gente e prendiamo un tavolo al quale ci serve un'aristocratica signora italiana: qualche *dulce de bacalao*, melanzane ripiene, zuppa di ceci, riso con fagioli e patate: buono! Il tutto preparato in una cucina a vista allestita in fondo a questo spazio. Fuori piove. Aspettiamo un po' prima di riprendere la strada per tornare al Rossio. È tutta una discesa attraverso stradine lastricate di bianchi lucidi tozzetti tra facciate coperte di *azulejos*. Giù fino a *praza Martin Moniz* e a *Pedro IV* e poi di nuovo la salita della *Liberdade* verso l'albergo. Per la cena riprendiamo la strada del Rossio, però non abbiamo voglia di camminare ancora, vorremmo trovare qualcosa qui vicino. Ci fermiamo alla *Tasca pombalina* per una *caipirinha* e, decisione presa al momento, per una serie di piatti portoghesi che ci risolvono la cena senza spostarci. Il solito *bacalao* in parte a polpette impanate, in parte fritto, grosse sardine ai ferri, polpette di carne: tutto molto semplice e buono. Una cena impreveduta e divertente. Prima del rientro una sosta alla *pasteleria* del Rossio per un *dulce de leche* e una cornucopia di pasta sfoglia al cioccolato.

La domenica diventa una giornata esclusivamente culturale per la semplice ragione che gli ingressi ai musei sono gratuiti. Quindi, anziché scendere verso il Rossio, saliamo verso il parco Edoardo VII in lieve pendenza con una serra di 200 metri animata da grotte, cascate, cigni neri e piante rare, che attraversiamo in assoluta solitudine. Alle dieci in punto siamo all'ingresso del parco di Santa Gertrude e, percorse poche centinaia di metri, ci troviamo davanti al moderno, basso edificio della fondazione che prende il nome da Calouste Gulbenkian, il petroliere e collezionista nato a Scutari nel 1869. Arrivato a Lisbona solo nel 1942, occupò i successivi tredici anni, fino alla morte nel 1955, ad allestire questo museo che si rivela subito un concentrato di meraviglie: 6000 pezzi, quarant'anni di ricerche secondo una eccezionale cultura e sensibilità personale, un campionario di storia dell'arte da tutto il mondo riunito su un unico piano attorno al patio in una osmosi ininterrotta tra natura e opere. Dall'Egitto all'arte orientale, dai codici miniati a *Rubens* e *Rembrandt*, dalle porcellane cinesi ai mobili francesi della Reggenza, dai tappeti persiani agli arazzi di *Gobelins* e *Aubusson*, per finire con la sala dedicata all'*Art Nouveau* dove sono raccolti i vetri e i gioielli più raffinati di *René Lalique*: un opalescente collare con motivi di alberi e rami, un altro con una sequenza di grilli e ancora spille, bracciali, libellule, farfalle in un gioco di trasparenza e leggerezza!

Ma la giornata è appena iniziata e ci aspetta l'imperdibile monastero *de Los Jeronimos*! Un tratto con la metro e poi con il 728 fino al lato del monastero, gioiello di arte manuelina che si staglia e si allunga abbagliante alla nostra sinistra, pe-

sante nella mole, leggero nella decorazione. C'è parecchia folla alla biglietteria, ma una nostra amica è specializzata nell'abbattimento di qualsiasi coda con manovre diversive d'inserimento. Tutti pronti alle critiche ovviamente, ma altrettanto pronti ad afferrare i biglietti così illecitamente procurati! Bene. Siamo all'interno della chiesa: una ragnatela di nervature sulla testa, a destra e a sinistra i sarcofagi di Camoens e Vasco de Gama, la solennità di una messa cantata, la soggezione di un misticismo arcaico amplificata dall'odore dell'incenso e delle candele, il vigoroso abbraccio della pietra che grida il suo potere. Il chiostro è uno dei più belli al mondo, a forma quadrata e su due ordini di arcate. La ricchezza del decoro fa piuttosto pensare alla corte di un fastoso palazzo. I tagli dei chiaroscuri di questa giornata di sole fanno risplendere i toni caldi e dorati della *pedra lioz* della valle dell'*Alcantara*.

Alla *Pasteleria di Belem*, poco lontana, eludendo la coda con il solito sistema, riusciamo a guadagnare un tavolo e a mangiare una fetta di torta di verdura, un po' di pizza e qualche polpetta. Poi ripassando davanti al monastero, raggiungiamo il museo di arte contemporanea, la *Colecao Berardo*. Modernissimo edificio bianco smagliante con avveniristiche installazioni che però, a parte i più leggibili Warhol e Fontana, ci lasciano un po' perplessi. All'uscita gli uomini optano per il museo della Marina allestito in uno spazio del convento. Le donne invece si stendono sul prato del giardino antistante per un'oretta di sosta. Perfettamente riposate, quando i nostri consorti escono dal museo, siamo in grado di aggiungere qualche passo per arrivare al monumento de *Los Conquistadores* inginocchiato davanti al Tago come davanti a una nuova terra o come una prua alta e bianca in procinto di salpare. Un po' più in là ecco la Torre di *Belem* (abbreviazione di *Bethléem*) che se ne sta appoggiata nell'acqua come un regalo del fiume in mezzo al quale fu costruita ma le cui sabbie l'hanno nel tempo avvicinata alla riva. La forma squadrata non toglie grazia a questa cinquecentesca postazione di accoglienza e controllo voluta dal re Manuel che su un impianto romano-gotico volle motivi moreschi, importati da Marrakech, dove aveva lavorato, dall'architetto Francisco de Arruda.

Dopo un'interminabile attesa prendiamo il 15, unico mezzo in grado di riportarci verso casa. Sono già le sette e saremmo tentati di restare qui per essere vicini al posto scelto per la cena. Ma l'idea di una doccia e un po' di relax hanno il sopravvento! Alle otto e mezza prendiamo la metropolitana che ci porta fino al *Terreiro do Paço*, ma il ristorante segnalato dalla guida è chiuso. Ripieghiamo su un piccolo locale dall'aria modesta. È affollato e ci accontentiamo di cenare ai tavoli apparecchiati sotto gli alberi del giardino di fronte. Il riso con gamberetti non è male. Abbondanti le porzioni di tenero baccalà e la grigliata di carne. Il tutto per quindici euro a testa!

Lunedì sveglia pigra verso le otto. Colazione con un simpatico produttore di vini di Portland che si sistema al nostro tavolo. Scendiamo verso il Rossio e alla bella stazione con le entrate a ferro di cavallo, prendiamo il treno per Sintra. Utilizziamo lo stesso pass che abbiamo fatto per la metro e in quaranta minuti siamo a destinazione. Dalla piccola stazione, percorrendo una strada curvilinea, come sempre lastricata a lucido mosaico bianco, ci inoltriamo nel bosco che accoglie la città. Alberi ovunque e, mentre Sintra si apre alla nostra destra, a sinistra si alza una ripida montagna coronata dal castello dei Mori e dalle sue mura dentellate. Sul versante, in parte nascoste dalla vegetazione, ville dalle guglie acuminata e dalle finestre a sesto acuto, vecchie case isolate simili ai manieri di un vecchio libro di fiabe. Il poeta inglese Robert Southey ha descritto Sintra come «l'angolo più benedetto di tutto il globo abitabile» e Byron l'ha definita «un glorioso Eden!» Superato l'*Hotel de*

*Ville*, costruito nel 1908 in stile manuelino, la strada vira offrendo scorci sulla conca che ospita la città: su questa svettano i due camini conici (33 metri di altezza!) del *Palacio Nacional de Sintra* puntati al cielo come due lance. Costeggiando il parco municipale, arriviamo al *largo Amélia* dove gruppi di persone segnalano l'entrata del palazzo. Mentre aspettiamo il nostro turno di ingresso, leggiamo qualche notizia, per esempio che questo articolato edificio ha una storia millenaria, risalendo la sua costruzione al dominio mussulmano della Penisola Iberica. Già citato nell'XI secolo, il primitivo palazzo moro *de la Alcazaba* (proprietà della corona portoghese a partire dalla conquista di Lisbona nel 1147 per opera di Afonso Henriques, primo re del Portogallo) fu oggetto di periodici rimaneggiamenti. Nel tempo furono aggiunti nuovi corpi, mantenendo fede alla primitiva fisionomia e adattandoli alla movimentata morfologia del terreno. Entriamo, saliamo una breve scala i cui muri sono rivestiti di *azulejos* intagliati, dai densi colori, e cominciamo ad attraversare sale che non hanno né la sontuosità, né l'ampiezza di quelle di un classico palazzo reale, ma mantengono quel tanto di rustico e circoscritto che rende gli ambienti accoglienti dove sembra che la vita scorra tra ritmi domestici e faccende quotidiane: ecco la sala dei Cigni il cui soffitto è composto da 27 medaglioni di legno decorati con cigni bianchi in diverse posizioni o quella *de las Urracas* dove 136 gazze aleggiano con il loro piumaggio bianco e nero o ancora la sala Araba la cui decorazione manuelina, incorpora *azulejos* di varia tecnica la cui composizione geometrica crea un effetto tridimensionale per arrivare alla sala *de los Blasones*, la più importante sala araldica d'Europa risalente al primo quarto del XVI secolo, allegoria del potere centrale di Manuel I, ancora oggi principale fonte di consultazione per i discendenti lusitani di tutto il mondo. Qui ci avvolge la cupola del soffitto affollato di stemmi, ci si sente protetti dalla presenza di centinaia di famiglie che si sono avvicendate nei secoli garantendo una continuità esistenziale. Le pareti sono ricoperte da pannelli di *azulejos* del XVIII secolo che rappresentano scene bucoliche e di caccia e che completano l'atmosfera avvolgente e accogliente della sala.

Attraversiamo piccoli patii aperti al cielo, con un rumore d'acqua di fondo, ancora sale avvolte dal legno per finire nell'ambiente più domestico del palazzo, cioè l'enorme cucina dagli spiedi giganteschi, dal mortaio grande come un pozzo, dalle suppellettili sovradimensionate, dai ronfò adatti a principeschi banchetti, il cui soffitto sembra risucchiare lo spazio convogliandolo nei due camini al cui fondo, sperduto nella lontananza, si intravedono appena due dischetti di cielo.

Usciamo soddisfatti e giriamo per le stradine di Sintra fitte di negozi e caffè domandandoci come, nelle giornate di pioggia, la gente non scivoli su questo liscio bianco acciottolato.

Come sei bambini curiosi e pigri, saliamo su un trenino che ci porta in alto per viuzze e casette sempre in mezzo a una fitta vegetazione. Ma c'è ancora tempo prima del treno del pomeriggio che ci riporterà a Lisbona. La guida del trenino ci consiglia di dare un'occhiata alla *Quinta da Regaleira que no se puede no verla* insiste con convinzione. Così ci inerpiciamo lungo una salita che ci porta, non molto lontano dal centro, a visitare uno dei luoghi più strani e misteriosi che avessimo mai visto: un articolato, complesso palazzo costruito i primi del Novecento in un bizzarro stile gotico-manuelino con un parco la cui parte sotterranea nasconde grotte, laghetti, cascate, un *mundus inferus* ispirato a Dante, a Milton, alla Mitologia e la cui parte "emersa" è percorsa da tortuosi sentieri tra torri, padiglioni, portali, una cappella: una "sinfonia di pietra", una *peregrinatio mundi* in un giardino simbolico dove è possibile sentire "l'armonia delle sfere" e l'ascesa della coscienza! I due

mondi si congiungono nella parte più alta del giardino, con la *torre invertida* che sprofonda per 27 metri nella terra ed è percorribile attraverso una scala a spirale scavata sul perimetro: uno spazio ermetico dove cielo e terra entrano in contatto. Il complesso architettonico prende il nome dalla baronessa *da Regaleira* che la comprò nel 1840, ma la fantasiosa realizzazione fu un'idea di Antonio Augusto de Carvalho Monteiro un miliardario collezionista e filantropo che con l'aiuto dell'architetto e scenografo italiano Luigi Manini (quello della Scala di Milano) trasformò la residenza estiva della famiglia in un magico e un tantino inquietante contesto. Effettivamente è un luogo inaspettato, fuori da qualsiasi canone. Evoca un po' il nostro parco dei mostri di Bomarzo, non tanto per la somiglianza dei luoghi che è remotissima, quanto per il mistero che avvolge anche quelle cinquecentesche creature mitologiche coperte di muschio.

Sul treno che ci riporta a Lisbona veloce ricognizione delle ultime ore prima dell'aereo che domani pomeriggio volerà verso Nizza. Possibilità di visitare il *Museo de los Azulejos* ma è lontano dal nostro albergo e siamo incerti sul tempo a disposizione oppure il Parco delle Nazioni costruito per l'Expo 98 accanto alle banchine portuali della città con l'Oceanario di Peter Chermayeff, la Torre di Vasco da Gama alta 140 metri, il Teleferico con cui spostarsi da una parte all'altra del parco e il Padiglione del Portogallo con quel tetto sospeso che lascia tutti a bocca aperta! Ma anche questa meta risulta troppo lontana e richiederebbe più tempo di quello che abbiamo a disposizione. Peccato! Anche il viaggio, come tutto il resto e volendolo vedere nell'ottica della bottiglia mezza vuota, è una serie di occasioni perdute!

L'ultima limpida mattina ci consente ancora una passeggiata fino al Tago. Qui, nel luogo che ha ispirato Pessoa per la sua *Ode Maritima*, ci sentiamo un po' come Alvaro de Campos, l'eteronimo più innovativo del poeta, per il quale guardare il Tago, il mare, l'oceano è la molla scatenante di un delirio che si trasforma in un'epopea del mare e degli uomini e come lui proviamo il brivido dello spazio e dell'avventura, la malia dell'acqua che conserva e rivolta la storia dell'umanità; ma come Bernardo Soares, altro eteronimo, autore del libro dell'Inquietudine, davanti al mare ci sentiamo anche un po' tristi, vittime della *saudade* e del *desassosego*. Pensiamo a Saramago quando dice che il viaggio non finisce mai, solo i viaggiatori finiscono e anche noi stiamo per finire qui a Lisbona, salpiamo con addosso il senso del distacco e la riva che rimpicciolisce alle nostre spalle.

## DAL «GESTO» ALLA «BUFERA»: BELLOSGUARDO E FINISTERRE

Di Massimo Colella

### I.

Il presente articolo è incentrato sull'analisi di talune connessioni di inter- e intratestualità che il poemetto montaliano *Tempi di Bellosguardo*<sup>1</sup> manifesta ed esibisce nel tessuto stesso della sua 'orchestrazione' strutturale, tematica e formale. Ovviamente non si può in via liminare non fornire qualche minima informazione sul componimento: *Tempi di Bellosguardo*, poemetto suddiviso in tre parti distinte e con ogni probabilità scritto nel 1939 poco prima della pubblicazione della *principes de Le occasioni*, costituisce la terza sezione della raccolta; il testo, mediante il riferimento figurale a Bellosguardo, collina situata nelle immediate vicinanze di Firenze<sup>2</sup>, elemento centrale delle *Grazie* foscoliane, «luogo umanistico e quasi fisso a una eterna perfezione» (Montale a Guarnieri)<sup>3</sup>, individua il problema storico ed esistenziale di un «umanesimo minacciato e periclitante» (Romano Luperini)<sup>4</sup>, messo in pericolo dall'incultura e dall'inciviltà, 'cittadella delle lettere' insidiata dai segni dell'incipiente bufera.

### II.

**II.1.** Dando avvio alle nostre ricerche intertestuali, non si può non partire dalle *Grazie* foscoliane che costituiscono, come da più parti è stato notato, l'ipotesto principale dei *Tempi di Bellosguardo*. Se si tiene nel giusto conto l'importanza di tale memoria (importanza - già dimostrata da molti critici - che cercheremo di sostan-

L'articolo ha la sua genesi in un corso-seminario di Tipologia del Testo Letterario Italiano incentrato sulle *Occasioni* montaliane, tenuto presso l'Università di Pisa (a.a. 2011-2012) dalla prof.ssa Angela Guidotti, che qui ringrazio infinitamente per la generosa disponibilità e la squisita fiducia, oltre che per la straordinaria 'bellezza' delle sue pomeridiane lezioni montaliane; ringrazio altresì con estrema riconoscenza il prof. Giorgio Bárberi Squarotti, che ha letto pazientemente queste pagine e ancor più pazientemente, nonostante alcuni disguidi postali, mi ha fornito il suo lusinghiero sostegno e, assieme ad esso, preziosi suggerimenti relativi alla stesura del saggio.

<sup>1</sup> Si legga il testo (originariamente comparso, com'è noto, in Eugenio Montale, *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1939, pp. 59-62) in E. M., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Milano 1980, pp. 155-158, o in Idem, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984 ('I Meridiani'), pp. 161-164.

<sup>2</sup> Per un'immagine referenziale del luogo montaliano, cfr. la fotobiografia *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, a cura di Franco Contorbia, introduzione di Gianfranco Contini, Librex, Milano 1985, cap. *Firenze 1927-1948*, pp. 99-208 (Bellosguardo, pp. 182-183: immagine n. 238, p. 183).

<sup>3</sup> Cfr. Lorenzo Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche ed., Parma 1980, parte I *Carteggio Montale-Guarnieri* [lettere-questionario di Silvio Guarnieri e responsive di Montale], pp. 27-64, *Le Occasioni*, pp. 27-38, *Tempi di Bellosguardo*, pp. 35-36: p. 36; il carteggio, originariamente pubblicato su quattro numeri de «Il Ponte» compresi tra l'ottobre del 1975 e l'ottobre del 1977 (Lorenzo Greco, *Montale. Commento a se stesso*), può essere letto anche in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996 ('I Meridiani'), *Commento a se stesso*, pp. 1503-1516, *Tempi di Bellosguardo*, pp. 1512-1513: p. 1513.

<sup>4</sup> Cfr. Romano Luperini, *Montale e l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984, cap. I *Storia di Montale (quasi un'introduzione)*, pp. 9-29: p. 16.

ziare e confermare mediante alcuni puntuali sondaggi), si potrebbe iniziare con il constatare che i *Tempi*, sebbene siano il *pendant* di *Mediterraneo*<sup>5</sup> (e *Mediterraneo*, come è noto, è costituito da nove testi), siano in numero di tre<sup>6</sup> così come tre sono gli *Inni* di cui si compongono le *Grazie* foscoliane; inoltre, è necessario notare, a mio parere, come i *Tempi* montaliani si avvicinano alle *Grazie* non solo nell'*inventio*, nel materiale narrativo/descrittivo che è mutuato nel disegno complessivo e nella singola tessera, ma anche nella *dispositio*, ossia nell'ordine degli elementi in quanto l'*incipit* e l'*explicit* del poemetto ricalcano la struttura delle *Grazie*: i *Tempi*, infatti, si aprono, come le *Grazie*, con la presentazione di uno squarcio paesistico (*Tempi*: «Oh come là nella corusca / distesa che s'inarca verso i colli, / il brusio della sera s'assottiglia, etc.»<sup>7</sup>; *Grazie*: «Nella convalle fra gli aerei poggi / Di Bellosguardo, ov'io, cinta d'un fonte / Limpido, fra le quete ombre di mille / Giovinetti cipressi, alle tre Dive / L'ara innalzo...»<sup>8</sup>, vv. 9-13) e si chiudono con l'episodio del velo, esaurientemente descritto da Foscolo e solo accennato da Montale nelle ultimissime parole dell'ultimo movimento dei *Tempi*: «dura opera, / tessitrici celesti, ch'è interrotta / sul telaio degli uomini. E domani...», lì dove il velo mi sembra vada interpretato, concordemente con l'ipotesi foscoliano, come lo strumento utile, l'unico peraltro, per

<sup>5</sup> Montale stesso ha evidenziato, come ad esempio nota Tiziana de Rogatis (E. M., *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, con un saggio di Luigi Blasucci e uno scritto di Vittorio Sereni, Mondadori, Milano 2011: *Tempi di Bellosguardo*, pp. 159-174: p. 160) «il rapporto di specularità esistente tra *Tempi di Bellosguardo* e la corrispettiva terza sezione degli *Ossi di seppia, Mediterraneo*»; si legga, tra l'altro, la seguente dichiarazione di Montale: «Fui poche volte a Bellosguardo. La poesia "Tempi di B." doveva essere il pendant di Mediterraneo; una mareggiata, ma stavolta "umanistica". Il moto sorpreso come segreta immobilità» (Montale a Guarnieri, cfr. Lorenzo Greco, *op. cit.*, p. 35, oppure E. M., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1512), citazione riportata, tra l'altro, anche ne *L'opera in versi*, cit., *Varianti e autocommenti*, pp. 916-917: p. 917, in cui è citata molto opportunamente anche un'altra dichiarazione montaliana: «Negli *Ossi di seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga» [E. M., *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d'Italia», a. I, n. 1, Milano, gennaio 1946, pp. 84-89, leggibile in Idem, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1976 ("Saggi", 80), cap. *Interviste*, pp. 561-569: p. 567 e in Idem, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, cit., pp. 1475-1484: p. 1482]. I rapporti *Tempi / Mediterraneo*, così come numerosi altri aspetti più o meno problematici relativi all'interpretazione del poemetto, sono stati già ben analizzati dalla critica e pertanto non costituiscono oggetto della presente trattazione.

<sup>6</sup> Cfr. *L'opera in versi*, cit., p. 916: «Montale dice [...] che la serie, ora di tre elementi, doveva essere più vasta in analogia con *Mediterraneo* degli *Ossi di seppia*».

<sup>7</sup> La sezione incipitaria del componimento montaliano è caratterizzata dall'anafora («Oh come là nella corusca / distesa che s'inarca verso i colli, / il brusio della sera s'assottiglia / e gli alberi discorrono col trito / mormorio della rena; come limpida / s'invalva là in decoro / di colonne e di salci ai lati e grandi salti / di lupi nei giardini, tra le vasche ricolme / che traboccano, / questa vita di tutti non più posseduta / del nostro respiro; / e come si ricrea una luce di zaffiro / per gli uomini / che vivono laggiù», corsivo mio); su questo procedimento retorico nella scrittura montaliana, cfr. Sergio Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII, 1, 2007, pp. 101-121: lo studioso afferma che la ripetizione è funzionale a trattenere l'oggetto, costruisce una linea di resistenza, in quanto per l'appunto trattiene l'oggetto nel testo, differendone il momento del commiato; poiché Montale ha affermato, in un paio d'occasioni, che l'arte è la forma di vita di chi veramente non vive, il ricorso all'anafora, spiega Bozzola, si carica di una responsabilità cruciale, perché è la sola modalità di persistenza dell'elemento enfaticizzato e ripetuto dall'anafora stessa: la ripetizione in quanto incremento della durata del testo rappresenta il tentativo di differire il momento ultimo del commiato, se la parola poetica rimane, come ha scritto Montale, l'ultimo ricorso del soggetto deprivato; l'oggetto è trattenuto nel segno, e in questo tentativo si apre la possibilità per il soggetto di sussistere. Nel nostro caso, date queste premesse di Bozzola, si potrebbe dire che il poeta tenta mediante l'anafora di trattenere la percezione idillica iniziale.

<sup>8</sup> Le citazioni foscoliane si intendono tratte da *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IX *Poesie raccolte e ordinate da F. S. Orlandini*, nuova tiratura, Le Monnier, Firenze 1932 (*Le Grazie*, pp. 195-274).

difendersi dalla barbarie e dall'emergere degli istinti e della ferinità insita nell'uomo. Il velo rappresenta la necessaria 'elaborazione' da parte della civiltà in senso lato e della cultura in senso stretto di 'filtri', di 'veli' che permettono alle pulsioni umane più primitive e violente di incanalarsi in un percorso fatto di ordine e *decorum*; il velo, cioè, pare essere l'esatto contrario dell'avvento della barbarie (la cui ipostasi maggiore è il nazi-fascismo) che rappresenta invece l'estrinsecarsi di una pulsione violenta senza filtro (e in questo senso l'opera si è «interrotta», o meglio è stata forzatamente «interrotta»). La barbarie è quel corso d'acqua cui accenna Montale in III, 14-15 non più disciplinato dai ponti e dai canali, che tracima in tutta la sua violenza e crudeltà, («acque [...] / irose a ritentar fondali / di pomice»); rispetto ad essa, rispetto alle pulsioni primitive e selvagge dell'uomo, occorre un velo che copra, un disciplinamento, un incanalamento che permetta di farle «inalveare», di circoscriverle e in definitiva di isolarle, ovviamente permettendone una catartica e benefica rigenerazione in 'altro'.

Guardiamo ora più da vicino l'articolazione del testo foscoliano (in particolare, i primi due inni) e le affinità di vario genere rispetto a quello montaliano. L'inno primo delle *Grazie* è per l'appunto ambientato a Bellosguardo: il poeta immagina di innalzare, di dedicare a Bellosguardo un'ara, ossia un tempio per le tre Grazie («Nella convalle fra gli aerei poggi / Di Bellosguardo, ov'io [...] alle tre Dive / L'ara innalzo»); si noti la precisa corrispondenza lessicale tra i «poggi» foscoliani e il «poggio» del verso incipitario del secondo movimento montaliano, che incrina e rompe volutamente l'incanto idillico con la forte sottolineatura iniziale dell'attribuzione della connotazione di «derelitte» alle «fronde della magnolia»<sup>9</sup>.

Il secondo inno delle *Grazie* descrive poi il culto in onore delle Grazie attuato da tre donne amate dal poeta proprio presso l'ara di Bellosguardo: anche qui si hanno precise corrispondenze o comunque affinità lessicali: si veda il «notturno romor» dell'«acqua remota» (v. 14) che ritorna in Montale come «brusio della sera», «trito / mormorio della rena»; e si vedano anche i «pioppi delle rive d'Arno» (v. 15) che ritornano, al singolare, nel quarto verso del terzo movimento (è il «pioppo del Canadà» che «s'inclina» «a ogni strappo»), o ancora il riferimento alle «marmoree ville» (v. 24) che torna come elemento reale, ma trasfigurato nel «marmo» assecondato «a ogni scalino» dalla «vita» civile che è ormai sparita sotto l'incalzare della bufera (terzo movimento, vv. 7-10).

Questa serie di elementi mi spinge ad ipotizzare che ad essere realizzato e consu-

<sup>9</sup> Romano Luperini nella sua *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 1986 (cap. III *La pedina, l'angelo e la scacchiera della storia*, pp. 59-108, § 5 *Tempi di Bellosguardo*, pp. 92-96: pp. 94-95) individua come possibile fonte di «Derelitte sul poggio... e più ancora / derelitte le frondi» la famosa saffica del poeta vicentino Giacomo Zanella (1820-1889), *Egoismo e carità*: «Odio l'allor che, quando alla foresta / Le novissime fronde invola il verno, / Ravviluppato nell'intatta vesta / Verdeggia eterno. // Pompa de' colli; ma la sua verzura / Gioia non reca all'augellin digiuno; / Ché la splendida bacca invan matura / Non coglie alcuno. // Te, poverella vite, amo, che quando / Fiedon le nevi i prossimi arboscelli, / Tenera, l'altrui duol commiserando, / Sciogli i capelli. // Tu piangi, derelitta, a capo chino, / Sulla ventosa balza. In chiuso loco / Gaio frattanto il vecchierel vicino / Si asside al foco. // Tien colmo un nappo: il tuo licor gli cade / Nell'ondeggiar del cubito sul mento; / Poscia floridi paschi ed auree biade / sogna contento» (traggo il testo da Giacomo Zanella, *Le poesie*, a cura di Ginetta Auzzas e Manlio Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1988, pp. 108-109, corsivo mio). Ora, se è valida l'ipotesi di Luperini di considerare l'incipit del secondo movimento dei *Tempi* come debitore per certi aspetti del componimento di Zanella, ci si potrebbe spingere ancora più avanti nel 'gioco' dell'interpretazione, affermando che come la vite rappresenta per Zanella la carità (e la vite è «poverella», «derelitta», etc.), così per Montale la magnolia è ugualmente «derelitta» in quanto rappresentante della civiltà, dei valori positivi che sono stati travolti o sono per essere travolti dalla bufera.

mato in *Tempi di Bellosguardo* è soprattutto una sorta di 'attraversamento / rovesciamento' di Foscolo: Montale, specialmente nel primo e nel secondo dei tempi (il terzo<sup>10</sup> consiste nella presa di coscienza dell'annullamento di fatto già avvenuto della civiltà, e quindi di un attraversamento già compiuto del mito delle illusioni foscoliane), parte da posizioni foscoliane per poi negarle; mi sembra cioè che nei primi due 'testi' agisca una sorta di orlandiana 'formazione di compromesso'<sup>11</sup>, per cui represso e repressione convivono in un'unica espressione semiotica, in un unico organismo testuale.

Foscolo con tutto il suo sistema di miti e illusioni è stato forse già da tempo accantonato, è il 'represso' che però ritorna; per cui nel primo movimento si parte dalla commossa e partecipe osservazione del paesaggio (è il momento dell'idillio, cioè il momento delle *Grazie*) per poi prorompere nell'amara osservazione «è troppo triste / che tanta pace illumini a spiragli»; si noti quindi la bipartizione del primo movimento in una prima sezione positiva *lato sensu* e in una seconda sezione decisamente negativa, e la divisione è data dal segno interpuntivo dei due punti («Oh come là nella corusca / distesa ... come si ricinge una luce di zàffiro / per gli uomini / che vivono laggiù: è troppo triste / che tanta pace illumini a spiragli»<sup>12</sup>). All'opposto, nel secondo movimento, la prima sezione è decisamente negativa (si

<sup>10</sup> L'incipit del terzo movimento è caratterizzato dal fenomeno della 'sintassi aperta'; su questo meccanismo retorico si legga Sergio Bozzola, *Le enumerazioni di Montale*, in «Estudis Romànics», XXVII (2005), pp. 175-98: la sintassi aperta, spiega lo studioso, è 'etichetta' che racchiude fenomeni di sospensione o interruzione sintattica: si tratta generalmente di un elenco di sintagmi nominali che presuppone in effetti un completamento predicativo che viene tuttavia sottratto; la sottrazione del processo verbale è tutt'uno con la sottrazione dell'epifania: gli eventi che la preparano rimangono senza predicato, che sarebbe stato il loro confluire nel senso, e cioè nella Presenza; si tratta di processi senza risoluzione, strutture frastiche tronche, non perfezionate dal verbo; la sintassi aperta è figura dell'aspettativa non risolta. Nel terzo dei *Tempi*, è Bozzola stesso ad affermarlo, essa significa non la sottrazione dell'evento al soggetto, ma del senso al simbolo: i vv. 1-7 del terzo movimento rappresentano l'imminenza di una tempesta che non deflagra; il v. 8 piega il discorso verso una nuova direzione tematica: con una lunga interrogativa si prende atto che 'il segno', altrove cercato nella contrazione straziante dell'attesa densa di aspettative («Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te»), ora è del tutto smarrito; per cui la memoria del lettore può ritornare ai primi versi ed assumerli come meri dati di realtà. Il soggetto dichiara vana la ricerca del segno, dunque comincia qui ad aggregare oggetti senza essere più in grado di ritrovarne la coerenza in una *tertium comparationis* altrove incombente e atteso, il loro aggregante simbolico. E non è un caso, spiega lo studioso, se Fortini ha potuto scrivere: «[...] sequenze di tonalità grave e tesa (*Tempi di Bellosguardo*), dove i lunghi periodi sono appena i supporti di una molteplicità di oggetti irrelati fra loro o, meglio, congiunti solo dalla loro condizione di 'dati' investiti di sovrasenso o anche simboli di un senso superiore ormai scomparso o inattuabile» (Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 136). Bozzola accentua l'ultima notazione fortiniana e la orienta verso la definizione del costituirsi stesso del processo poetico montaliano come processo in cui il *primum*, l'esperienza psicologica che innesca la scrittura, è sempre rappresentato dalla realtà, ed essa può incorniciare, finché se ne offrono le condizioni esistenziali, l'evento che salva; ma abbastanza presto Montale intravede «l'inganno del mondo come rappresentazione» (*Intervista immaginaria* cfr. *Sulla poesia*, cit., p. 565 o *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1480), cioè la violenza insita nel processo linguistico della significazione, a *fortiori* l'impossibilità dell'assorbimento della realtà nel segno.

<sup>11</sup> Cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1987.

<sup>12</sup> Tra l'altro, si noti, oltre al movimento 'ascensionale' individuato da Dante Isella (E. M., *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino, 1996, *Tempi di Bellosguardo*, pp. 127-138: p. 128 e p. 131, nota al v. 14 del primo 'tempo') nella prima sezione del primo tempo (quella precedente al segno interpuntivo di cui si è detto: preludio alla sconsolata affermazione sulla consistenza di una «pace» che nei fatti illumina solo a «spiragli»), a partire dalla «corusca / distesa» (è la città di Firenze che il poeta contempla dall'alto), passando per la «vita di tutti» che «limpida / s'invalva là in decoro / di colonne e di salci e grandi salti / di lupi nei giardini, tra le vasche ricolme / che traboccano» (sono i giardini all'italiana situati sulle

tratta di un unico periodo di ventisei versi che si sostanzia in una discesa vertiginosa, in un'impennata verso la «morte», che è l'ultimo termine del periodo stesso, il suo punto di confluenza), mentre la seconda sezione, separata dalla prima da un altro segno interpuntivo (il punto fermo che chiude il primo lungo periodo), presenta la possibilità di valore insita nel «gesto» e si chiude con il riferimento all'«esile / sua punta di grimaldello», alludendo quindi ad una speranza di un attraversamento del vuoto; il terzo movimento, poi, che pure appare fatto soltanto ed esclusivamente di dolente pessimismo, in realtà si chiude con un'aposiopesi<sup>13</sup> che potrebbe essere interpretata anche come segnale di fiducia: comunque, le polarità

colline che circondano la città), per arrivare alla «luce di zaffiro» che «si ricrea», dice Isella (p. 131, nota al v. 14 del primo 'tempo'), in un sottinteso «lassù» (è il cielo da cui provengono i bagliori del crepuscolo), si noti - dicevo - anche, e forse soprattutto, la presenza e la forza di un movimento 'circolare' in quanto questa «luce di zaffiro» «si ricrea» «per gli uomini / che vivono laggiù»: questo «laggiù» respinge, si direbbe con violenza, il moto ascensionale in basso e non è un caso che dopo di esso inizi l'estrinsecazione della tristezza relativa alla presa di coscienza della brevità e soprattutto dell'intermittenza della pace idillica osservata nei versi incipitari; il movimento visivo-contemplativo dalla città al cielo è completato cioè da una visione conclusiva che torna ad appuntarsi sulla città. Questo moto circolare mi sembra certo in quanto insito nella scrittura stessa del testo; si potrebbe poi anche ragionevolmente arguire che questo moto circolare, esattamente come tanti segnali che nei tre tempi, come nota Isella, tornano (si vedano l'immagine della clessidra anticipata dalla «rena», p. 131, nota ai vv. 3-4 del primo 'tempo'; «le fronde / dei vivi» del secondo tempo anticipate dalle «quinte / dei frondami ammassati» nel primo e proseguite dalle «piante umane» nel terzo, p. 132, nota al v. 21 del primo 'tempo'; le tessitrici celesti del terzo anticipate dalla «coda fulgida» che «trascorre in cielo», *ibidem*, etc.) secondo le leggi proprie della costruzione musicale (il titolo del poemetto, secondo alcuni, farebbe riferimento anche all'ambito per l'appunto musicale), questo moto circolare - dicevo - anticipa in un certo qual senso il «moto che si ripete / in circolo breve», l'idea cioè di un'agghiacciante circolarità ripetitiva del tempo che continuamente torna su se stesso. Il moto individuato e percepito da Montale è di natura circolare (Montale, come è noto, crede in uno spazio chiuso, circolare e imprigionante, fin dall'irrequieta prigione esistenziale dell'orto già liminare degli *Ossi*, e in un tempo altrettanto chiuso e circolare), e ci si potrebbe spingere ad affermare che i rimandi stessi da un tempo all'altro del poemetto (quelli notati da Isella e persino questo di uno sguardo circolare che anticipa la circolarità del tempo enunciata nel secondo movimento), oltre a fornire compattezza a tre 'testi' per molti versi autonomi e dotati di un intrinseco valore, esprimono anch'essi l'idea di una circolarità pervasiva anche a livello stilistico, espressivo, lessicale cosicché tutti i livelli del linguaggio poetico (da quello semantico a quello formale-sintattico) collaborano all'evidenziazione di una medesima idea che è al fondo quella espressa da Montale a Guarnieri, di un «moto sorpreso come segreta immobilità» (v. sopra, nota 5), di un tempo in movimento chiuso nella sua fissità di circolo ripetitivo.

<sup>13</sup> Per quanto concerne l'aposiopesi, figura di pensiero per soppressione detta anche reticenza («dura opera / tessitrici celesti, ch'è interrotta / sul telaio degli uomini. E domani...»), si leggano i commenti di Isella («L'aposiopesi esprime una pensosa perplessità davanti al futuro. Così i tre tempi si chiudono rispettivamente con l'esclamativo (*parole!*), il punto fermo (*grimaldello*) e i tre punti di sospensione», p. 138, nota ai vv. 18-21 del terzo 'tempo') e della de Rogatis («la reticenza e i puntini sospensivi alludono alla tragedia incombente della guerra e all'incertezza sul futuro dell'umanità. Le cavallette, pur essendo parte "di questa rottura, di questa frattura nell'ordine universale" vengono tuttavia "da lassù, laddove si tessono i destini degli uomini [...]» (Montale ad Angelini). Il cielo da cui provengono sia le cavallette sia le "tessitrici celesti" rimanda quindi a una legge superiore non ordinata da alcuna finalità. Una cieca forza dà origine, in fasi alterne, alla distruzione e all'operosa rinascita», p. 174, nota al v. 21 del terzo 'tempo') e le rilevanti considerazioni di Gianluigi Simonetti che nel suo *Dopo Montale - Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca 2002 ('L'Unicorno', 26), pp. 173-175, sottolinea l'importanza, all'interno del sistema delle *Occasioni*, dell'aposiopesi (nelle novantacinque liriche che compongono il sistema del secondo libro montaliano figurano circa centoventi figure di reticenza, contro le venticinque circa attivate nelle cinquantacinque poesie degli *Ossi*): le liriche delle *Occasioni*, spiega lo studioso, sono spesso strutturate come comunicazioni interrotte; il testo tende a costruirsi, anche graficamente, attorno a una cancellatura («La poesia di Montale [...] è sempre scritta come in margine a una strofa alla quale il poeta abbia poi, in qualche modo, rinunciato», scriveva Sanguineti nel 1977; e si ricordi la nota posta in calce alla lirica *A Liuba* "A Liuba. Finale di una poesia non scritta. Antefatto *ad libitum*", nota che, come ha rilevato Debenedetti, può valere per tutte le altre poesie delle *Occasioni*); di qui, afferma Simonetti, la frequenza in Montale di segnali sintattici di reticenza (punti di sospensione, incisi, 'scalini'); Montale se

(positiva e negativa) sembrano essere presenti in tutti e tre i movimenti secondo l'alternanza: euforico-disforico (I), disforico-euforico (II), disforico-euforico (III).

Dopo questa 'digressione' sull'alternanza del polo positivo e di quello negativo nei tre tempi, è possibile affermare, per tornare al tema delle memorie foscoliane, che la formazione di compromesso, evidente nel primo tempo (l'idillio del paesaggio è presentato, ma per essere negato: la pace dura un istante, il desiderio non può essere formulato perché la «coda fulgida» subito scompare), è parimenti avvertibile nel secondo tempo, dove il momento riflessivo sull'importanza delle tombe (è il momento dei *Sepolcri*, così come nel primo il richiamo era alle *Grazie*), sull'importanza del «gesto» gratuito e grande viene ad essere annullato a ritroso dalla prima sezione dello stesso tempo, in cui una vera scelta tra operosità e inattività o anche tra vita contemplativa e vita immersa nel flusso vitale senza coscienza di sé è negata *a priori* perché entrambe, in forma diversa, espressioni di una non-vita, di una morte-in-vita («quassù non c'è scampo: si muore / sapendo o si sceglie la vita / che muta ed ignora: altra morte»<sup>14</sup>).

Foscolo, dunque, nella sua doppia eredità dei *Sepolcri* e delle *Grazie* viene sì richiamato, sollecitato a fornire lumi sull'esistenza, chiamato a prestare la sua voce, invitato a parlare, ma allo stesso tempo è chiaro come la sua sia una voce che ormai per Montale non può che dimostrarsi spezzata, annullata dalla constatazione veridica del reale; tuttavia, il fatto che Foscolo (in quanto 'represso') ritorni pare essere d'assoluto rilievo: certo, c'è una negazione, ma si tratta della freudiana negazione che afferma per cui Montale, in fondo, non può non sentirsi attratto dalla visione del grande «gesto» magnanimo, delle «immagini grandi», dei valori perpetuati e commemorati dalle lapidi, tanto che non può che chiudere almeno il secondo dei tre tempi (se non il terzo stesso) con un accenno fiducioso, di speranza, all'«esile / punta di grimaldello»<sup>15</sup> del «gesto» che forza il vuoto, il nulla, per dischiudere forse una verità.

ne serve per sottrarre continuità semantica alle poesie; i segnali di lacuna espressiva così frequenti nel secondo libro alludono ad una intervenuta difficoltà di conoscenza analitica del mondo, la carenza teorica, la difficoltà di rinvenire collegamenti organici tra le cose. Come si vede, dunque, sia la sintassi aperta incipitaria che l'aposiopesi finale tendono sostanzialmente ad inscrivere il terzo movimento sotto il segno della difficoltà di ritracciare un senso aggregante la realtà fenomenica, dell'incertezza conoscitiva e del dramma gnoseologico ed esistenziale.

<sup>14</sup> Sulla figura dell'ossimoro si legga Emerico Giachery, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987)*, a cura di Giuseppe Savoca, Olschki, Firenze 1989, pp. 45-52; le due grandi famiglie ossimoriche della poesia montaliana di cui discute Giachery sono attive entrambe nel nostro testo: si tratta dell'ossimoro della temporalità, della 'fuga immobile', della dialettica immobilità-movimento («moto che si ripete / in circolo breve», II, 15-16), e dell'ossimoro di vita-non vita («la vita / che muta ed ignora: altra morte», II, 25-26), per cui la condizione di morte in vita per eccesso di consapevolezza - il complesso di Amleto - comporta una tormentosa paralisi della capacità di agire che in Montale si accompagna spesso all'angoscia di esistenze soffocate e strozzate, nate-morte (è la condizione proto-ossimorica di vita-non vita, di morte nella vita, di morti viventi; tutti i segni ossimorici di questa famiglia confluiscono e si condensano nel personaggio *alter ego* di Arsenio).

<sup>15</sup> A proposito di 'grimaldello' si veda quanto scrive Luciano Rebay in *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale (Milano, 12-14 settembre; Genova, 15 settembre 1982)*, Librex, Milano 1982, pp. 281-308, sui vari *senhals* di Irma (Brandeis), nome in questo caso iscritto e anagrammato per l'appunto in GRIMALdello, ma anche in «E il gesto RIMAne»: «in breve, - dice Rebay - IRMA/ERMA - non diversamente da quanto avviene al "nome che nel cor mi scrisse Amore" di cui parla Petrarca - è un appellativo che nelle poesie cliziane si può dire trabocchi e sconfini continuamente fuori di se stesso, assumendo diversi aspetti e significati nella misura in cui riappare, trasformato, in una miriade di vocaboli e costrutti che totalmente o in parte, e in combinazioni ognora cangianti, lo contengono. Trasformato, ma allo stesso tempo rimanendo intatto e perciò potenzialmente sempre riconoscibile; come, sempreché si ripercorra correttamente a ritroso il processo di scomposizione di un anagramma, si può sempre ritornare al punto di partenza» (p. 183).

**II.2.** I rapporti intertestuali che intercorrono tra il poemetto e tutta una serie di testi dannunziani (vari *loci* di *Laus vitae*, *Alcyone* e *Notturmo*) sono stati già esaurientemente e finemente analizzati da Antonio Zollino nel saggio-capitolo *D'Annunzio nei Tempi* di Bellosguardo contenuto nel volume *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale* (Il Foglio, Piombino 2008), pp. 41-65. Lo studioso nota tra l'altro nel poemetto un tipo di «sostenutezza retorica» poco usualmente montaliana da riconnettere per l'appunto a ipotesti dannunziani; ora, la rarità di tale *gravitas* retorica nell'opera montaliana può essere confermata dalla consultazione della *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale - Concordanza, Liste di frequenza, Indici* di Giuseppe Savoca (Olschki, Firenze 1987), da cui si ricava che molti dei termini utilizzati nel poemetto sono pressoché unici in tutta l'opera poetica montaliana: «corusca», ad esempio, ha un'unica occorrenza proprio nel poemetto, così come «frigidario», «frondame», «inalveare», «locusta»<sup>16</sup>: la lettura delle concordanze cioè documenta in modo evidente che nei *Tempi* il dettato montaliano si fa volutamente aulico, prezioso, alto.

Si osservi inoltre che nel poemetto sono presenti non casualmente molte delle costruzioni lessicali o morfologiche che Pier Vincenzo Mengaldo evidenzia nel suo celebre saggio *Da D'Annunzio a Montale* (1966)<sup>17</sup> come tracce dannunziane nella poesia montaliana, quali ad esempio (1) la serie di verbi generalmente a valore frequentativo in *-eggiare* («rilampeggia») la cui autorizzazione è fondamentalmente dannunziana; (2) i parasintetici a prefisso *in-* («inalvearsi») (questo fenomeno si iscrive in parte nel capitolo del dantismo montaliano, ma il modello concorrente più prossimo e significativo resta D'Annunzio, che è il poeta moderno in cui l'elaborazione del modulo dantesco si presenta più ricca e libera); (3) i composti verbali, generalmente parasintetici, a prefisso *dis-* («discopro») (più generica, afferma Mengaldo, la motivazione stilistica: si tratta di varianti, di timbro letterario più prezioso, di composti ben comuni con *s-*); (4) la serie dei sostantivi non comuni in *-mento* («concitamento»); (5) la serie di sostantivi con moduli suffissali ampiamente sperimentati da D'Annunzio, ad es. in *-arne* («frondami»); (6) il gusto impressionistico dei composti giustappositivi bimembri di aggettivi coloristici («verdibrune»).

**II.3.** Alberto Casadei evidenzia fortemente e con straordinaria forza persuasiva, nel suo saggio *L'esile punta di grimaldello. Montale e la tradizione* («Studi novecenteschi», XXXV, 2008, 76, pp. 413-41), la presenza, nel poemetto montaliano, di echi intertestuali del primo dei *Quattro quartetti* di Eliot<sup>18</sup>, *Burnt Norton*

<sup>16</sup> Cfr. Giuseppe Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale - Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, 2 voll., Olschki, Firenze, 1987 ('Strumenti di lessicografia letteraria italiana', 1), I, p. 158, lemma n. 2210 («corusco»); p. 287, lemma n. 3642 («frigidario») e n. 3648 («frondame»); p. 338, lemma n. 4356 («inalveare»); p. 390, lemma n. 5164 («locusta»).

<sup>17</sup> Il poderoso e fondamentale saggio è leggibile ad esempio in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 15-115.

<sup>18</sup> Oreste Macrì in *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze 1996 (cap. *Esegesi del terzo libro di Montale*, pp. 143-210, § 1. *Verso la "forma" di Iride*, pp. 143-154), rintraccia un'altra eco eliotiana nel testo montaliano: «L'ingrato suono dello strumento infernale (rispondente nell'etra al "batter che in alto / sfaccetta il sole e la pioggia") proviene dalla *cucina* montaliana "dai frigidari / dei pianterreni un travolto / concitamento d'accordi»; «Maestro dei piani bassi è Eliot, naturalmente: "They are rattling breakfast plates in basement kitchens" (*Morning at the window*), con le "damp souls of housemaids"» (p. 153 e p. 153, n. 14); si legga per esteso la prima quartina del testo eliotiano: «They are rattling breakfast plates in basement kitchens, / And along the trampled edges of the street / I am aware of the damp souls of housemaids / Sprouting despondently at area gates» ("Sbattono piatti da colazione nelle cucine del seminterrato, / E lungo i marciapiedi che risuonano di passi / Scorgo anime umide di donne di servizio / Sbucare sconsolate dai cancelli che danno sulla strada").

(1935)<sup>19</sup>. È possibile, in questa sede, proseguire quest'interessante linea di indagine: l'affinità tra i *Tempi* montaliani e il primo dei *Quattro quartetti* eliotiani è innanzitutto nell'attenzione dedicata al tema del tempo che addirittura nel testo montaliano s'accampa già nel titolo polisemico e polivalente, e non alla tematica del tempo intesa in senso generale, bensì nei confronti di un tempo inteso in modo ciclico<sup>20</sup>: «Time present and time past / Are both perhaps present in time

<sup>19</sup> Sul problema della possibilità cronologica della conoscenza montaliana del testo eliotiano, cfr. A. Casadei, *art. cit.*, p. 429: «è plausibilissimo che Montale conoscesse il primo dei *Quattro quartetti*, *Burnt Norton*, edito nel 1935 e poi compreso, a chiudere la raccolta, nei *Poems 1909-1935* editi nel '36. Montale stesso lo ricorda (ma con un errore - involontario? - di date) nel fondamentale articolo *Eliot e noi* del '47: "sfogliamo il non pingue volume delle sue poesie complete del '39 [ma in realtà '36], quello che giunge fino a *Burnt Norton* inclusa" (*Il secondo mestiere: Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, I, p. 715); e proprio alcuni versi del primo *Quartetto* sono citati in chiusura: "Quick, said the bird, find them find them, / round the corner... [...] Other echoes / (Will) inhabit the garden..." (cfr. *Burnt Norton*, I, vv. 19-21); sulla fortuna italiana di Eliot, cfr. Laura Caretti, *T. S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica, Bari 1968 ('Biblioteca di studi inglesi', 10).

<sup>20</sup> La corretta decifrazione del cronotopo attivo in *Tempi di Bellosguardo* è essenziale per la comprensione complessiva del poemetto.

Per quanto concerne il versante del tempo, possiamo sviluppare alcune considerazioni a partire da quanto nota Alberto Casadei nel saggio *Flussi: una lettura tematica*, in *Prospettive montaliane. Dagli Ossi alle ultime raccolte*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa 1992 ('Biblotechina di Studi, Ricerche e Testi', 26), pp. 51-64 (I parte, cap. 4): il critico, dopo aver riportato preliminarmente «una riflessione di Montale sul problema del tempo risalente al 1959» («La teoria che vede la vita come una continua trasformazione ("non ci si bagna due volte nello stesso fiume") sembra aver partita vinta: eppure di fronte a quest'affermazione è sempre più o meno esistita la teoria dei ritorni, dei circoli, degli anelli: secondo la quale tutto si ripete e nulla accade che non sia già accaduto e non debba accadere *ad infinitum* [...]. Probabilmente le idee di aperto e di chiuso, di permanenza e di fluidità, anziché escludersi si integrano in un modo a noi incomprendibile [...]», *Variazioni II* (31.12.1959), in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 158), afferma che «le concezioni del tempo [...] parmenidea ed eraclitea fanno parte dell'enciclopedia culturale montaliana, ed anzi si dovrebbero integrare, se diamo credito a questa dichiarazione. Concretamente, nelle prime raccolte il tempo si può presentare come 'fisico' o 'esistenziale', 'fluviale' o 'memoriale', a seconda che si riferisca ad una condizione esterna o interna all'uomo» (pp. 52-53). Dunque, il tempo è fisico, fluviale, lineare se esterno; esistenziale, memoriale, circolare se interno; e linearità e circolarità del tempo per Montale dovrebbero integrarsi tra loro in un'unica dimensione. Ora, se è vero che in *Tempi di Bellosguardo* pare essere prevalente la dimensione circolare, è anche vero che è riscontrabile, oltre al moto ascensivo dello sguardo nell'*incipit* del primo movimento (che in realtà, come s'è detto, si rivela anch'esso essere un moto circolare), anche un movimento temporale di linearità sull'asse della notazione atmosferico-meteorologica: ad un sereno crepuscolo segue infatti la comparsa del vento, sino a giungere alla bufera finale. Quindi, nel caso del nostro poemetto, si verifica proprio quanto asserisce Casadei, e cioè la commistione tra un tempo circolare-parmenideo, che è quello esistenziale (il «circolo breve» della ripetitività dell'esistenza umana), e un tempo lineare-eracliteo, che è quello fisico, esterno, segnato dallo scorrere effettivamente lineare e progressivo, da un avanzamento concreto delle condizioni atmosferiche. Sul tema del tempo si leggano inoltre almeno Elisabetta Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, La Nuova Italia, Firenze 1978 (cap. II *Le Occasioni o la temporalità dissociata*, pp. 41-75) e Bruno Biral, *Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale*, in «Il Ponte», XXI, 8-9, 1965, pp. 1156-1176.

Per quanto concerne lo 'spazio', si può affermare che lo spazio del poemetto è in primo luogo quello fisico, ossia il colle di Bellosguardo nei pressi di Firenze con tutto quello che Firenze, metaforicamente parlando, porta con sé, e in secondo luogo quello segnato dalle coordinate spaziali antropologicamente e storicamente segnate come opposte dell'esterno e dell'interno.

Sull'importanza della città di Firenze nell'itinerario biografico e culturale di Montale, si legga un'intervista rilasciata da Montale in occasione dell'ottantesimo compleanno, riportata in Giuseppe Marcenaro, *Eugenio Montale*, Bruno Mondadori, Milano 1999, *Vita di Eugenio Montale*, pp. 1-68: p. 34: «Gli anni di Firenze sono stati i più importanti della mia vita, sotto il profilo della maturazione culturale. Quella delle Cinqueterre, di Monterosso, è stata una stagione molto formativa: però ha anche contribuito all'avvio all'introspezione, mi ha portato a un imprigionamento del cosmo. Firenze per me è stata la terraferma della cultura, delle idee, della tradizione»; cfr. anche Giulio Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Longanesi, Milano 1986 ('Il cammeo', 117), cap. 8 *Firenze e il fascismo*, pp. 74-80 e cap. 9 *Solaria e le Oc-*

future» (“Il tempo presente e il tempo passato / Son forse presenti entrambi nel tempo futuro”, I, vv. 1-2), dice Eliot<sup>21</sup>, mentre Montale parla del «moto che si ripete / in circolo breve»; l’idea, come si vede, è sostanzialmente identica, è quella di un tempo in moto sì, ma ripetitivo e che in questa sua ripetizione e ripetitività non può che descrivere un cerchio in cui passato, presente e futuro continuamente si alternano furiosamente e senza scopo e soprattutto senza una linearità progressiva, ma per l’appunto seguendo la circolarità di una *routine* inutile che annulla la progettualità, il dinamismo di un futuro inteso in senso progressivo (si tratta per l’appunto di quel «moto sorpreso come segreta immobilità» di cui Montale diceva a Guarnieri, v. sopra, nota 5).

Inoltre, la dimensione dell’eco è puntualmente travasata dal testo eliotiano in quello montaliano, in quanto se Eliot scrive: «Footfalls echo in the memory» (“Passi echeggiano nella memoria”, I, v. 11), «My words echo» (“Le mie parole echeggiano”, I, v. 14), «Other echoes / Inhabit the garden» (“Altri echi / Vivono nel giardino”, I, vv. 19-20: si noti anche quest’ultimo termine, assieme alla ricorrente presenza eliotiana del «rose-garden», il “giardino delle rose”, es. I, v. 14, in rapporto ai giardini di Bellosguardo da cui muove la dolente riflessione montaliana), Montale parla di «rifranti / echi del batter che in alto / sfaccetta il sole e la pioggia». Ancora, si osservi nel testo eliotiano il riferimento alla “musica non udita nascosta tra i cespugli” («The

casioni, pp. 81-95. Emerico Giachery nel saggio *La poesia di Montale e il senso dell’Europa* in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale*, cit., pp. 457-471, sottolinea che per Montale Firenze è momento e punto essenziale, centrale della presa di contatto col vecchio e nobile cuore d’Europa: Firenze, scrive lo studioso, si pone nei testi montaliani come luogo privilegiato e sintomatico della tradizione umanistica europea, di una civiltà a misura d’uomo, sentita come duratura e armonica, scandita nelle architetture e nelle colline amorosamente coltivate dalla mano dell’uomo, accarezzate dai pennelli d’una età d’oro figurativa; l’immagine di *Tempi di Bellosguardo*, spiega ancora Giachery, è quindi, come in *Nuove stanze*, quella di segni di civiltà e di gentilezza minacciate all’esterno dall’irrompente barbarie, immagini della città dell’uomo, di una Firenze universale, depositaria dei valori d’Europa, evocata come per incanto, che assiste all’irruzione del tragico della storia che coinvolge tutti.

Sull’importanza dell’opposizione ‘interno’ versus ‘esterno’ si legga, oltre che il capitolo *Lo spazio nelle Occasioni del Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale* di Angelo Marchese, SEI, Torino 1977, pp. 83-126 (in cui si legge della funzione conoscitiva di tale opposizione che si può tematizzare nella concezione ideologica ordine/disordine, rifugio/violenza, intimità naturale/caos storico), quanto nota Romano Luperini nel suo *Il dialogo e il conflitto. Per un’ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999 (‘Biblioteca Universale Laterza’, 511), capitolo ottavo *Nuove stanze e l’allegorismo umanistico di Montale*, pp. 136-177: secondo Luperini (p. 165), «nell’opposizione interno-esterno» (e «l’interno è il luogo del sacro, l’esterno quello del disvalore e della minaccia», p. 164) «bisogna probabilmente leggere un grande mito degli anni Trenta e un capitolo di storia degli intellettuali sotto il fascismo», connesso alla simbologia dell’assediate cittadella ‘solariana’ (si pensi al fatto che «il motivo di un mondo assediato e tuttavia gelosamente custodito costituisce il tema ossessionante dell’altro capolavoro di questi anni, *La cognizione del dolore* di Gadda», p. 166); i «valori» dell’interno opposti a quelli dell’esterno sono «laici e umanistici» e «rinviano [...] a una dura aristocrazia dello spirito» (p. 167): si tratta della «ragione contro la follia», dell’«intelligenza contro l’irrazionalismo della barbarie» (p. 168); «L’alternativa alla dissoluzione della morte e della guerra non è la trascendenza o la perfetta disincarnazione [...], ma i valori terreni della vita, seppure precariamente fondati [...] sulla memoria del passato [...] e sul gesto gratuito [...], consapevole della propria vanità e tuttavia disposto a tentare di forzare la catena della necessità con l’esile sua punta di grimaldello. [...] di fronte alla “bufera” che si avvicina [...] trasformando la villa di Bellosguardo in un nuovo emblema della fiorentina cittadella delle lettere minacciata da un’insidia esterna, l’alternativa finale è [...] fra i “libri” dell’interno e le “locuste” portate dal vento di tempesta, fra la “dura opera” della civilizzazione [...] e la sua possibile interruzione prodotta dalla guerra imminente» (pp. 169-170).

<sup>21</sup> La traduzione del testo eliotiano è quella fornita in T. S. Eliot, *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1986 (*Burnt Norton*, pp. 260-271); per un commento ai *Four Quartets*, cfr. Leo Marchetti, *Thomas S. Eliot*, La Nuova Italia, Firenze 1984 (‘Il Castoro’, 196, luglio-agosto 1983), § 4 *I Four Quartets e la fine dell’ordine del tempo*, pp. 37-51.

unheard music ridde in the shrubbery», I, v. 29), che pare ritornare, con connotazione quasi sicuramente minacciosa e di sicuro nell'ambito di una dimensione disforica, nel «travolto concitamento d'accordi», nell'«accordo» che «commuove» persino le «lapidi».

Più in generale, si veda l'ambientazione: s'è accennato al «rose-garden», si pensi anche al «vuoto viale», «the empty alley», I, v. 34 (nel testo montaliano si legge «salci ai lati», cioè ai lati dei viali d'ingresso delle grandi ville fiorentine<sup>22</sup>); e si veda inoltre «l'aria che vibrava», «the vibrant air», I, v. 27 (nei *Tempi* il «pioppo del Canada» «vibra / nel giardino a ogni strappo»); molto forte poi, in generale, il tema della luce: «heart of light», «cuore della luce», I, v. 39, scrive ad esempio Eliot, e Montale in apertura del primo tempo si sofferma sulla «corusca / distesa», sulla città cioè scintillante sotto gli ultimi raggi del sole; e anche quello dell'acqua: nel testo eliotiano si legge ad esempio: «the pool was filled with water out of sunlight», «il laghetto si riempì d'acqua alla luce del sole», I, v. 37, mentre in quello montaliano «le vasche ricolme / [...] traboccano»; inoltre, sempre in linea generale è l'ossimoro movimento / immobilità ad affascinare sia Eliot che Montale: Eliot parla del «punto fermo del mondo che ruota» («the still point of the turning world», II, v. 16), dice

<sup>22</sup> Per quanto riguarda l'analisi dei versi «come limpida / s'inlvea là in decoro / di colonne e di salci ai lati e grandi salti / di lupi nei giardini, tra le vasche ricolme / che traboccano, / questa vita di tutti non più posseduta / ... / del nostro respiro» (I, 5-11), occorre segnalare la difficoltà ancora persistente relativa all'interpretazione del sintagma «salti di lupi». Ora, nel considerare l'autoesegesi di Montale in risposta a Guarnieri (alla domanda di Guarnieri «“salti / di lupi”: è un'immagine o indica un luogo, una particolare conformazione del terreno?»), Montale risponde: «Il salto di lupo è un'immagine», cfr. Lorenzo Greco, *op. cit.*, p. 35, oppure E. M., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1513), pur non sottovalutando i più recenti orientamenti della teoria della letteratura, secondo cui a contare più che l'*intentio auctoris* è l'*intentio operis*, o quanto meno non sempre - è evidente - le due intenzioni coincidono, tenderei a non contraddire in questo caso quanto espressamente indicato dall'autore: in altri termini, credo non si possa non considerare il fatto che Montale abbia esplicitamente detto che si tratta di un'immagine. I «salti di lupi» sono stati interpretati, con riferimento al francese *saut-de-loup*, come «i dislivelli del terreno lavorato a terrazze dei giardini all'italiana» (Isella, p. 131, nota ai vv. 7-8 del primo «tempo»), ma l'alternativa proposta da Guarnieri e non presa in considerazione da Montale è per l'appunto «una particolare conformazione del terreno». E non si può non considerare (ringrazio la prof.ssa Angela Guidotti per questa fine osservazione) la questione della peculiare forma del plurale, per cui Montale scrive «salti di lupi» e non «salti di lupo», come ci si aspetterebbe in riferimento al sintagma unitario «salto di lupo» inteso come dislivello del terreno. Siamo nei pressi, a mio avviso, di un'immagine non chiarita, di un sottinteso ancora da scoprire che ha molto a che fare con il movimento da una parte e con la ferinità dall'altra; mi sembra chiaro però che non si possa cancellare il riferimento montaliano auto-esegetico all'«immagine», ad un possibile sovrasenso allegorico, per spostare il discorso sul piano meramente referenziale. Molto interessanti i tentativi interpretativi di Oreste Macrì, *La vita della parola. Studi montaliani*, cit. (cap. *L'“improprietà” tra sublimità e satira nella poesia di Montale*, pp. 339-386, § 10. I «salti di lupi», pp. 367-368), che accenna, tra l'altro, a statue di cani lupo detti anche lupi o anche, su suggerimento di Parronchi (p. 368, nota 41), a cani da guardia dietro il cancello della villa di Bellosguardo (cfr. *Al mare (o quasi) del Quaderno di quattro anni*: «un cane alano urla dall'inferriata / di una villa ormai dimenticata»). Per la possibile consistenza simbolica dei «salci» in senso biblico (cfr. *Salmo 136*), cfr. Niccolò Scaffai, *Lettura di una lirica di Finisterre*: L'Arca, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 74, 2007, pp. 177-212: «Tra i simboli di protezione è da ascrivere l'“ombrello del salice” [...]. Alla pianta del “salice” non è estranea anche una componente simbolica mutuata dalla tradizione biblica: è l'albero del lutto, in quanto sotto i salici piansero gli ebrei durante l'esilio in Babilonia (all'episodio biblico si richiama anche, notoriamente, Quasimodo in *Alle fronde dei salici*) ed è per questo che la varietà di salice detta “piangente” è conosciuta anche come “salice di Babilonia”. La pianta è già presente nella flora delle *Occasioni*: in *Accelerato*, v. 9 “salici reclinati” e, nella variante “salce”, in *Tempi di Bellosguardo*, I, vv. 6-7, “decoro / di colonne e di salci”. Una tarda occorrenza si trova anche in *Sul lago d'Orta (Quaderno di quattro anni)*, v. 13: “i salici piangono davvero”. Proprio l'ultima occorrenza lascia supporre che, per “salice”, Montale intenda *tout court* la varietà più facilmente associabile al motivo del lutto» (pp. 185-186).

che “là è la danza” («there the dance is», II, 17), che non si tratta né di “arresto” né di “movimento” («neither arrest nor movement», II, v. 18), quindi né di stasi né di moto, il che è l'equivalente del «moto che si ripete / in circolo breve» di Montale (un movimento circolare è per sua natura immobile).

E ancora, straordinaria davvero è l'affinità quasi in *coincidentia* tra i versi eliotiani «*To be conscious is not to be in time / But only in time can the moment in the rose-garden / The moment in the arbour where the rain beat / [...] / Be remembered...*», “*Essere consapevole è non essere nel tempo / Ma solo nel tempo il momento nel giardino delle rose / Il momento sotto la pergola dove la pioggia batteva / [...] / Possono essere ricordati*”, II, vv. 39-43, corsivo mio (dove si notino anche la «pergola»: cfr. «le locuste arrancano piovute / sui libri dalle *pergole*», e la «pioggia»: cfr. «rifranti / echi del batter che in alto / sfaccetta il sole e la *pioggia*») e quelli montaliani relativi all'impossibilità di una vera scelta «quassù non c'è scampo: *si muore / sapendo* o si sceglie la vita / che muta ed ignora: altra morte», corsivo mio: chi è consapevole, chi sa, chi conosce muore in vita, non è nel tempo, si chiama necessariamente fuori dal tempo (Eliot ribadisce il concetto in versi successivi: «*Inoperancy of the world of spirit; / This is the one way, and the other / Is the same...*», “Inattività del mondo dello spirito, / Questa è una delle due strade, e l'altra / È la stessa cosa...”, III, vv. 32-34).

Simili risultano essere anche particolari minuti: “la luce del giorno” («*daylight*», III, v. 3) e la “limpida quiete” («*lucid stilness*», III, v. 4) del testo eliotiano sembrano essere mutuati da Montale nella «corusca / distesa» e nella «luce di zaffiro», nella «vita di tutti» che «s'inalvea» «limpida» e nella «tanta pace» che illumina solo a spiragli; così come il “freddo vento” del testo eliotiano («*the cold wind*», III, v. 15) ricompare in Montale nei segni della «bufera» del terzo movimento, e come in *Burnt Norton* “la nuvola nera si porta via il sole” («*The black cloud carries the sun away*», IV, v. 2), allo stesso modo la «bufera» montaliana fa sparire i segni della civiltà; nel testo eliotiano poi ricompare, almeno a livello terminologico, la «quiete» («*The stilness*», V, v. 6), così importante per l'*incipit* del primo movimento montaliano, e si manifesta, nell'ambito di una *comparatio*, addirittura un “vaso cinese” (forse recuperato nelle «terrecotte» dal «suono lungo») che “si muove nella sua quiete”, «*as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stilness*», V, vv. 6-7); Eliot parla inoltre di «voci stridule / Che sgridano, deridono o soltanto chiacchierano» («*Shrieking voices / Scolding, mocking, or merely chattering*», V, vv. 17-18) e, nel finale, del “riso nascosto / Di bimbi in mezzo alle foglie” («*the ridde laughter / Of children in the foliage*», V, vv. 35-36), il che può connettersi con gli elementi montaliani delle «grida dai giardini / pensili», degli «sgomenti» e delle «lunghe risa / sui tetti ritagliati», con il loro valore evocativo, allegorico, di difficile interpretazione.

Notevole, inoltre, il fatto che la precisazione eliotiana sull’“amore” che “è per se stesso immobile” («*Love is itself unmoving*», V, v. 27) sembri ritornare nel testo montaliano nella duplice caratterizzazione dell’«amore inflessibile» e della «fedeltà che non muta», che cioè non è in movimento, è fissa, immobile: in un mondo dominato dal moto, ma da un moto che in realtà si rivela segreta immobilità, l'unico valore che è di per se stesso connotato dall'immobilità è l'amore.

Come si vede, i due testi, quello eliotiano e quello montaliano, sono caratterizzati - al di là delle singole riprese di tessere lessicali e d'altro tipo che andranno verificate ulteriormente - da un discorso complesso sul movimento e sull'immobilità, sull'esistenza come convergenza di questi due fattori in una figurazione che è emblematicamente quella del cerchio, del circolo, della ripetitività: a tema in en-

trambi i testi vi è dunque essenzialmente il tempo, il tempo percepito, avvertito essenzialmente come non lineare e ritornante sempre ciclicamente su se stesso (Eliot dice: «now, here, now, always», “qui, ora, sempre”, V, v. 37), e in entrambi i casi la riflessione ha per cornice il *locus amoenus* di un giardino che nei fatti presenta, ma solo per il breve giro di una cometa, l'illusione di una temporalità diversa.

**II.4.** Ma le relazioni interessanti e suggestive che i *Tempi* offrono all'indagine non sono solo di tipo intertestuale, ma anche di natura intratestuale<sup>23</sup>. È, ad esempio, a parer mio, evidente la continuità tematica, terminologica, d'impianto generale e di struttura particolare che sussiste tra i *Tempi di Bellosguardo*, l'epigrafe alla quarta sezione delle *Occasioni* (Shakespeare, *Sonnets*, V) che testualmente è il primo elemento in cui il lettore s'imbatte nel secondo libro montaliano dopo la lettura del poemetto e la poesia d'apertura di *Finisterre, La bufera*<sup>24</sup>, che dà il titolo alla terza

<sup>23</sup> Tra le più importanti connessioni intratestuali (ravvisabili cioè all'interno di quell'unico grande 'testo' che è l'opera poetica complessiva montaliana), non sfugga quella relativa ai *Sarcofaghi* (*Movimenti, Ossi di seppia* cfr. E. M., *Opera in versi*, cit., pp. 19-22 e pp. 867-868 (*Varianti e autocommenti*), e Idem, *Tutte le poesie*, cit., pp. 21-24): «Dove se ne vanno le ricciute donzelle / che recano le colme anfore su le spalle / ed hanno il fermo passo sì leggero; / e in fondo uno sbocco di valle / invano attende le belle / cui adombra una pergola di vigna / e i grappoli ne pendono oscillando. [...] Mondo che dorme o mondo che si gloria / d'immutata esistenza, chi può dire?, / uomo che passi, e tu dagli / il meglio ramicello del tuo orto. / Poi segui: in questa valle / non è vicenda di buio e di luce. / Lungi di qui la tua via ti conduce, / non c'è asilo per te, sei troppo morto: / seguita il giro delle tue stelle. / E dunque addio, infanti ricciutelle, / portate le colme anfore su le spalle» (I); «Ma dove cercare la tomba / dell'amico fedele e dell'amante; / quella del mendicante e del fanciullo; / dove trovare un asilo / per codesti che accolgono la brace / dell'originale fiammata; / oh da un segnale di pace lieve come un trastullo / l'urna ne sia effigiata! / Lascia la taciturna folla di pietra / per le derelitte lastre / ch'anno talora inciso / il simbolo che più turba [...]» (IV) (per alcuni commenti ai *Sarcofaghi*, cfr. Tiziana Arvigo, *Guida alla lettura di Montale: Ossi di seppia*, Carocci, Roma 2001, pp. 64-70, e E. M., *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Mondadori, Milano 2003, pp. 38-47). I *Sarcofaghi* descrivono l'immobilità delle fanciulle effigiate su un sarcofago in contrasto con il movimento del viandante che osserva il sarcofago stesso. Ora, l'opposizione, qui presente, tempo (movimento) *versus* eternità (immobilità), è 'smentita' in *Tempi di Bellosguardo* perché anche le urne, le lapidi sono 'com-mosse', quindi in un qualche modo (anche difficile da definire) sono mosse dall'«accordo» e quindi contraddicono la loro peculiare caratteristica di immobilità: d'altronde, il poemetto smaschera il moto dimostrando l'immobilità anche, evidentemente, notando l'inverso, e cioè che l'immobilità è in realtà movimento. In effetti, *Sarcofaghi* deve essere considerato un testo montaliano tra i più importanti per quanto concerne le connessioni intra-testuali: ne è spia ad esempio anche il minimo riferimento intertestuale dell'aggettivo «derelitte» che nel testo degli *Ossi* è riferito alle «lastre», mentre nei *Tempi* si riferisce alle «fronde della magnolia» e alle «fronde dei vivi»: così come l'immobilità del sarcofago diventa la mobilità della lapide, allo stesso modo il 'derelitto' che è della lastra è trasferito al mondo dei viventi; cioè, la morte acquista mobilità e perde la sua derelizione, mentre la vita acquista immobilità e accede alla triste qualità di 'derelitta', per un gioco di incroci e di incastri ossimorici. Il testo degli *Ossi* è importante anche forse per comprendere un particolare dei *Tempi*: la quarta sezione dei *Sarcofaghi* nell'*incipit* dice: «Ma dove cercare la tomba / dell'amico fedele e dell'amante; / quella del mendicante e del fanciullo»; ora, innanzitutto è da notare la posizione qui di disillusione rispetto al mito foscoliano della tomba, che nei *Tempi* viene recuperata accanto però alla validità, anche se anonima, anche se ai limiti del vuoto, del «gesto»; ma ancor di più bisogna notare che questi versi possono servire per ben interpretare i versi del secondo movimento del poemetto «le lapidi che hanno veduto / le immagini grandi, l'onore, / l'amore inflessibile, il giuoco, la fedeltà che non muta»; a citare i versi di *Sarcofaghi* è Isella (p. 135, nota ai vv. 30-32 del secondo 'tempo'), che interpreta il «giuoco» come il gioco «nel suo furore dostoevskiano»; probabilmente, però, dal momento che è ravvisabile una corrispondenza perfetta tra «amore inflessibile» (*Tempi*) e «amante» (*Sarcofaghi*), «fedeltà che non muta» (*Tempi*) e «amico fedele» (*Sarcofaghi*), potrebbe anche sussistere una corrispondenza tra «il giuoco» (*Tempi*) e il «fanciullo» (*Sarcofaghi*), il che potrebbe indurre a pensare che il gioco di cui si parla è il gioco dell'età infantile.

<sup>24</sup> Cfr. E. M., *L'opera in versi*, cit., p. 189 e pp. 938-939 (*Varianti e autocommenti*), e Idem, *Tutte le poesie*, cit., p. 167 (cfr. anche, nell'*Appendice*, a pp. 935-936, la riproduzione anastatica di E. M., *Finisterre (versi del 1940-42)*, Collana di Lugano 1943 ('Quaderni della collana di Lugano', 6), pp. 9-10).

raccolta del poeta. Credo sia ben avvertibile la presenza di un 'filo' molto diretto tra questi testi, non che la quarta sezione delle *Occasioni* possa considerarsi 'scavalcata', per così dire, da questo *fil rouge* (si veda ad esempio *Nuove stanze*); tuttavia, è vero, a mio avviso, che in qualche modo i *Tempi di Bellosguardo*, anche per la loro particolare condizione di 'separatezza' in quanto costituenti sezione autonoma, più facilmente si prestano paradossalmente - nel disegno montaliano, nell'architettura complessiva dell'unico libro che Montale stesso asseriva di aver scritto<sup>25</sup> - ad una connessione con una zona strettamente contigua come l'epigrafe e soprattutto a quel testo capitale che è *La bufera*.

La connessione con l'epigrafe («Sap check'd with frost, and lusty leaves quite gone, / Beauty o'ersnow'd and bareness every where») è presto spiegata: la linfa è stretta dal gelo, le foglie che erano vive sono cadute, andate via tutte, la bellezza è stata sepolta dalla neve e adesso c'è squallore dappertutto, così si legge nell'epigrafe shakespeariana, in un contesto in cui si parla del passaggio meteorologico-atmosferico dall'estate all'inverno; ebbene, ciò è quanto si descrive nei *Tempi di Bellosguardo*: il passaggio è dallo splendore, dalla bellezza della civiltà esemplificata, tra l'altro, dal decoro dei giardini all'italiana allo squallore di una barbarie che ha annullato tale bellezza. Ed è per l'appunto al simbolo della 'bufera' che viene affidato il compito di rappresentare le forze del male, della barbarie che annullano, elidono la civiltà. Siamo sempre nell'ambito, si noti, di un discorso atmosferico-meteorologico caricato di evidenti valenze allegoriche.

La 'bufera' preannunciata nei *Tempi*, sostanziata nell'arrivo della neve e dello squallore nell'epigrafe shakespeariana, si concretizza per l'appunto nell'omonimo componimento. La bufera è la barbarie, la guerra, l'inciviltà, esattamente come Bellosguardo era la civiltà: 'era', per l'appunto, perché adesso è stata travolta dalle locuste e in generale dai segnali agghiaccianti di un'avvenuta metamorfosi negativa. Sono sorprendenti le affinità anche lessicali che riscontro tra i *Tempi* e *La bufera*: la «bufera», preannunciata e isolata nel secondo verso del terzo movimento dei *Tempi*, è parola incipitaria con cui si apre il componimento iniziale di *Finisterre*; essa si abbatte sulle «foglie / dure della magnolia» e ad essere «derelitte sul poggio» erano, nell'*incipit* del secondo movimento dei *Tempi*, proprio le «fronde della magnolia / verdibrune»: è evidente che la magnolia, nel repertorio botanico montaliano, si specializza a indicare la civiltà, l'eleganza assediata dalle condizioni circostanti, nei *Tempi* dal «vento» che «porta dai frigidari / dei pianterreni un travolto / concitamento d'accordi» cosicché «ogni foglia» «oscilla / o rilampeggia nel folto» e «in ogni fibra s'imbeve / di quel saluto», nella *Bufera* dai «lungi tuoni / marzolini», dalla «grandine» e dalla «bufera» stessa.

La civiltà assediata, poi, che nei *Tempi* era così icasticamente descritta nei «libri» su cui «le locuste arrancano piovute / [...] dalle pergole»<sup>26</sup> ritorna con il medesimo

<sup>25</sup> Cfr. E. M., *Ho scritto un solo libro*, intervista a cura di Giorgio Zampa, ne «Il Giornale nuovo», 27 giugno 1975, leggibile ad esempio in Idem, *Sulla poesia*, cit., pp. 601-607 (p. 606) e in Idem, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1720-1725 (p. 1724): «ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora do il verso»

<sup>26</sup> Se la questione relativa ai «salti di lupi» pare essere quella di un *locus* ancora 'da risolvere', il *locus* delle «locuste» e dei «libri» sembra essere stato definitivamente risolto da Emerico Giachery (*L'avventura del testo*, Japadre Ed., L'Aquila 1978, pp. 50-52), che, dopo aver definito il «passo» come «uno [...] tra i più enigmatici» di «un testo arduo, costruito, come *Tempi di Bellosguardo*» (pp. 50-51), smentisce l'ipotesi di Giacomo Zazzaretta (*Le occasioni di Eugenio Montale*, Estratto dell'Annuario del Liceo Scientifico di Macerata 1967-1968, p. 24) secondo cui i «libri» andavano intesi «nel significato botanico», ossia come «le cortecce degli alberi nella parte interna, ricca di vasi fibrosi» su cui «si accanisce la voracità delle lo-

figurante allegorico nella *Buferà*, lì dove si parla di «libri rilegati»; anzi, come nota Isella, «il colore caldo dei preziosi mobili di mogano e le non meno raffinate legature dei libri della sua [scil. di Clizia] biblioteca suggeriscono [...] un interno di lussuoso, intimo *comfort*, il benessere di una civiltà non minacciata; come invece stanno a dire, in *Tempi di Bellosguardo* III 18-19, “le locuste”<sup>27</sup>; in ogni caso il recupero del termine, per quanto usuale, non mi sembra vada sottovalutato: i libri e il *comfort* di cui parla Isella fanno parte di un unico scenario, che è quello della civiltà assediata.

Inoltre, non casuale sembra essere il recupero ne *La bufera* di un termine così centrale per i *Tempi di Bellosguardo* quale «gesto»: così, se nei *Tempi* «il gesto rimane: misura / il vuoto, ne sonda il confine: / il gesto ignoto che esprime / se stesso e non altro», nel testo di *Finisterre* «qualche gesto annaspa»: è il gesto, annota Isella, «di una mano che si agita (quasi di un dannato che sprofondi nel baratro); ma anche [...] il gesto di doloroso addio di Clizia, nel momento del distacco [...], Euridice che si volge un'ultima volta a cercare l'amato»<sup>28</sup>, prima di «entrar nel buio», e il “buio” è «distanza», «separazione», «ma è anche il buio della imminente tragedia storica»<sup>29</sup>. Numerose risultano essere dunque le corrispondenze lessicali e tematiche tra la terza sezione delle *Occasioni* e il testo incipitario di *Finisterre*: tali *correspondances* compongono il quadro coerente di un progressivo avanzamento della ‘bufera’, storica ed esistenziale, nella scrittura montaliana; si delinea così un percorso assolutamente saldo, una tramatura generale, un progetto di scrittura che è prima di tutto un'istanza di scrittura nel poeta: la bufera, la magnolia, i libri, il gesto sono tutti elementi che mi sembra eloquentemente parlino di una connessione che quasi travalica l'ultima sezione del secondo libro montaliano: si tratta di un progetto compositivo, di scrittura, ad ondate, a flussi che si riallacciano vicendevolmente.

Il tema è quello di una civiltà assediata dalla barbarie, di una quiete interrotta (ma per l'appunto solo interrotta: si noti il segnale di speranza nella notazione sulla «dura opera, / tessitrici celesti, ch'è interrotta / sul telaio degli uomini») dall'avvento, a livello storico, del nazifascismo e, ad un livello più generale, di un'inciviltà, di un'incultura che corrode dalle fondamenta e s'abbatte come un flagello biblico (si vedano le locuste<sup>30</sup>) sulla civiltà. È il percorso, già inscritto in *Tempi di Bello-*

custe» (la citazione di Zazzaretta è tratta da E. Giachery, *L'avventura del testo*, cit., p. 51). «È un caso [...] - spiega Giachery (*ibidem*) - [di interpretazione] senza dubbio *difficilior* sul piano lessicale, con quel portare alla luce un significato desueto che avrebbe fatto la gioia di un D'Annunzio; ma anche *facilior* sul piano del senso complessivo dell'immagine: è più usuale, più “rassicurante” supporre le locuste sugli alberi, anziché su poco esplicabili libri»; ma «il chiarimento inaspettato [...] - illustra ancora lo studioso (*L'avventura del testo*, cit., pp. 51-52) - viene da una laconica risposta di Montale a Guarnieri: “Volo di cavallette, precarietà in questo luogo ‘umanistico’ e quasi fisso a una eterna perfezione” [v. sopra, pag. 42 e nota 3]: ad essere riattivato in «una originale variante “umanistica” è l'antico e illustre archetipo del libro che dal diffuso *topos* medievale studiato dal Curtius attraversa i secoli per giungere a Mallarmé, a Valéry del *Cimetière marin* e al suggestivo “libro del mistero” pascoliano»; «l'immagine dei “libri” esprime dunque durata, immobilità di secolari sedimentazioni e tradizioni di cultura».

<sup>27</sup> Eugenio Montale, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino 2003, *La bufera*, pp. 4-6: p. 5.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. il commento della de Rogatis, p. 174, nota ai vv. 15-21 del terzo ‘tempo’: «locuste: cavallette. “Volo di cavallette, precarietà che entra in questo luogo umanistico e quasi fisso a una eterna perfezione” (Montale a Guarnieri) [v. sopra, nota 26]; con rinvio implicito al flagello biblico (*Esodo* 10, 12-15; *Apocalisse* 9, 3-11)»; per la tramatura apocalittica, cfr. *ibidem*: «dura opera ... uomini: il faticoso sviluppo dei valori umani positivi si è interrotto e non esercita più alcuna influenza sul destino degli uomini. L'intera frase [...] sembra riassumere e valutare la gravità dei due eventi apocalittici appena descritti (la “bufera” di

*sguardo*, dal «gesto» alla «bufera», dall'«occasione» che spezza la continuità del vuoto esistenziale al «buio», al 'vuoto' completo e abissale non più rischiarato da alcun 'barlume', dal luogo di Bellosguardo al non-luogo di Finisterre, della fine del mondo, dell'annullamento della terra e quindi di una possibilità spaziale prima ancora che temporale.

### III.

In conclusione, è possibile affermare che è attraverso questa nutrita serie di riferimenti inter- e intra-testuali che il poemetto *Tempi di Bellosguardo* riesce a segnare, con notevoli esiti poetici, una sorta di passaggio dal «gesto», che è il 'gesto' tipico delle *Occasioni*, il 'barlume', il 'barbaglio', l'«epifania» improvvisa e fuggitiva, alla «bufera», cioè al concetto-chiave della raccolta *Finisterre* poi confluita ne *La bufera e altro*: il passaggio è per l'appunto da Bellosguardo a Finisterre, da un 'umanesimo' prima non insidiato, poi insidiato e pericolante ad un 'umanesimo' infine distrutto, sconvolto dalla barbarie.

Gli echi foscoliani, dannunziani, eliotiani, oltre che la dialogicità intrinseca all'opera montaliana nel suo complesso, tutti concorrono, in vario modo, a far emergere con forte icasticità il quadro storico ed intellettuale della cittadella delle lettere messa in pericolo dalla barbarie, dall'incultura, da una 'bufera' storica ed esistenziale, di declino dell'umanesimo.

Si pensi ad esempio al rapporto ambivalente con l'ipotesto foscoliano, l'attrazione che forse ancora Montale in un certo senso può provare nei confronti delle illusioni foscoliane relative ai sepolcri, al culto delle Grazie, e al contempo la presa di distanza irrimediabile da queste illusioni, la coscienza di una metamorfosi negativa in cui le cavallette come flagello biblico si abbattono sui libri, sulla cultura, sulla cittadella umanistica delle lettere, su Bellosguardo, su quell'incanto che come una stella fugace nel cielo subito scompare dall'orizzonte, quell'occasione perduta, quella che parafrasando *Arsenio*<sup>31</sup> potremmo definire come 'vita strozzata per noi sorta', per noi incapaci di coglierla e soprattutto di trattenerla, di prolungarla nel tempo e nello spazio.

E si pensi anche, e forse soprattutto, alla consistenza della relazione con il testo incipitario della terza raccolta montaliana, analizzando la quale davvero si può affermare che si delinea un percorso coerente che dal poemetto giunge sino a *La bufera*, in cui la devastazione si abbatte su quel simbolo dell'«umanesimo [...] pericolante», omologo al colle di Bellosguardo, che è la «magnolia», sulle cui «fronde», «derelette» come «derelette» sono «le fronde / dei vivi», si rovescia il *chàos* della barbarie. Eppure, ci avverte Montale, l'«opera», l'opera della cultura, della civiltà è solo «interrotta».

vento ai vv. 15-17 e la pioggia di "locuste" sui libri ai vv. 18-19) attraverso una complessa allegoria; per la bufera di vento, cfr. *Mc* 4, 35-41.

<sup>31</sup> Cfr. E. M., *L'opera in versi*, cit., pp. 81-82 e pp. 884-885 (*Varianti e autocommenti*) e Idem, *Tutte le poesie*, cit., pp. 83-84; per alcuni commenti ad *Arsenio*, cfr. Tiziana Arvigo, *op. cit.*, pp. 195-201 e E. M., *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, cit., pp. 203-211.

## PROSPEZIONI

Lecture di Rosa Elisa Giangoia, Luigi Martinelli e Giuliana Rovetta

### IL FILO D'ARIANNA di Luigi Martinelli

Mi giunge l'ultima raccolta di versi di Rosa Elisa Giangoia intitolata *La vita restante*. Nonostante la sua vena narrativa (ricordo i suoi romanzi e i racconti), quella della poesia appare una scelta e una frequentazione capaci di dare voce a quella che potrebbe essere definita, penso, una vocazione segreta, intima, che meglio permette all'autrice di argomentare sull'esistenza. E di questa esistenza-*vita* la Giangoia ci consegna, ora, ciò che (per lei) *resta*, quasi fosse una sorta di bilancio (provvisorio o definitivo?) dal momento che molte "cose" se ne sono andate, partite, allontanate e lo spazio di un tempo perduto aumenta a discapito di un tempo che rimane e che è, se misurato, leopardianamente sempre più esiguo e ristretto. L'unica possibilità è forse un colloquio con ciò che sta, se non addirittura con ciò che, gozzaniamamente, poteva essere e non è stato.

Ma restare significa anche fermarsi un attimo, trattenersi un momento, rimanere ad attendere, perché il tempo non scompaia definitivamente. Lo si può fare attraverso la memoria: "Tutto, tutto, tutto è memoria", diceva Ungaretti e solo così si riesce a percepire quel "sentimento del tempo" di cui il poeta molto ha scritto che altro non era che il "sentimento della morte". Ricordare, così, recuperare le assenze del tempo equivale ad un ritorno alle origini, a rimettere in vita ciò che non c'è più, a ritrovare l'innocenza perduta, rianimare di presenza le irrimediabili assenze.

Tutto assume allora un significato diverso, fin dalla prima sezione del volumetto. Dietro la figura dell'*emigrante*, al quale è legato il contenuto del poemetto d'apertura, si intravede la simbologia dell'avventura marina a seguire onde e gabbiani nei *topoi* del partire e del ritornare (si pensi al pavesia-

no *Mari del Sud*), dell'osare e dello sperare, senza confini, negli spazi del tempo, tra presente e passato, timori, paure, libertà, dove nei frammenti di vita e in un mondo *senza memorie* si cerca l'enigma (insolubile) dell'esistenza, nella nostalgia, nell'angoscia, nella tristezza. Vi si narra di un giovane, ormai vecchio, colpito e trasportato dal *vento* (un segnale ricorrente di scrittura) che lo accompagna, che lo fa andare e lo riporta a casa (partire per ritornare, dunque), che lo travolge nelle soste e nel percorso, che lo appesantisce nel muoversi, che lo taglia dentro, caduta la speranza di fronte al nulla. Un vuoto mondo.

La stessa cosa si potrebbe dire anche della sezione dedicata a *Mino*, un'altra figura assente, perduta per sempre, che non attende più la sua compagna "dietro l'angolo della strada / seduto in una panchina". Di lui resta solo un "lampo di sole / che entra in casa inaspettato / all'improvviso", rimanendo "fuori dal tempo", in quel "niente" in cui è precipitato: "ora che appartieni alla profondità / delle memorie mute", che "dormi in silenzio dentro quella notte / che io non conosco ancora", scrive la Giangoia e "di tutto quello che è stato / non rimane neppure la voce". Con la speranza, mai venuta meno (nei testi della sezione) di ritrovarsi un giorno insieme in un giardino celeste, per ricomporre la paura della morte. Anche le due sezioni *Domus pictae* e *In viaggio* mantengono simbolicamente il campo semantico della staticità (la prima) e del movimento (la seconda). Ovvero da un lato la casa vecchia (venduta?) e la casa nuova (comprata?), nella metamorfosi dei luoghi, tra passato e futuro, infanzia e sogno, cenere dei giorni e pietre che costruiscono la vita per ridarle un *colore*, e dall'altro il viaggiare, fuga dal mondo, tra acque e venti (la mobilità), segnali iniziali di quell'emigrazione da se stessi, fuori dal tempo, fuori dal-

lo spazio, tra una leggenda e una stella. Le riflessioni sulla *Vita* che vengono subito dopo confermano questo percorso. Tempo, felicità, momenti... scandiscono quella che Giangoia chiama "la barca della mia vita", il "tempo del cuore" ed il "sogno fuori dal tempo", la "parabola dell'esistenza": ungarrettiani momenti - dicevo - di sdoppiamento dal "viluppo [termine montaliano] del corpo" all' "immateriale purezza" di un'altra esistenza che oscilla tra l'oblio e la memoria: *Quello che resterà*, vale a dire *La vita restante*, si legge, "dissolverà ogni umano dubbio / sull'eterno e sul nulla / allora soltanto per sempre / avrà avuto un senso il morire / ed anche l'aver vissuto": l'infinito nulla eterno del Recanatense.

Scrivendo Quasimodo: "Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto sa un raggio di sole: / ed è subito sera". Scrive la Giangoia: "Poco fa era mattina / e già di nuovo è sera": e più sotto la parola "cuore" (il raggio di "sole" lo avevamo incontrato già in *Mino*) richiama, nel modello del poeta siciliano, all'estrema sintesi dell'esistenza.

Giungiamo così alle tre sezioni ultime della raccolta (*Scrittura, Memoria, Femminile*) dove la memoria nello svolgersi del tempo (passato, presente, futuro), ma ricordo l'agostiniano presente del passato (la memoria), presente del presente (la visione), presente del futuro (l'attesa) che non solo richiamano l'iniziale ciò che poteva essere e non è stato ("Le parole che non vi ho detto / [...] / nel tempo che mi è mancato" del testo *Ai miei genitori*), ma confermano che l'esistere altro non è che l'enigma di se stesso.

Guido Zavarone nella parte finale della sua prefazione a *La vita restante* afferma: "[...] ci accomiatiamo, ammirati, da questo libro in cui la meditazione profonda e sofferta e la forte intonazione etica non spengono, ma anzi esaltano il senso, il valore della vita, ce ne mostrano il volto mutevole, le angosce e le speranze, la realtà e il sogno: con immagini originali di rara intensità e bellezza e una perfetta costruzione e modulazione del verso secondo i contenuti che veico-

la; con una musica che bene rende l'attesa e la speranza di un'anima".

È dunque un mondo perduto, quello della Giangoia, un mondo pieno di cromatismi, di percezioni sensoriali, visive, olfattive che investono l'involucro della nostra esistenza. Sotto l'involucro, all'interno, un vuoto sconcolato, incolmabile, un'esistenza da recuperare, insieme al filo d'Arianna delle vite. In quel mondo dai toni crepuscolari, tra oggetti e cari ricordi (magari conservati coperti di polvere nella soffitta del tempo), memorie perdute e segnali di ritrovamenti che consentono alla scrittrice di mantenere la speranza e di restare aggrappata al sogno: il *poeta* Giangoia, nel significato (Erodoto) di "creatore di un poema". La scrittura, allora, assume quest'ultima volontà (*vorrei scrivere un poema*) e diventa anima, anelito, affinché possa trasformarsi in labirintici specchi, in una sorta di topografia, all'interno della quale, muovendosi, possa ritrovare la vita.

Rosa Elisa Giangoia, *La vita restante*, De Ferrari Editore, Genova 2014, pp. 74, € 12,00.

## L'ESEMPIO DEL GATTO

di Giuliana Rovetta

A chi è fedele lettore di Fleur Jaeggy è inutile ricordare quanto la scrittura - in italiano - dell'autrice zurighese (*I beati anni del castigo*, *La paura del cielo*) poco conceda alla complicità e alla leggerezza. Anche in questa nuova raccolta di venti racconti, che sono altrettante schegge di vita di durezza cristallina, si passa attraverso un mondo rarefatto, animato da fantasmi silenziosi. Un silenzio che occupa però "molto spazio", unico argine a un senso di remissione e solitudine in cui trascorrono, nella luce tagliente e senza appello che è insieme cifra e motivazione di uno stile, sogni mai esauditi, rancori minacciosi, dolori lancinanti.

Nella ricerca esigente di un margine tutto suo, che non obbedisca a nessuna regola del mondo letterario di cui pure fa parte, Jaeggy procede per sconessioni che il linguag-

gio asseconda (ad esempio i tempi verbali sospesi tra presente e passato): tanto nella narrazione che nella vita il percorso scelto non è mai immediato e diretto, ma si torce a sfiorare verità fantasticate, divaga verso suggestioni imprevedibili, s'inoltra in una dimensione dove il ricordo fa vivere le ombre e tocca il nucleo del male di vivere.

Tra i racconti si rileva una doppia appartenenza: da un lato si sente aleggiare la presenza di oggetti evocativi, evidenze inspiegabili con la sola ragione, dall'altro domina un preciso senso di perdita e di cedimento all'indifferenza e alla noia. Figure amate si materializzano, tra il romanzesco e il vissuto, in un'aura di sintonia e ammirazione profonda: un insolito Josif Brodskij che nel freddo inverno americano cerca di ritrovare, con una passeggiata a Brooklyn, l'"aria baltica", della sua infanzia; un'evanescente figura sfuggita da un affresco del Museo archeologico di Napoli, che rappresenta la mistica Angela da Foligno ammirata da Huysmans e Bataille, è posta a confronto con una Venere anch'essa evasa dalla sua "prigione dipinta".

Il tema del doppio, ricorrente nell'opera dell'autrice, è sviluppato nel sorprendente racconto che dà il titolo al libro: il fratello di XX, come si definisce la voce narrante (così anche la protagonista narrante di *Proletarka* alludeva a se stessa come alla "figlia di Johannes"), descrive una situazione in cui lui e la sorella maggiore di sette anni, orfani di genitori alquanto insensibili, specchiano le loro vite uno nell'altra con uno sguardo malignamente curioso che spia, indaga, vorrebbe, da parte di lei, prevaricarlo e da parte di lui sfuggire al mondo nell'ipnosi dei sonniferi, o addirittura acquietarsi in una morte che lo liberi dall'"incubo del vivere". Incubo che, come sappiamo, nell'universo letterario di Jaeggy è radicato nell'infanzia con un'impronta indelebile. Nelle vite che abitano queste pagine, tutte ugualmente segnate dall'istinto dell'odio e della crudeltà, non c'è innocenza. Neppure la più ovvia, quella dell'infanzia: il vecchio, solitario Caspar (in *L'ultimo del-*

*la stirpe*), viene ucciso dai fratelli morti da bambini, che minacciosi prendono corpo, liberati dalle cornici dei ritratti di famiglia; Herbert (in *Adelaide*), figlio di una donna da cui ha introiettato un rancore invincibile, affronta il padre che vuole incontrarlo dopo molti anni conficcandogli un coltello "dritto nel cuore".

La parziale identificazione con i personaggi, proiezioni del mondo interiore della scrittrice, restituisce al lettore figure singolari, non approfondite psicologicamente, ma disposte a svelare senza riserve le loro ferite, con parole che sembrano emergere da una dimensione profonda. L'emblema di questa sovrapposizione fra fantasia e realtà è l'applicazione alla scrittura (o alla vita stessa?) del metodo del gatto: nel momento in cui, puntata accuratamente la preda, gli basterebbe un solo gesto per artigliarla, ecco che si distrae distogliendo lo sguardo. Improvvisamente "è altrove". Così "la divagazione dal tema, l'evasione da una parola e insieme la caccia alle parole" (in *Gatto*) sono i modi mentali dello scrivere a cui Jaeggy continua a restare fedele attraverso i legami segreti che collegano le sue opere.

Fleur Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, Adelphi, Milano 2014, pp. 129, € 15,00.

#### ZONA DI CONFINE di Giuliana Rovetta

I sentieri che dal ventimigliese conducono in Francia, attraverso passaggi scoscesi e incerti nel tracciato, hanno visto avvicinarsi ondate di emigranti, di diverse connotazioni e origini, ma tutte riconducibili a un movente di obbligatorietà: la fame, già da metà Ottocento, aveva spinto i contadini delle nostre campagne a cercare Oltralpe una modesta speranza di sopravvivenza, fenomeno accentuatosi poi in seguito all'insostenibile pressione fiscale dello Stato unitario; la persecuzione politica aveva indirizzato a forza gli oppositori dell'Italia fascista verso la terra che era tradizionalmente la patria dei diritti e dell'accoglienza;

l'ostracismo sostenuto da leggi -ambigue nella forma ma inequivocabili nello spirito- aveva causato alla frontiera un anomalo passaggio di ebrei, singoli o famiglie, divenuti improvvisamente profughi da cittadini che erano, verso rischiose quanto improbabili alternative. In queste terre bellissime dominate da panorami selvaggi, da imprevedibili fenditure, da ripidi spioventi fra le rocce e gli arbusti modellati dal vento (come non ricordare la biamontiana immagine dell'uliveto "aggrappato" al pendio come una "grande farfalla dalle ali polverose"?) aleggia da tempo immemorabile un'aria di irregolarità, di attività occulte, di disperato anelito alla sopravvivenza.

La frontiera non è rappresentabile come una linea continua per quanto sinuosa ma, come osserva Magris, è piuttosto percepibile come "una striscia che divide e collega", un territorio misto, abitato da suggestioni e memorie stratificate nel tempo dentro una fascia che coinvolge i terreni limitrofi delle due parti i quali, in questa rappresentazione, appaiono come un luogo terzo rispetto alle due nazioni confinanti. Ciò è ancora più vero nell'area frontaliere tra Italia e Francia che parte dai Balzi Rossi e sale lungo la vallata della Roya, dove molti sono i punti cruciali del transito clandestino: Olivetta, Ponte San Luigi, il colle di Tenda. Su questi monti le vie, innevate d'inverno e comunque poco evidenti per via degli spazi intricati e dei passaggi impervi, spesso imboccate di notte all'incerto chiarore della luna, potevano essere percorse unicamente con la guida di abitanti locali saltuariamente convertiti, da innocui cercatori di funghi o raccoglitori d'erbe, al ruolo di *passeurs*: la zona così circoscritta non era di libero transito sotto due aspetti, in quanto soggetta di fatto alle regole transnazionali non meno che alle clausole imposte da una sorta di diritto esclusivo al movimento su quelle particolari direttrici oltreconfine strapiombanti sul mare.

In un libro nuovamente articolato e arricchito rispetto alla prima edizione del 2001 (editore Alzani), Paolo Veziano

concentra il suo interesse sul movimento causato dall'espatrio clandestino avvenuto in questi luoghi da parte di ebrei stranieri negli anni fra il 1938 e il 1940. La legge che stabiliva l'espulsione di questi soggetti *sgraditi* entro i sei mesi successivi alla data della sua entrata in vigore (settembre 1938) ebbe per effetto immediato di indurre oltre tremila individui a lasciare il paese senza attendere la scadenza indicata, ma ai restanti in attesa di vedere se si sarebbero verificate proroghe o attenuazione delle misure imposte, si aggiunsero i profughi provenienti da altri paesi, in particolare dall'Europa orientale. La situazione caotica, anche per l'ambiguità degli ordini impartiti dalle autorità, venne contrastata con la chiusura delle frontiere agli "ebrei germanici, polacchi, ungheresi e rumeni" che non fossero già in possesso di un visto valido per un'ulteriore destinazione.

Il tema centrale di questo studio accurato e appassionato, corredato da una documentazione assai ampia, è quello della contraddittorietà delle autorità italiane di fronte alla questione ebraica, in un delirio di ragioni proclamate e regole disattese talmente intricato da lasciare spazio (o addirittura favorire) le manovre di figure più o meno losche dedite al trasferimento clandestino di persone in fuga da una terribile sorte, sorte alla quale molti non riusciranno comunque a sottrarsi dopo l'occupazione della Francia. Nel perseguire l'obiettivo di "liberare il paese dall'elemento ebraico" il regime fascista realizzò dunque con i *passeurs* della zona una solida quanto coperta (specie nei confronti delle autorità francesi) connivenza, dando prova di un comportamento sleale e scorretto che però, tra interesse, menefreghismo e compassione, lasciò aperte le maglie alla salvezza di molti.

Paolo Veziano, *Ombre al confine*, Fusta Editore, Saluzzo (CN) 2014, pp. 271, € 15,00.

## POESIE A QUATTRO MANI

di Rosa Elisa Giangioia

Questa terza silloge poetica di Isa Morando si arricchisce di una sezione in cui sono raccolte alcune liriche di suo fratello Egidio, che in una nota si dice poeta dalla scarsa produzione e soprattutto dotato di molta autocritica che “definisce insopprimibile istinto di eliminazione del superfluo”, per cui, pur avendo messo insieme nel corso della sua vita un certo qual numero di componimenti poetici, ne pubblica qui per la prima volta solo una piccola scelta.

Come ci dice il titolo, l'elemento che unifica i testi dei due autori è la percezione del fuggire del tempo, indicata con efficacia e precisione dall'espressione oraziana. È quella sensazione che si prova quando si avverte l'accorciarsi della personale prospettiva temporale, per cui si sente quanto il tempo sia prezioso, tanto che lo si vorrebbe in qualche modo recuperare e preservare, progettando di usare quello che rimane con maggior ocularità e consapevolezza. In questo la poesia, certo, aiuta. Infatti, fermando il quotidiano nella forma compiuta della creazione letteraria, si recupera e custodisce il tempo, nell'unico modo possibile, grazie all'oggettivazione letteraria, sottraendolo alla *fuga temporum*. Il tempo è silenzio, non ha voce, ma proprio i poeti possono riempirlo di suoni, di voci, di armonie per «coniugare l'ora e l'infinito» (*Ipogeo mediterraneo*). Custodire il tempo, preservare certi momenti della vita dall'oblio, recuperare il passato sono gli elementi caratteristici della poetica di Isa, per quello che definisce «un disperato amore per la vita» (*Caro amico ti scrivo...*). La sua è una prospettiva minimale in cui momenti e memorie ritrovano vita nella parola poetica: «nella nebbia del pensiero / non coltivo ambizioni, se non quella / - che ambizione non è - di confessare / a una cerchia di amici il mio sentire, / chiedendo alle parole di tradurre, / senza tradire» (*Caro amico ti scrivo...*).

Per questo la poesia di Isa è soprattutto un emergere di ricordi («Solo i ricordi. L'ultima difesa», *L'attesa*), in un caleidoscopio di fatti, situazioni, immagini, episodi, voci, persone, incontri: sono le «*res quotidiane*» da cui Isa, riscattandole dall'oblio, con grazia ed abilità, sa far nascere la poesia («La poesia dei fatti impercettibili, / il richiamo dell'insignificante, / il legno che ti salva dal naufragio») (...*verba sequuntur*). Una dichiarazione di poetica sommessa, per una poesia elaborata per raggiungere il difficile traguardo di quell'apparente semplicità, nitidezza ed efficacia espressiva che i classici ci hanno insegnato e che in realtà è armonia ed equilibrio. Tono poetico che Isa, per la lunga frequentazione dei classici per gusto personale e ragioni professionali, ha ben appreso, come testimoniano molti versi di grande purezza ed intensa forza espressiva che non possono non riportarci a Leopardi nella perfetta compostezza dell'endecasillabo, un esempio per tutti: «Lontano il mare, incanto senza tempo / di casto azzurro sotto il cielo chiaro» (*Incontro*). La poetessa ha certo consapevolezza di questo suo rapporto privilegiato con i classici e quasi se ne scusa, definendolo un «vezzo senile - meglio, un vizio -» di «citare anche a sproposito parole / dei grandi che mi hanno accompagnato / in lungo corso d'anni» (*Voi (Adriana, Laura, Lucia)*). Ma questo rapporto è più intenso e profondo, perché va al di là del piano formale ed espressivo e diventa anche capacità di leggere il presente alla luce del passato (*La grande bellezza*), di rievocare immagini letterarie con parole di rara grazia (*Ofelia*) e di far rivivere figure del passato in un efficace intreccio di memorie letterarie (*Il giorno dell'Europa a San Benedetto*).

La poesia di Isa Morando rappresenta un riuscito tentativo di mettere in poesia la quotidianità, penetrandola nei suoi significati reconditi, perché ogni attimo di vita, ogni esperienza ha in sé un messaggio, una ve-

rità da comunicare agli altri in un dialogo ininterrotto fino al ringraziamento finale ai lettori (*Grazie*) che hanno percorso le parole della sua "piccola storia quotidiana" trovando consonanze di sentire per la capacità della poetessa di esprimere quello che anche altri provano senza trovare le parole efficaci per dirlo.

Egidio Morando per questa sua breve silloge dice di aver scelto tra le sue poesie «le più sincere: o, meglio, quelle che mi danno ancora qualche emozione, letteraria o sentimentale». La scelta si può considerare senz'altro felice, perché quelle raccolte nel breve canzoniere sono poesie coinvolgenti, che ci introducono con partecipazione nel mondo dell'autore. Ci sono anche da parte sua riflessioni sul tempo che inesorabilmente fugge, che lo portano a considerazioni realistiche («Non è il tempo a scorrere; / è la vita che scorre, anzi fugge») e a interrogativi inquietanti («È già l'ora?», (*Tempo finito*)) nella consapevolezza dell'inesorabile limite dell'esistenza umana, anche se *La meridiana* «non scandisce, né determina / l'istante della morte: / solo lo pubblica - notaia cieca - / con la sua freccia mai scoccata».

Sono, questi di Egidio, testi che aprono un mondo di riflessioni piuttosto amare e disincantate, come in *Sogni*, in cui l'autore compie una revisione della vita all'insegna della disillusione, senza salvare quasi nulla, o in *Bandiere*, anche qui nell'ottica di un forte pessimismo che non prospetta ideali a cui votarsi o per cui impegnarsi. La vita pare per il poeta sottoposta alla precarietà per cui «tutto muta nel tempo / salvo l'orientamento della pista» (*Orme*), ma purtroppo anche questo orientamento sembra vanificarsi in una prospettiva priva di consistenza, in quanto si perde all'infinito. A consolare il poeta in questa generale disillusione sembra sia il fatto che le sue giornate, e così le sue poesie, sono popolate di persone, identificate con i loro nomi, che «il poeta, anzi il cronista, / che non ha niente da fare» osserva e puntualizza con un'ironia sostenuta da saggezza

esistenziale e velata malinconia con quella fiducia nella parola poetica che lo sostiene e che lo porta anche a dare suoni e rumori alle immagini, bloccate nel silenzio (*Due pittori*) e a tratteggiare *Paesaggi* con penetrante finezza e felice inventiva.

A chiudere la sua breve silloge Egidio Morando pone un testo originale anche per il suo tono *retrò* (*INDAGINI e CONGETTURE sul DECESSO di una FEMMINA di CAPRIOLO e sulla NASCITA STRONCATA della sua CREATURA*) in cui, con tono ironico-disincantato e con il distacco che deriva dal pudore per aver gettato l'occhio nell'attimo fatale, riflette sul nodo misterioso che separa il vivere dal non esistere.

Isa Morando - Egidio Morando, ... *et fuga temporum*, Città del silenzio edizioni, Novi Ligure (AL) 2014, pp. 123, s.p.

L'EMERGERE DELLA VERITÀ  
Rosa Elisa Giangioia

Inventare storie nella Storia richiede documentazione, studio e soprattutto un'intelligente applicazione della fantasia per mettere correttamente in rapporto la verità con l'invenzione. Questi sono i caratteri del nuovo romanzo di Silvana Canevelli *La villa arancione*. Infatti qui l'autrice con abilità e maestria, costruisce una storia o meglio l'incontrarsi di tante storie, apparentemente banali nella loro quotidiana normalità, che, però, a poco a poco, lasciano intravedere qualcosa di particolare, di strano, di sospetto che immancabilmente infrange l'apparente normalità e fa esplodere una verità insospettabile che i protagonisti avrebbero voluto rimanesse segreta. Il mondo in cui si svolgono le vicende apparentemente normali è quello di una località della Riviera Ligure di Levante prossima a Genova, probabilmente Nervi, in cui personaggi che sembrano condurre una vita tranquilla nascondono segreti che rapidamente, attraverso increspature sempre più rilevanti, si intrecciano facendo emergere frammenti di un passato quanto mai

inquietante. Questo passato ha un più vasto scenario, uno scenario di rilievo storico, quello delle vicende dei criminali nazisti che dopo la fine della seconda Guerra Mondiale erano sfuggiti al Processo di Norimberga e agli altri successivi, per cui, attraverso vicende quanto mai avventurose e sovente grazie anche ad aiuti da parte di ecclesiastici, erano riusciti a mettersi in salvo. In molti casi avevano raggiunto località dell'America Meridionale, spesso dopo aver soggiornato in Liguria per imbarcarsi a Genova, negli anni ormai della Guerra Fredda, quando, non essendo più USA ed URSS accomunati nell'intento di perseguire i criminali nazisti, c'era stata maggior possibilità di muoversi e sfuggire alla cattura. L'autrice si è certo documentata su questo complesso periodo storico, seguendo soprattutto le vicende di quei personaggi meno noti, ma che durante la guerra avevano avuto un ruolo molto attivo nella cattura e nello sterminio degli ebrei, sfuggiti ai processi, talvolta poi ritrovati e catturati anche a distanza di decenni. La convinzione dell'autrice è che loro abbiano incarnato quell'«assoluta banalità del male», stigmatizzata da Hanna Arendt, per cui anche nella loro vita successiva si riverbera qualcosa di negativo che prima o poi deve venire alla luce e svelare il passato.

La vicenda del romanzo è costruita con molta abilità, in un susseguirsi rapido di vicende, fittamente intrecciate, tratteggiate soprattutto con dialoghi tra i molti personaggi che riempiono la scena con una tecnica all'insegna dell'immediatezza rappresentativa, di tipo cinematografico. Proprio per questo ciascuno si staglia con nitidezza biografica e precisione psicologica nel folto gruppo, anche solo grazie a pochi dettagli, sempre scelti e messi in rilievo in modo molto opportuno.

Su tutti i personaggi campeggia Clotilde, che tiene molte fila del racconto tramite gli allievi che frequentano la sua casa per le lezioni di lingue, in un diramarsi di intrecci che coinvolgono le loro famiglie e le loro amicizie. Ma anche Clotilde ha un passato,

una storia d'amore, sempre viva nel suo cuore per il rimpianto, con Franz, un ufficiale tedesco, morto in circostanze piuttosto misteriose.

Nel susseguirsi delle scene, a poco a poco tutto si chiarisce, i fili sparsi, disseminati di interrogativi, si compongono in un disegno unitario, il presente ed il passato recente trovano la loro spiegazione nel passato più lontano, quello la cui cronaca è ormai diventata storia.

Alla tecnica narrativa rapida ed immediata fa da supporto un linguaggio adeguato di forte incisività espressiva, ricco di soluzioni formali originali, sempre molto efficaci.

Silvana Canevelli, *La villa arancione*, Europa Edizioni, Roma 2014, pp. 194, € 14,90.

#### RILEGGIAMO LA NÉGRITUDE Rosa Elisa Giangioia

Cheikh Tidiane Gaye, poeta e romanziere di lingua madre wolof, francofono per formazione culturale, italofono per opzione personale nelle sue opere letterarie, ha tradotto una scelta di poesie del famoso poeta senegalese Léopold Sédar Senghor, compiendo una complessa operazione di mediazione linguistica con cui restituisce in un ottimo ed efficace italiano le composizioni poetiche dell'autore, intellettuale prestigioso e politico di successo, che ha arricchito la sua lingua poetica francese con l'esperienza culturale del suo paese d'origine, per cui solo chi, come Tidiane Gaye, ha fatto un analogo percorso formativo, può comprenderla ed esprimerla compiutamente in un'altra lingua ancora, come appunto l'italiano.

Rileggere oggi e riproporre al pubblico italiano Senghor è indubbiamente molto interessante ed importante. Infatti quest'autore, notissimo anche in Italia nel periodo tra le due guerre e ancora fino agli anni Settanta del secolo scorso, è stato poi piuttosto dimenticato, mentre oggi il suo pensiero, espresso nella sua poesia, oltre che so-

stegno della sua intensa azione politica che l'ha portato ad essere il primo presidente del Senegal, può rappresentare nuovamente un elemento di grande utilità per rifondare correttamente il dialogo tra l'Africa e l'Europa. Infatti il nucleo centrale del suo pensiero è quell'idea di *Négritude*, lanciata da Aimé Césaire, ma che Sènghor ha meglio elaborato e precisato come individuazione delle caratteristiche tipiche della razza nera (ad esempio, il senso del ritmo e l'esaltazione del sentimento) a cui si accompagna l'apertura verso il moderno, rappresentato dall'Europa (ad esempio, lo studio della storia dell'arte europea e l'apprendimento di nuove tecniche artistiche), in un contemporaneo processo di riscoperta delle tradizioni e di assimilazione del nuovo.

Tutto questo entra nella poesia di Sènghor, in cui il mondo della natia Joal, l'"Ombrosa", villaggio del Senegal e metonimia di tutto il continente africano, viene cantato con un abile impasto lirico in cui i moduli espressivi della coeva lirica francese si arricchiscono e si rinnovano con il sottofondo del ritmo del tam-tam, del balafong e della kora, in un andamento espressivo in cui si recuperano toni narrativi, memorialistici, elegiaci e dialogici, che si intrecciano con il lirismo essenziale della poesia pura imperante in Europa.

Con questa ampia gamma espressiva a disposizione, frutto delle sue esperienze di vita e della sua vastissima cultura letteraria, che spazia dal mondo classico all'Europa contemporanea, Sènghor canta l'amore per il proprio paese e per il suo mondo africano, cogliendone tutte le sfaccettature, dal-

la sensualità alla spiritualità, allo stretto rapporto con gli elementi fondamentali della natura (soprattutto il vento e l'acqua, con consonanze francescane), ma affronta con efficacia e determinazione anche temi politici, come quello del sangue versato dai giovani africani durante la Seconda Guerra mondiale in nome di una "patria imposta", nonché le asprezze della colonizzazione. Quelle che Tidiane Gaye ha scelto di tradurre sono le poesie più note, soprattutto in Senegal, ma anche in Francia, dove Sènghor ha goduto di grande notorietà, primo africano a sedere all'Académie Française di cui nel 1983 divenne anche Presidente.

Nella sua traduzione Tidiane Gaye si è molto impegnato, con ottimi risultati, a mantenere la sonorità, oltre che l'andamento ritmico, sintattico ed interpuntivo del verso francese, nonostante la complessità per l'uso frequente di figure di suono (soprattutto allitterazioni) e di pensiero (metafore, paronomasie, ecc.), e per la sintassi con costruzioni elaborate, soprattutto per l'inversione verbo-soggetto. Date queste attenzioni, la resa è molto funzionale ed efficace, in quanto, come dice Laura Toppan nella *Prefazione* «Tidiane Gaye traduce "dall'interno", intriso del ritmo senghoriano e ci accompagna nei meandri più nascosti del cantore della Négritude» (p. 7).

Bel lavoro, anche per le note e il glossario, davvero molto utili per meglio comprendere l'universo poetico e culturale di Sènghor.

Léopold Sédar Sènghor, *Il cantore della Négritude*, poesie scelte e tradotte da Cheikh Tidiane Gaye, Edizioni dell'Arco, Milano 2013, pp. 76, € 6,90.

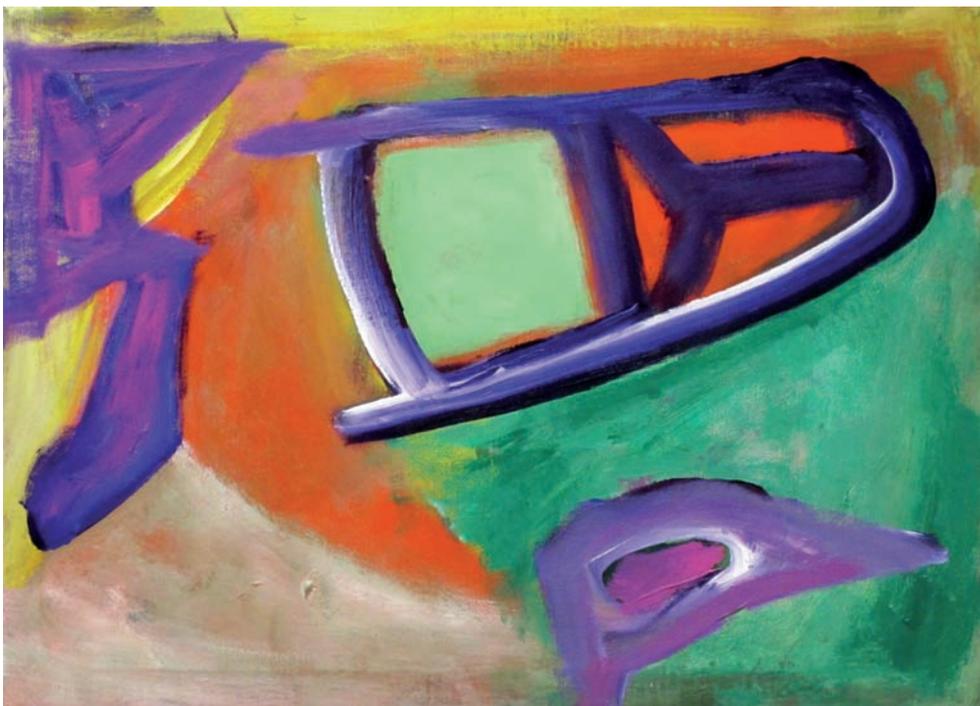
## DALLA NON PITTURA ALL'IPERPITTURA: ADRIANO ACCATTINO

di Sandro Ricaldone

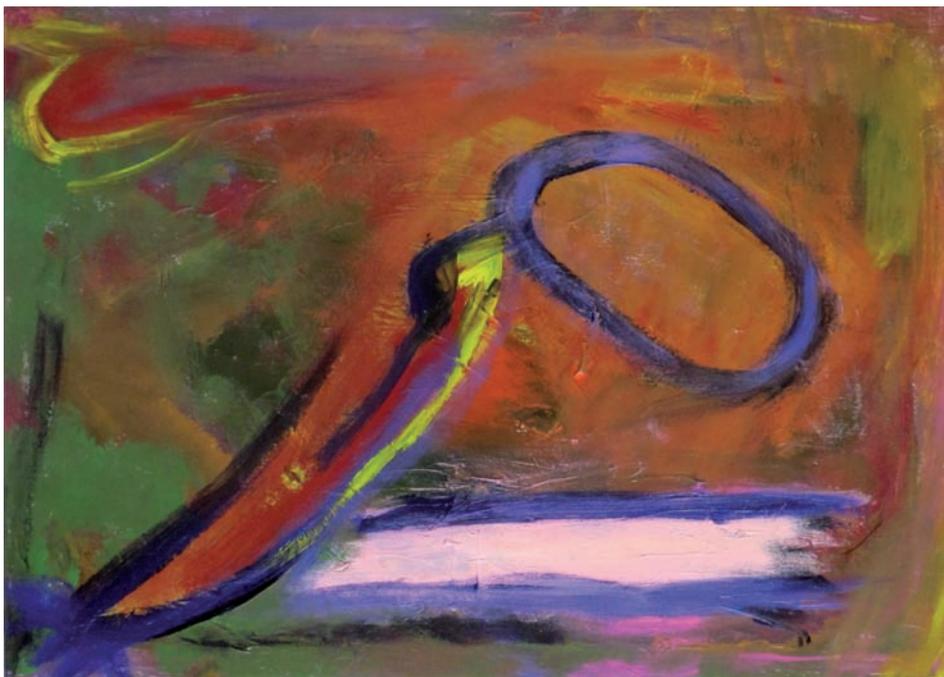
*La pittura è solo un altro  
modo di tenere un diario.*

Pablo Picasso

Conoscete Adriano Accattino? Per rispondere (in realtà solo in parte) a questa domanda, in occasione del settantesimo compleanno, è stato pubblicato lo scorso anno un volume di duecentosessanta pagine nel quale si dà conto delle sue molteplici attività in ambito culturale, a partire dagli anni '60: poeta, scrittore, promotore ed editore di riviste, organizzatore di convegni, collezionista omnivoro, lungo un percorso che lo ha condotto, in tempi non troppo distanti ad edificare un museo, il Museo della Carale, dove ha allestito mostre dedicate alla Poesia Visiva e a Fluxus. All'ampio raggio del suo operare non fa difetto la pratica della pittura, puntualmente analizzata, nel suo svolgimento - nel vo-



Campi d'arte 1/9, 2013, acrilico su tela, 50x70



Campi d'arte 7/9, 2013, acrilico su tela, 50x70

lume citato - da Lorena Giuranna. Venuto allo scoperto solo alla fine degli anni '80, germinando in modo spontaneo dalla scrittura - come segnala in modo esplicito il titolo del primo ciclo di lavori, "Scritture ad occhi chiusi", calligrafie "automatiche" sovente collegate all'ascolto di brani musicali - l'esercizio pittorico assume in seguito sempre maggior spazio nell'operare di Accattino, benché questi abbia mantenuto, e mantenga tuttora, una sorta di reverenziale riserbo in proposito, professandosi "non pittore": definizione che - seppure formulata in termini attinenti alla professionalità e alla tecnica - ricorda nell'atteggiamento, fra imbarazzo e ironia, la più oltranzista qualifica di "ignorante" che Pinot Gallizio si attribuiva nella sua carta da lettere. D'altronde un parallelo con la vicenda dell'autore abese non si prospetta del tutto ingiustificato, oltre che per l'affinità di talune soluzioni concrete (come

l'espore le tele alle intemperie, espediente peraltro già impiegato da Munch), proprio per l'avvio al di fuori di ogni preparazione specifica. Nel raffronto con Gallizio, peraltro, possiamo spingerci anche oltre: come quest'ultimo aveva conseguito, nelle "Fabbriche del vento" e nel ciclo degli "Oggetti e spazi per un mondo peggiore", mediante la fusione di materia e segno, una sensibilità squisitamente pittorica, infatti, anche Accattino, dopo una lunga fase di esplorazione del mezzo, ha raggiunto una sintesi personale di grande impatto visivo.

Se, in partenza, il suo accostarsi alla pittura si poteva leggere nei termini di un impulso originato dalla frequentazione di altri artisti, primi fra tutti Luigi Bianco e Martino Oberto, e più in generale come estrinsecazione del principio lautreamontiano secondo cui "la poesia deve esser fatta da tutti e non da uno", oggi, con l'espansione da Satura dei venti pan-

nelli realizzati fra il 2013 e il 2014, si può, anzi si deve constatare come il lavoro di Accattino abbia acquisito una nuova dimensione, istituendo una penetrante dialettica fra l'articolazione ideativa dell'opera e la sua esteriorità visuale.

L'intento dell'autore si palesa, sin dalla scelta del supporto (tavole di materiale sintetico sulle quali un altro artista, Ferruccio Cajati, aveva incollato riproduzioni di sue opere recenti), diretto a costruire una "sovrappittura", a dar vita ad una sequenza di opere che si vuole "di rottura con i luoghi comuni della pittura"; si esprime in una presa di partito per "un'arte camaleontica, galattica, dinoccolata, sconcezionale e via dicendo", per un "ovra sovrabbondante, sovrasviluppata, sovradimensionata". Accattino struttura quindi questo suo ciclo attraverso l'ironia e l'eccesso, al modo di un manifesto dell'antipittura. Paradossalmente, però, non solo scarta l'opzione dell'azzeramento del colore, della materia e del

segno, ma aggira anche la soluzione facile del kitsch rivestendo le sue pagine di stesure rapide ed esplosive, intensamente vitali, di accostamenti cromatici violenti e di forme convulsamente intrecciate: un'"iperpittura" lussureggiante che smentisce radicalmente la cornice teorica negativa su cui va a distendersi. Questa felice contraddizione anziché minare il risultato, lo potenzia, mettendo in campo la carta della spensieratezza (termine che ancora fa riferimento ad Oberto) per introdurre una trama ludica nella serietà degli assunti. Così, nei suoi lavori accesi, ricolmi di timbri dissonanti, dove tracce chiuse e aperte si sovrappongono senza interruzione, Accattino procede - secondo un'espressione di Dotremont - "di libertà in libertà, senza che lo si possa mai cogliere in flagrante delitto di *stile* o di *caos*", prefigurando - di giorno in giorno e di quadro in quadro, come in un diario per immagini - la vita ancora da vivere della pittura.



Come cani, 2013-14, acrilico su tela, 70x100

## AA: L'ὄργανον, QUESTA MACCHINA GUERRESCA!

di Raffaele Perrotta

ordunque per orditura

una cifra: ζattuabile la ricerca?

se ne venne a dire che *emblematico* ζpuò essere il fatto? è tutta una questione di Μέθ-οδος. comunque confermato *figurale*. chiaro fare il Nome e ragione di atto attivo: l'opera è una operazione, Adriano Accattino è un operatore, operatore quando firma l'opera *saggistica*, operatore quando firma l'opera *quadro*, operatore quando firma l'opera *giornalistica*, operatore quando firma l'opera *museale* dedicata alla Poesia Visiva, operatore quando firma l'opera *convegnistica* che si propone come una sorta di *cenacolo*; insomma, operatore mai consunto.

forzato all'estremo - là, dove l'oltre del *linguistico* è l'impossibile -, il Linguaggio s'ingarbuglia sfocandosi *semanticamente* coinvolgendo *referenza*, e, di conseguenza, *referente*. il Linguaggio? tutto è linguaggio. Linguaggio *natura e cultura*, dunque Linguaggio déi Linguaggi.

con questi presupposti, non tanto teorici quanto reali, l'esercizio del linguaggio è un'avventura a fondo e sottofondo di sfondo *asemantico*, - semantica affermantesi quale mero significante, il significante significa sé stesso, semantica privata di sé stessa, tranne che del suo segno.



Come serpi, 2013-14, acrilico su tela, 70x100



Ovra sovrabbondante, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95



Ovra sovrastimata, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95



Ovra sovradimensionata, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95

faticosamente da *labor* a *opus* ai fini del discorso - da *retorica* a *stilistica* -, l'espressività della espressione.

*mondo* e *cosmo*, *critica* e *metacritica*, *letture* - attraverso *critica* e *metacritica* - di *mondo* e *cosmo*, *filosofia* quale *sapere* in funzione del 'venirne a conoscenza (di *mondo* e *cosmo*)', *filosofia* quale *dottrina* 'discutibile'. questo lo schema epistemologico. sullo sfondo epistemico l'essere vivente d'ingegno. *¿come* caratterizzazione specifica di linguaggio *discorsare* caratterizzazione specifica di linguaggio *altra?* *¿a* che pro la lunga premessa con i continui corsivati come a dar vita pseudoartistica al gioco degli scacchi sulla Torre Eiffel tra Marcel Duchamp e Man Ray o a una performativa del 'musicista' Chiari? prime e ultime avanguardie di poiesi, impavide, 'fanno da sé', non curanti del preconstituito alfabetico. eccone il motivo: *no* ai linguaggi generalisti del generalismo delle generalità; vi si contrapponga la *dirompenza paradigmatica* de-generatrice déi generi a compartimenti stagni.

non più di quel che è l'ESEMPLARE - ver-ginalmente, dopo un primo silenziarsi balbettato, un ente e sua entità si pone nell'esistersi - prassi pura vuole coppia e duplice, uno e due, da vicinanza a lontananza, al governo: istinto e immediato - e perviene la *notazione*: Storia Tutta e Linguaggio Tutto - le Età dell'Oro dell'Argento del Bronzo - prima della Scrittura la Voce - la Maturità Tutta della Scrittura il Segno - AlfaBeticamente il Significante - e *oltre più di ciò ... - ... e, in avvenire ... l'avvenirsi ecc. - labor → opus - spaccati di quadrature dell'immaginato cerchio ... - ... il condivisibile una giacenza non scalfita dal rio tempo poiché la commisurazione despota da passarnano non aveva frainteso sulle oscillazioni del gusto né ci mise mano il film-maker avveniristico, quando la brace fungeva da marca sibilante; un nome per tutti i fautori del cavallo corrente vincente, a Locarno, due volte, Hans Richter, ne valse la pena. mai e poi mai che l'andare al-*

l'attacco recalcitri per finire di rimanere ai limiti della statica illusione del buon temporeggiare in risonanza astrusa, come se vi fosse a tramare una perversa sottolineatura, di sbieco, incisiva e invadente, nel voler il "termine" di pregio quando è il segno stesso la scrittura stessa il significante stesso provocatori di campo del discorso rinnovabile per accesa riconsiderazione della materialità d'accensione, e non azzurrastro per segnalare; mischiando successivamente le carte, mente/pensiero da cui Idea. ¿verrebbe meno, si cancellerebbe la lunga ombra statuaria di Hegel, dopo quella di 'l maestro di color che sanno? memoria che non sbiadisce: quel che s'ammira di Adriano in Accattino è la sua double face di verbalista/artista: tratto fermo da mano ferma e il suo non star fermo in verbalità/artisticità, una 'mania' la sua che lo conduce sano e salvo all'approdo dell'ascoltazione nostra; tratto fermo, punto e accapo: il suo del suo *superarsi*. m'avvedo: ricordo di aver posto in auge la metacritica come sorpasso della critica - solo così si dà il caso che AA nutra in noi la genuina Fors che ci accompagna in sorte verace, a porre protocollarmente il discorso che sopravanza la metodologia. quando ci si ponga in atto di scrittura gli Obblighi sono presto detti, e tutti richiamati all'esercizio, appunto, della scrittura.

noialtri siamo linguaggi nel mastodontico gurge del linguaggio natural-culturale, cui artificiosamente si pongono "costruite" delimitazioni. e oggi ci si imbatte in Adriano Accattino; sbrigativamente lo si appella «scrittore» dalla maggioranza di coloro che ne hanno avuto conoscenza negli ultimi anni. ma AA viene a noi tutti da lontano, ed è figura di intellettuale e operatore - in una parola somma-summa qualificativa - «di cultura», indiscutibilmente di prestigio. io ne sono amico. ma per parlare di AA bisogna che metta le mani avanti, che mi *configuri* per ciò che io penso di conoscer-

mi. - *io sono la parola che parlo. la mia parlata è il linguaggio della parola. linguaggio parola praticato e praticata nella lingua italiana, in grammatica e sintassi rivedute nel mio idioletto. mi corre l'obbligo d'intrattenermi con la Musa-Adriano Accattino, un confronto diretto. ¿quale compagine ne scaturisce? ¿dove si situa la mia parlata e dove quella della Musa Adriano Accattino? a dominare sarà il linguaggio, due linguaggi fusi in un linguaggio, dove, a non smarrirsi, saranno gli echi dell'un linguaggio e dell'altro sovrapposti e, per così dire, riuniti in Giano Bifronte.*

il linguaggio della parola è propriamente la mia attitudine affinché a tale linguaggio possa avvicinarmi sempre di più negandomi qualsiasi etichetta di studioso specialista, dalla semiotica alla semantica, dalla retorica alla stilistica, per non parlare dalla grammatica per giungere poi addirittura alla ermeneutica intesa come interpretazione. lungi da queste categorie di scienze linguistiche, mi ritrovo a praticare l'esercizio del linguaggio della parola. il prossimo volume in attesa di uscita penso che lo si possa chiarificare citando il suo titolo: *nel gurge della logomachia* rapidamente, con queste premesse, mi rivolgo alla «autorità identitaria antropologica». chi è l'uomo? l'uomo è l'(h)uomo, l'uomo-(h)umus in attesa che finalmente si riconosca qual è allo stato attuale del suo esistere nella civiltà cosiddetta progredita: un 'essere vivente d'ingegno', che, a sua volta, può essere 'più che uomo', e contemplando la duplice sessualità maschio/femmina, il processo *virtuoso* della coppia, pervenendo a donno/donna, si rilancia a viro/viragine, e, all'apice, eroe/eroina o santo/santa, poiché - v. Eraclito: δαίμων, ó, ή, - l'ente l'"essere vivente d'ingegno" è per sua propria *virtuosità* portato alle massime altezze, *cultura* in proprium di *natura*. in altro lessico, AA sostiene e favorisce le stesse facoltà che *possono* dare frutto operativo

a entrambi i sessi, i superamenti di grado sino alla sfera del semidio  $\alpha$  della semidea. ¿non era questa altezza cui intendeva pervenire Ezra Pound? «And I am not a demigod,» (The Cantos, CXVI). AA ovvero Adriano Accattino – ritengo di potermi *aprire* a lui elencandone le sue principali manifestazioni che lo rendono un promotore di cultura scelta; e giacché la sua città natale, e dalla quale non si è mai allontanato, è Ivrea, io chiamo il mio amico con un bel «Adriano II», alludendo che dopo Adriano Olivetti, di cittadinanza Epediese illustre è venuto a mostrarsi l'«Adriano».

ci sta detto che  
Lui è un tipo speciale,  
non lo dà a vedere,  
ma è così, speciale;  
onestà intellettuale dà fuoco all'evento.

chiamato a *dire* intorno ad Adriano Accattino, per la sua storia di esperienze vissute, è necessario, seppur a volo d'uccello, darne qualche accenno, ma 'essenziale', purché s'abbia in mente e a cuore di lettore che la semantica semanticizzabile è l'astratta. perché? perché ... ¿perché per Schopenhauer la Musica è la Regina delle Arti? perché, *asemantica* - 'principio d'indeterminazione' -, è sintatticamente - con valenza di mero significante - la piú prossima al silenzio squillante del cosmo Il Magnifico indescrivibile, non significabile. il microcosmo AA ha scrittura verbale dal p e r *cóorso lento e fluviale* - ed è quanto lo caratterizza stilisticamente '*singolare*' -; AA ha scrittura pittorica d'altro effetto espressivo: fra 'scrittura automatica' e 'action painting', un dispiegamento cromatico a tutto campo, e d'ímpito, e l'insieme, con microuniversi contestualizzati ciascuno in unicum, posti a formato forma compatta nella profusione calibrata del colore, e pur orgiastica. - AA promosse una riunione di pittori con la pregiudiziale

che si dessero alla tela forti della loro eccentricità ponendo in *getto*→ la potenza del loro ←*gesto*, un libero esprimersi dell'«es' del ciascuno.

la personalità di AA: ne subisco il fascino. egli è discreto, misurato, mai una alzata di voce scomposta, un comprendere rispettosamente iniziativa e condotta dell'altro. pare che la pittura lo occupi in seconda battuta rispetto all'esperienza-letteratura. la pittura - se ne ha un esempio tangibile con la mostra da Satura in Genova grazie ai buoni uffici di Mario Napoli -, e così il vólto del Nostro ha anche questa seconda talentuosità da trasmetterci. secondo me, lo slancio, il fúrór dell'impasto cromatico del pittore Adriano Accattino fa sí che mi si rafforza la stima che nutro per lui. ma il pubblico della mostra di AA da Satura, qualora fosse ignaro dell'altro suo vólto, quello dello scrittore verbale, è bene che per sommi capi se ne faccia ulteriore riferimento riportando altresí a d'appoggio esplicativo l'originale della peculiarità del dettato scrittorio. e, a riguardo del pensiero, della 'filosofia' che permea l'opera dell'autore, che sia di scrittura verbale  $\alpha$  che sia di scrittura visiva, il discorso di principio, al di qua dello specifico propriamente linguistico, risulta essere pertinente: il *senso del complesso di un complessivo a complessità di 'aura e registro* dell'operato linguistico'.

*Adriano Accattino Un salto nell'alto dalla scrittura all'evoluzione in 32 libri Mimesis. I vantaggi della difficoltà* un libro in bellissima veste editoriale - I Medicanti - del 1997, ne trascivo il ritratto che si fa del nostro autore, calza a pennello: «figura singolare di poeta; autore di saggi di valenza formativa e pedagogica, animati dall'intento di nuovi rapporti sociali. Con la sua scrittura impegnativa e "pensosa" ha reagito alla letteratura corriva degli ultimi decenni del secolo ventesimo. Negli anni finali della sua



Ovra sovrasterzata, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95



Ovra sovrappensiero, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95

vita si è concentrato su esperienze scritturali di pura verticalità. Ha lasciato alcuni inediti la cui pubblicazione sarebbe ancora oggi problematica.» perfetto: AA è esattamente da catalogare nella *saggistica di valenza formativa e pedagogica*; infatti egli appartiene alla razza degli animatori di Grandi Epoche, le Epoche celebrate e che si nominano con le Grandi Discipline di Cultura e Civiltà insegnate nel Tempio degli Studi Superiori della Universitas o Studium, e che prendono il nome di Paideia Humanitas Bildung. questo libro viene, dal suo autore, fatto rientrare nel monumentale ciclo di *Un salto nell'alto*. come per tutti gli altri trentun libri, la quarta di copertina funge molto più della tradizionale fascetta editoriale stilata ai minimi termini di presentazione, essa è un vero e proprio articolato sunto illustrante l'intensione testuale. ecco quel che si afferma per *I vantaggi della difficoltà*: «Le capacità umane possono estendersi indefinitamente: l'uomo è fatto di una sostanza prodigiosa, debole e vulnerabile, ma in grado di adeguarsi a tutto. Le difficoltà stesse fanno nascere in lui le capacità per affrontarle. Intravedo possibilità entusiasmanti, che naturalmente quando saranno raggiunte dall'uomo non lo soddisferanno più: proprio questa scontentezza preannuncia un viaggio senza fine» per confermare il 'Grandioso' dell'*ethos* dell'oltre-uomo prefigurato da AA si vada al volume titolato *Vertigini sulla realtà*, vi si scrive su fascetta di colore granata: «L'autore che ha teorizzato il transito dallo spirituale al materiale, e viceversa, molto prima della scoperta del Bosone». dovremmo intenderci, e sia detto per intenderci: la temperie è incandescente, ha quella 'vertigine' che rinveniamo nell'Übermensch di Nietzsche. *Un salto nell'alto*: una Bibbia! Adriano Accattino raggiunge l'Alto. AA: ὄργων, questa macchina guerresca!

## PITTORE/NON PITTORE (note di vita)

di Adriano Accattino

La biografia è breve perché il tempo della mia vita dedicato alla pittura è altrettanto breve. Ho fatto l'artista per qualche tempo intorno al 1968 quando esposi i miei primi lavori all'aperto, en plein air, come si diceva allora, con altri sei o sette giovani della mia città sotto i portici del centro. Conservo le fotografie di quella mostra che durò un solo giorno, dove si vedono alcuni giovani e alcuni cartoni colorati. Una seconda esperienza espositiva ebbi qualche tempo dopo, questa volta in una galleria dove esposi le opere con Francesco Gioana che era il più promettente artista di Ivrea. Esposi una decina di opere completamente bianche dove diversi legnetti variamente sistemati sulla tavola creavano giochi di luci e ombre. Lavoravo in casa, nella mia camera, ma non avevo molto spazio e forse non avevo nemmeno molto interesse per l'arte, così, quando compresi che non potevo fare l'una e l'altra cosa insieme ma dovevo operare una scelta, senza il minimo dispiacere, abbandonai la pittura e mi dedicai alla scrittura. L'abbandono della pittura non soffersi, attirato da una passione vera



Adriano Accattino

per la poesia. Durante tutta la vita sono rimasto fedele frequentatore della scrittura poetica il cui esercizio mi arrecò molti benefici. Il lungo percorso della mia scrittura ha conosciuto momenti di impegno collettivo e momenti di riflessione solitaria, passando attraverso esperienze interessanti. Per sommi capi ricordo l'esperienza del festival "Poetiche", imponente manifestazione che radunò a Ivrea praticamente tutti i poeti visivi italiani. Successivamente vissi l'avventura della rivista "Pianura" con la prosecuzione per qualche numero dopo la sospensione, con pochi superstiti scoraggiati e intimiditi. Poi, dopo alcuni anni di lavoro solitario, collaborai con la rivista "Harta" di Luigi Bianco e successivamente diressi le riviste "il martello", "La memoria di Adriano" e "Fondamenta nuove"; feci esperienze altamente istruttive sull'impostazione e l'indirizzo delle riviste e anche sui rapporti con i collaboratori. Tutto questo accompagnava la mia attività di scrittore segreto: non mi rendevo conto che la mia fedeltà era molto feconda e attiva. Scopersi qualche anno fa che tutti i miei scritti si organizzavano da sé in un insieme coerente: ne risultò un libro composto di 32 volumetti. Questi libri parlano di vita, di morte, di scrittura, di poesia, di arte, di autonomia creativa e di capacità critica: sono libri insomma che puntano verso la crescita evolutiva dell'uomo.

Nel 1995 in piena estate a Venezia mi raggiunse la notizia dolorosa della morte improvvisa di mio zio Maurizio, al quale ero molto affezionato: rientrammo precipitosamente a casa e questo dispiacere può avere scatenato la ripresa della pittura. In quegli stessi giorni un amico cartolaio mi regalò una borsa di tubetti di acrilici per metà secchi e inutilizzabili. Tornai a casa con i colori e mi misi al lavoro che non interruppi più negli anni successivi. I primi cartoni che dipinsi mi stupiscono: erano rigorosi e potenti, quasi minacciosi.

La mia pittura è caratterizzata da un'incrollabile fiducia nel processo della pittura, per cui non ho mai imposto alcunché al quadro che stavo facendo ma mi



Ovra sovrappiù, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95

sono sempre disposto all'attesa, confidando che la pittura mi avrebbe mostrato la strada. Così infatti è sempre stato: ho atteso che la pittura mi indicasse il da fare e mi segnalasse quando il lavoro era finito. Non ho mai imposto la mia volontà ma ho assecondato le piroette che mi si paravano davanti.

Ho sempre cercato di fare in modo che non emergano dalla mia pittura dei segni distintivi, riconoscibili e attribuibili. Per quanto posso, confondo i miei segni e li dissimulo, cercando di non farli riconoscere, così che sembri pittura di un altro o di altri. I miei lavori non si collegano l'un l'altro ma rivelano separazioni drastiche, interruzioni e rotture. Cambio tutto e sostituisco tutto per proseguire nella mia scelta di discontinuità, nelle espressioni e nelle forme, per mantenere invece una continuità di pensiero, di atteggiamento, di scelta artistica.

Mi sento non-pittore, eppure esercito pittura e mi stupisce talora la qualità apprezzabile dei risultati. La pittura è sempre pre-

sente in me e mi rendo bene conto di quanto sia impegnativa e faticosa, anche per un'incertezza sul destino del lavoro che sto facendo e sulla sua conclusione, altrettanto indeterminata. Vivo un rapporto con la pittura come con un interlocutore da cui aspetto segni e indicazioni.

Nei primi quadri che feci nel 1995 continuavo a scacciare le figure e i volti che si presentavano insistentemente sulla tela, a coprirli con uno strato di vernice. La guerra alle figure non so chi la vinse; forse un bel momento mi arresi. Spesso ho cancellato e spesso ho ricoperto: i miei quadri sono sempre a molti strati. Appesi questi lavori agli alberi del giardino: non mi sentivo l'unico autore ma uno degli autori di quei lavori. Volevo vedere l'effetto dell'azione degli animali; volevo vedere in azione il tempo. Li tenni esposti diciotto mesi. Quando li calai dalle loro croci erano definitivamente segnati.

L'anno successivo dipinsi dieci grandi tele di due metri per uno, incorniciate di alluminio. L'idea era quella di dipingere dei sudari, non di un singolo individuo morto ma di interi popoli che lasciavano sulle tele segni del loro passaggio in terra. Erano sudari di comunità scomparse per chissà quali disgrazie. Impiegai sei mesi a dipingere queste tele simboliche. Questa volta feci peggio che appendere i quadri sugli alberi, perché pensai di interrarli e lo feci durante una performance a cui parteciparono una trentina di persone. Avevo preparato uno spazio sufficiente a raccogliere tutti i quadri, l'uno accanto all'altro. Dopo cinque mesi li riesumammo. I quadri risultavano davvero malandati, ma le incrostazioni di terra sulla tela e sulle cornici accrescevano l'effetto suggestivo. I quadri erano rovinati ma più ricchi di senso. Qualcosa ne avrei fatto e li nascosi in uno sgabuzzino. Dieci anni dopo mi decisi, staccai le tele malandate dalle cornici e stesi delle tele nuove, lasciando però i medesimi telai. Poi incollai sulle tele nuove le tele vecchie e rinforzai i quadri lasciando però tutti gli sbregghi, i tagli e le incrostazioni di terra. Presentai i quadri in una

mostra allestita in una stanza foderata di plastica nera. L'effetto fu stupefacente e la mostra piacque molto.

Negli anni successivi inventai modalità sempre diverse a confermare la mia mancanza assoluta di coerenza o di fedeltà alla pittura. Cercai sempre la novità e su questa ogni volta mi misi alla prova. Il terzo anno dipinsi un quadro gigantesco diviso in nove pannelli, ciascuno di metri 3 e 30 di lunghezza per 2 e 10 di altezza. I pannelli erano consecutivi nel senso che dall'uno si passava all'altro formando un unico quadro di quasi trenta metri di lunghezza. Lo dipinsi come la piantina di una città, con le strade, i fiumi, i ponti, le costruzioni.

Un altro anno dipinsi figure di guerrieri in armi in una scena di battaglia, tutta rossa e nera, piuttosto impressionante. Un altro quadro ritrae un uomo immerso nel mare: sporge il capo dall'acqua e noi, alle sue spalle, vediamo quello che vede lui: sullo sfondo sterminato dell'oceano si stagliano tre montagne galleggianti che ci vengono addosso. L'angoscia ci ammutolisce: siamo perduti. Un altro anno ritagliai molte strisce da tele che avevo preventivamente colorato. Le strisce ho poi assemblato, incrociandole, ottenendo delle composizioni fresche e fantasiose. Un altro anno incastonai tre tele in ciascuna di sei cornici pesanti. Mi applicai metodicamente a colorare le superfici come meglio non avrebbe potuto fare un geometra impazzito. Segnai perfettamente linee e divisori che i colori rispettavano. Alla fine di questo lavoro meticoloso, presi una pennellata e "deturpai" con sciolti passaggi quei sei grossi quadri. Questi lavori proposti poi nella pagina finale del primo numero de *il martello*, con il titolo *DETURPO*. Era l'anno 2000.

Un certo anno dipinsi ventiquattro tele dividendo lo spazio di ogni tela in ventiquattro riquadri nei quali dipinsi dei segni inventati. Feci attenzione a non ripetere i colori. Portai questi lavori a Novara in una storica cascina restaurata, nella quale ogni anno si teneva una gran-

de mostra. Il proprietario, un industriale, venne a visitare la mia stanza e rimase colpito dalla serie di questi ventiquattro quadri. Li avrebbe sistemati in un soffitto a cassettoni. L'idea piacque anche a me. Intanto l'industriale mi interrogava sugli studi fatti e sulle attività svolte, ma non si decideva. Seppi poi che era molto avaro e che anche negli anni precedenti aveva fatto lunghe discussioni per acquistare qualcosa. Così riportai a casa la mia grande opera e perdetti l'unica occasione che in tutta la vita mi è capitata di vendere (quasi) un'opera.

Un paio d'anni fa mi accodai a un treno composto da due vagoni: il primo era di Picasso e in particolare delle sue *Demoiselles d'Avignon*. È un quadro famosissimo e i cent'anni dalla sua creazione sono stati festeggiati da Lamberto Pignotti con alcuni collage che ripropongono le famose *demoiselles* con i corpi seducenti di giovani donne in fotografia. Mi sono attaccato al lavoro di Pignotti e ho accompagnato le tre ragazze ad altri personaggi di opere contemporanee con una frase ironica e ambigua. Ho scritto anche un testo intitolato *Abbaso Marcel Duchamp Evviva Lamberto Pignotti*. Critico Duchamp perché ha fatto dell'arte un esercizio frigido mentre Pignotti con le sue fanciulle è tornato a scaldare il sangue.

Mi piace anche collaborare con altri artisti: mi son fatto comprare da un amico a Dakar una decina di tele di pittori africani popolari. Queste opere ho tagliato in pezzi di varie forme e dimensioni. Ho poi incollato i pezzi su altre tele combinando le parti in modo fantasioso; poi sono intervenuto con i colori. Nel 2012 ho fatto una ventina di dipinti su tavole di plastica dove Ferruccio Cajani aveva incollato delle riproduzioni di sue opere recenti. Su tutti i pannelli ho messo un titolo che fosse di rottura con i luoghi comuni della pittura moderna. Così ho scritto: un'arte camaleontica, galattica, dinoccolata, sconcettuale e via dicendo. Un altro anno feci dei quadri scrivendo semplicemente delle parole. Erano poe-



Ovra sovrastata, 2013-14, acrilico su supporto plastico, 135x95

sie pensate a lungo: due di queste riguardano mio padre. Questi lavori continuano a piacermi e li ritengo una delle cose più belle che ho fatto. Lavorai ancora su un'idea di ciclo pittorico nel 2011, quando morì Martino Oberto e io lo ricordai con una serie di undici tele. Quel medesimo giorno (22 Giugno) feci il primo quadro in sua memoria: una montagna viola che pare quasi un corpo steso a terra.

Questo è tutto: ho fatto il pittore negando di fare il pittore per farlo liberamente. Ho cercato di nascondere i miei segni caratteristici, dissimulandoli e confondendoli; e inoltre cambiando continuamente la mia pittura. Che cosa significa un tale comportamento alla luce della situazione attuale? Sembrerebbe di essere liberi di fare e di non fare, di fare ciò che si vuole, ma per quel che mi riguarda non mi fido. Voglio restare un pittore sconosciuto, che non mostra i suoi lavori (se non eccezionalmente) e da sé si nega.

## ASPETTANDO... LA VI BIENNALE DI GENOVA

di Flavia Motolese

Siamo con Mario Napoli, presidente e art director, di SATURA art gallery per avere qualche anticipazione su uno degli eventi, organizzati dalla galleria, più importanti del 2015. Dopo l'inaugurazione del nuovo anno espositivo con due cicli di mostre personali e collettive e la partecipazione a febbraio alla XI Edizione di ArteGenova 2015 - Fiera Mercato d'Arte Moderna e Contemporanea, SATURA sta organizzando la Biennale di GENOVA che si terrà dal 4 al 18 luglio.

**SATURA art gallery ha annunciato che sta organizzando la VI Biennale di GENOVA: si tratta, quindi, di una sesta edizione, ma completamente rinnovata.**

- Sì, in realtà è una manifestazione molto diversa dalle precedenti: abbiamo organizzato per cinque edizioni GenovARTE - Biennale d'Arte Contemporanea presso Palazzo Stella, la sede della galleria, e ci sembra giusto creare una continuità con il passato, ma la Biennale di quest'anno sarà totalmente nuova.

**Ci spieghi nel dettaglio di cosa si tratta e che cosa dovremmo aspettarci.**

- La Biennale di Genova vuole ricalcare il format delle grandi esposizioni internazionali coinvolgendo numerose sedi distribuite sul territorio cittadino: Palazzo Stella, Palazzo della Borsa, Museo di Sant'Agostino,





Galata Museo del Mare, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e altre sedi. L'obiettivo è creare una manifestazione che attragga l'attenzione culturale nazionale e accresca lo status di Genova nel mondo dell'arte contemporanea come ambiente vivace e all'avanguardia.

#### Perché un artista dovrebbe partecipare?

- La Biennale di Genova è naturalmente ispirata a quella veneziana soprattutto nel suo impegno di osservare un ampio campione di artisti per dare loro la possibilità di farsi conoscere, di affermarsi, mettendo a confronto emergenti e professionisti già noti. In vent'anni di attività credo che SATURA abbia dimostrato le sue capacità, la qualità dei suoi progetti diventando un punto di riferimento in Liguria per i suoi eventi espositivi e culturali, conosciuti a livello nazionale e non solo. Genova ha riscoperto una vocazione turistica, di condivisione delle sue bellezze e vogliamo fare parte di questo processo di crescita. Stiamo organizzando la Biennale per dare agli artisti un'opportunità in più di visibilità a livello nazionale, vorremo che fosse un grande momento di incontro tra l'arte e il pubblico. Sono convinto che tutti i visitatori scopriranno una delle realtà più belle e più dinamiche d'Italia, la Biennale deve diventare uno dei motivi di attrazione culturale e turistico della nostra

città. Collocheremo questa mostra d'arte contemporanea nei luoghi più belli del tessuto urbano per creare un connubio tra passato e presente: Genova può diventare una grande capitale dell'arte contemporanea al pari di altre città italiane.

#### La Biennale è rivolta a tutti gli artisti?

- Certo, possono partecipare artisti di tutte le nazionalità nelle discipline di: pittura, fotografia e scultura, le cui opere verranno selezionate da una Giuria critica. Alla rassegna parteciperanno, inoltre, artisti invitati direttamente dal comitato organizzatore. Sono ammesse opere in piena libertà stilistica e tecnica e su qualsiasi supporto. Il tema è libero.

#### L'ambizione di questa Biennale?

- Di riuscire ad attrarre, oltre a tutti quegli artisti di talento - giovani emergenti e non - che cercano opportunità di crescita professionale e visibilità, nomi importanti dell'arte contemporanea. Vorremmo avere come ospiti artisti professionisti affermati e conosciuti a livello nazionale, che non sono interessati a partecipare ai concorsi, ma che possono trovare in questa Biennale l'occasione giusta per essere presenti a Genova per un appuntamento di alto profilo in grado di conformarsi alla loro professionalità.

#### Possiamo invitare, quindi, gli artisti ad aderire a questa importante manifestazione?

- Certo che sì. Aspettiamo le loro richieste di partecipazione con scadenza fino al 28 febbraio presso SATURA.

Per ogni ulteriore informazione e per richiedere il bando completo, rivolgersi a: SATURA art gallery

Piazza Stella 5/1 - 16123 Genova

Riferimenti telefonici:

010.246.82.84

338.291.62.43 / 366.592.81.75

E-mail: [biennalegenova@gmail.com](mailto:biennalegenova@gmail.com)

[info@satura.it](mailto:info@satura.it)

<http://www.satura.it>

## GUIDO ALIMENTO BICROMIA DELL'INTROSPEZIONE

di Andrea Rossetti

Orbita semplicemente su una tensione riflessiva collegata a tre elementi, molto comuni soprattutto per chi vive in zone costiere. Sono infatti mare, cielo e scogli a sostenere uno dei più recenti progetti fotografici di Guido Alimento, artista dell'immagine "riportata" che ha fatto crescere la propria produzione alla luce di una ricerca figurativa seriale, rendendo più che mai contiguo a questa serialità l'inserimento espressivo di numerosi dettagli iconografici, a volte anche naturalmente poco evidenti o presumibilmente privi d'efficacia iconica.

Fotografo sperimentale, eclettico nel ricorso a soluzioni espressive spesso decisamente distanti tra loro, Alimento per l'occasione ha ricondizionato su misura l'uso del bianco/nero, una scelta "non solo estetica" che all'interno di tutta la sua produzione si ripresenta con ciclicità inevitabilmente costante; in questo caso assai utile a percepire



Fiore dell'onda 2, 2014, fotografia in bn con elaborazione digitale - stampa su carta Hahnemuhle barita, 50x75



Fiore dell'onda, 2014, fotografia in bn con elaborazione digitale - stampa su carta Hahnemuhle barita, 50x75

quanto l'attenzione alla forma scenica per il nostro sia qualcosa di radicato nel profondo, perseguito con coscienza devozionale nei confronti del proprio lavoro. Perché difficilmente l'opera di un fotografo di polso qual è Alimento potrebbe non assumere pillole di saggezza alla Gianni Berengo Gardin, convenendo col maestro di Santa Margherita Ligure sull'eventualità che il colore nell'istantanea possa rappresentare un'arma a doppio taglio (nel caso di Alimento tuttavia in precisi e stabiliti casi), tendente spesso a distogliere la concentrazione sul soggetto, sempre necessaria a chi lo osserva "dall'esterno". Se - per dirla alla Freedberg - "il potere delle immagini" è qualcosa che prescinde il valore artistico delle stesse, l'immagine di Alimento nasce per evidente scelta ideologica, e in quanto tale è costruzione espressiva, dinamica nell'accezione istantanea, auto-



Fiore dell'onda 3, 2014, fotografia in bn con elaborazione digitale - stampa su carta Hahnemuhle barita, 50x75

funzionante più che autoreferenziale; predisposta a sobbarcarsi una minima struttura anamorfica corrisposta con sentimento introspettivo, dove il complessivo e complesso - benché spontaneo - rimodularsi dei tre elementi citati in principio è condizione per precisi rimandi percettivi.

## GIACOMO BARBERIS ANICONICITÀ POST-CARAVAGGESCHE

di Andrea Rossetti

Materia grezza, polverizzata e pressata fino a farle assumere uno stato di grazia assoluto, quando la tela sembra non avvertire alcun peso e la tecnica mista rientrare nella logica di una calibrazione cromatica voluta, studiata, ma impressa con la stessa improvvisazione di un moto abbandonato a sé stesso e alla sua necessaria irregolarità. Lirismo in piena drammaturgia e una gestualità pittorica calzata sulla teatralità dei suoi codici espressivi, Giacomo Barberis è apertamente faccia a faccia con la sintassi pittorica del Caravaggio, condizionato anche lui - come ogni post-caravaggesco che si rispetti - da una temperie creativo-psicologica da tenere in stretta osservazione. Barberis e Merisi, cui va aggiunto un altro nome nel caso decisamente interessante: Mat Collishaw, uno tra gli artisti contemporanei più congrui ad un caravaggismo di "senso compiuto". È lui - in virtù dei suoi *Burning flowers* - l'anello di congiunzione tra lo spessore complesso e



Particelle quantiche, 2014, tecnica mista su tela, 90x100



Campo quantico, 2014, tecnica mista su tela, 90x100

intenso di un Merisi e l'evanescenza necessaria all'azione altrettanto intensa di un Barberis, con l'artista ligure peraltro particolarmente sintonico rispetto ai ritmi compositivi dell'inglese. Più di una punta di Collishaw è presente in Barberis, e Collasso quantico sta lì a ricordarlo; eppure l'immagine alla Collishaw è andata totalmente persa, quasi nel trapasso pittorico l'estetismo fotografico dell'artista di Nottingham avesse perso ogni contatto con la realtà. Barberis ha distrutto, disintegrato, o forse - con un'accezione

ben più lusinghiera - in qualche modo portato a termine l'operazione incendiaria dell'inglese, come se esistesse ancora qualcosa da immaginare oltre l'immagine, a prescindere dall'immagine. Per proprio conto, cercando una via di fuga nel senso assoluto che solo l'assenza figurativa può restituire, Barberis ha sciolto ogni riserva alla forma. Certo che quell'oscurità immanente possa essere specchio di una condizione umana prima che metodo o semplice scelta cromatica.

## NICOLETTA CONIO TRA L'ORDINE E IL CAOS ORDINATO

di Gianluca Gandolfo

Nelle opere di Nicoletta Conio orientate alla sperimentazione materica e cromatica di forme astratte con prepotenti richiami all'action painting si individuano due spazi tra loro contigui: quello dell'ordine e quello del caos. L'ordine è rappresentato dalle strisce bianche che vengono usate per separare in modo netto tra loro spazi, in cui gli ingorghi tra i materiali pittorici sembrano generare il caos. L'astrazione gestuale utilizzata dall'artista differisce totalmente da quelle che sono le caratteristiche dell'action painting. Le metodiche infatti, che l'artista impiega per riempire gli spazi cromatici sono frutto di grande attenzione nell'accostamento e nell'amalgama dei colori, per cui il caos scompare. Una dimostrazione di ciò emerge osservando attentamente alcune sue opere nelle quali appaiono forme geometriche come il cerchio o l'ellisse. Queste figure sembrano apparentemente racchiudere in uno spazio delimitato e definito l'alternanza tra il bianco, inteso come la somma di tutti i colori e le sapienti mescolanze che generano spazi in cui il caos, il disordine non esistono più. La mente spinge a voler vedere il mondo virtuale oltre i confini ricurvi che delimitano l'opera, perché essa ha ormai percepito che i diversi cromatismi degli spazi del "caos ordinato" si espandono in realtà, sostenuti dal bianco verso l'infinito. È come se l'artista avesse creato istantaneamente un fotogramma di un puzzle senza fine,



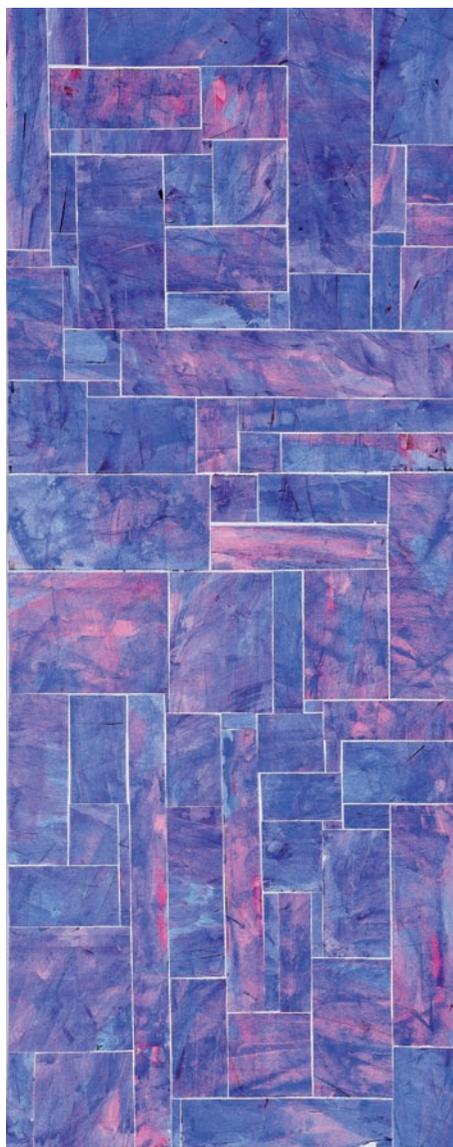
Incroci, 2012, acrilico e cartoncino su tela, 40x50



Labirinto II, 2015, tecnica mista su tela, 40x40

che scorre sulla tela. L'utilizzo quindi di queste tecniche di "action painting" estremamente personalizzato conduce comunque ad una caratteristica classica di questo stile pittorico dell'opera che ne risulta: enfatizza l'atto fisico della pittura stessa. La violenza del gesto e gli accumu-

li delle materie pittoriche hanno lo scopo di raggiungere le profondità dell'inconscio. Nicoletta Conio, pur vivendo la medesima realtà di tutti e ricevendone le medesime sollecitazioni, la interpreta con la sua specifica sensibilità e magistralmente la traduce in forma.



Labirinto I, 2015, tecnica mista su tela, 40x40, particolare

## ENZO CONSIGLIO DISSOLVENZE

di Flavia Motolese

L'arte di Enzo Consiglio indaga il divenire dell'esistenza. Vaghe percezioni della realtà evidenziano il trascorrere del tempo. Il ricordo visualizza labili involucri di ciò che è stato e non è più, di cui perdura ancora una presenza percepibile, quando il tempo ha agito invisibile ed inesorabile lasciando traccia di sé nel suo operato, nei segni di una trasformazione. Una pittura informale carica di lirismo e valenze introspettive, in cui il gesto immediato ed intuitivo veicola l'urgenza di tradurre in immagine una percezione improvvisa, epifanie di



Memorie 2, 2014, tecnica mista su tela, 120x110



Paesaggio, 2014, acrilico e olio, 70x55

un mondo che permane solo nella dimensione della memoria, traccia latente di esperienze lontane.

Figure sfumate e trasparenze si stagliano su sfondi materici quasi monocromi, percorsi da una sottile trama segnica in una consonanza di richiami tonali e nella luminosità diffusa che domina l'impianto compositivo. L'artista utilizza sapientemente i colori e i volumi per creare giochi illusori di immagini e piani prospettici solo accennati. Le allusioni al riconoscibile, presenti nelle opere, diventano un universo nar-

rativo di atmosfere rarefatte, in cui il vero soggetto non è l'oggetto visibile, ma il disvelamento di quel senso di fugacità e transitorietà insito nelle cose. In opere di profonda e composta meditazione, l'artista trasfonde il proprio carattere introspettivo ed inquieto: la pittura interroga i luoghi e le cose, diventa strumento per comprendere e interpretare la realtà, di carpirne le leggi ineluttabili che la governano. Consiglio non ricerca una pittura descrittiva, che riproduca fedelmente il dato reale, quanto piuttosto di coglierne l'essenza per eternarla dall'oblio del tempo, spaziando tra riferimenti metafisici e astratto-informali.

La scelta di pochi oggetti basilari, di una semplicità formale, che si rifà ad un quotidiano elementare, esalta, mediante il modularsi di raffinati accordi tonali, la nota poetica con cui Consiglio traduce l'incanto sfuggente e crudele dell'incombere del tempo.



Memorie, 2014, tecnica mista su tela, 92x64

## SERGIO FRANZOSI COSTRUZIONI IMMAGINIFICHE

di Flavia Motolese

Architetture, equilibrismi, figure stilizzate e fantasia sono questi gli elementi imprescindibili delle opere di Sergio Franzosi. Un universo articolato, in cui la componente ludico/ironica si accompagna ad un solido impianto culturale. La sua formazione artistica e la sua professione di architetto hanno creato una continua interazione fra estetica architettonica e ideazione pittorico - figurativa. Un artista visionario capace di creare paesaggi immaginari e composite visioni con dovizia di particolari: le descrizioni dettagliate e l'attenzione per il dato narrativo rivelano un animo sensibile e fanciullesco, la voglia di riappropriarsi di un rapporto perduto con le origini. Franzosi predilige una figurazione lineare, quasi schematizzata, resa incisiva dalle cromie vivaci e dal forte accento timbrico.



Verso A. - Memoriale 1-6, 2014, tecnica mista, 40x40



Vedute, 2010, olio su tela, 40x50



Tracce, 2014, olio su tela, 100x120

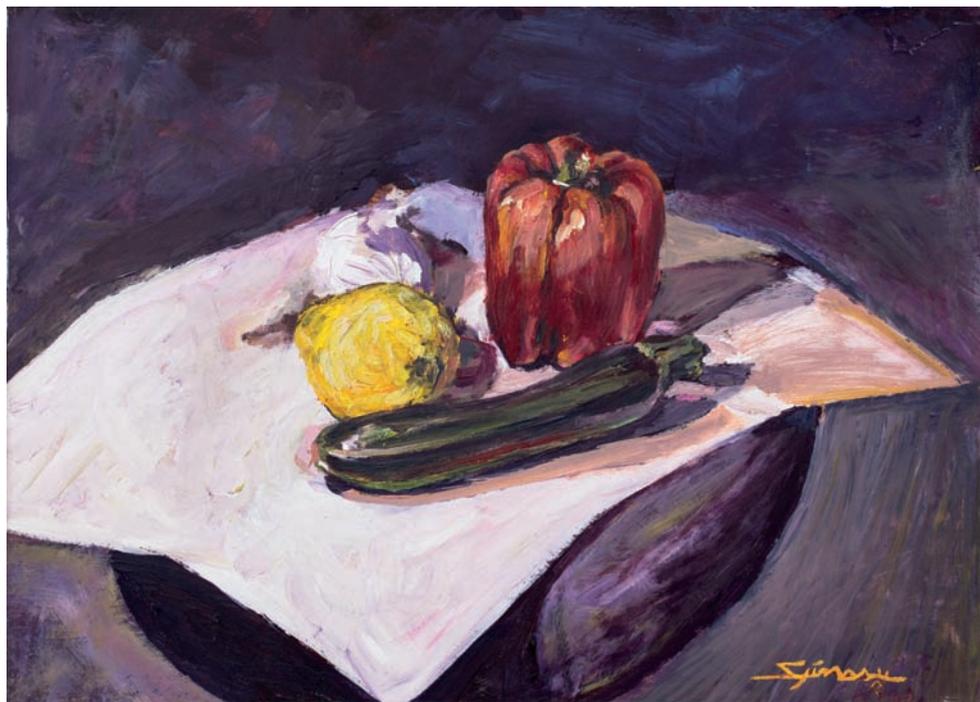
Un succedersi di immagini, in cui la diffusa improbabilità costruttiva, trattata con approccio quasi scientifico, determina il fascino delle sue invenzioni compositive:

architetture, case, strade - echi della realtà - sono assemblati in suggestive scenografie surreali e funamboliche illusioni prospettive. Labirinti incantati scorporati dal tempo, futuribili ed arcaici, nel loro attingere ad un vasto repertorio iconografico e accademico. Ogni suo lavoro può essere considerato come un frammento di un mosaico-racconto infinito che si genera e rinnova attraverso l'interazione di tematiche ricorrenti: l'alternarsi di elementi geometrici e naturali, la presenza umana ridotta a citazione metafisica o ad impercettibile allusione classicistica, i repertori morfologici, le rêverie, i riferimenti all'infanzia e al mondo dei giochi. Franzosi ci invita a guardare sotto una prospettiva nuova ed inattesa il mondo vero, a rivisitarlo seguendo strade inusuali per riscoprirne la bellezza e la magia.

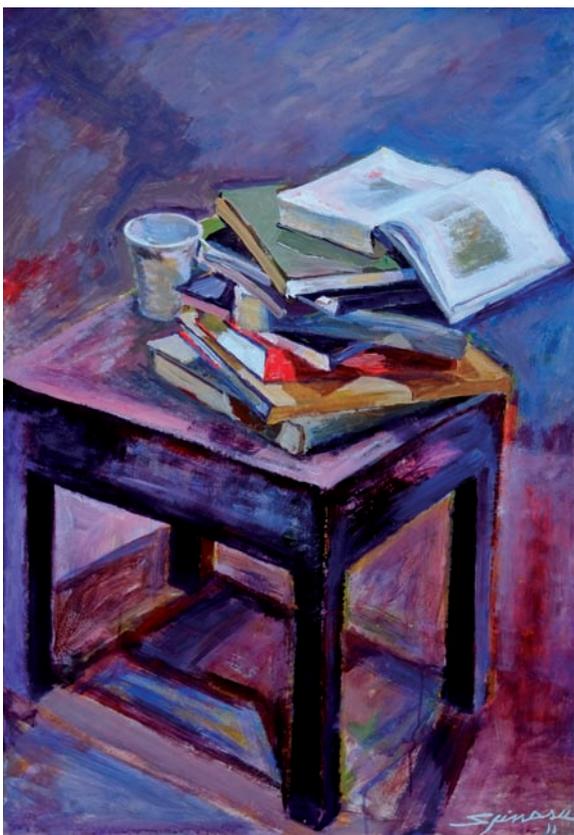
## SANDRO GIACOBBE ANCORA UNA VITA TRANQUILLA

di Elena Colombo

Ci si potrebbe interrogare sul significato della natura morta nella pittura contemporanea, chiedersi cioè quale posto abbia attualmente quest'espressione accademica nell'affollato panorama dell'arte. Il termine inglese "still life", che oggi viene associato soprattutto alla fotografia - e l'analogo olandese "stilleven" - in parte rispondono a questi quesiti. Si tratta di rappresentare la "vita quieta", ritrovando quella dimensione sospesa che manca nella frenesia della realtà. S'inscena la nudità disadorna che costituisce l'ispirazione di un artista: cose umili, tracce periture della stagione oppure oggetti che descrivono l'identità culturale. Nelle opere di Sandro Giacobbe gli sfondi neutri annullano il contesto per rimandare alla dimensione universale del non-tempo e del non-luogo tipica del genere. Ci si allontana dalla concezione luministica che ha caratterizzato i fiamminghi dal Seicento ad oggi per tornare all'uso delle tinte scure che assorbono i



Natura morta, 2013, acrilico su tela, 50x70



Interno di studio, 2013, acrilico su tela, 100x70

soggetti più che farli risaltare. Sono comunque le scelte cromatiche a condurre lo sguardo, spostando all'occorrenza i baricentri e riscrivendo le gerarchie interne. Le coordinate che delineano il vissuto sono prese come dati che, pur nella loro apparente neutralità, rimandano a un particolare momento emotivo "dicendo" molto sull'autore. La continuità tra Naturale e Artificiale è posta in una sequenza senza strappi

esattamente come avveniva nelle opere di Robert Brackman o nei "Peperoni" di Guttuso: per il grande maestro siciliano le forme non sono destrutturate o intellettualizzate ma frutto di un'operazione estremamente semplice. Dal punto di vista letterario, l'esempio più alto di tale approccio narrativo sono senz'altro le odi di Pablo Neruda, anche se nel solo testo non si ha quasi mai l'impostazione visiva della composizione che invece assume un'imprescindibile importanza formale quando si prende in considerazione un discorso di logica ottica, nel quale gli elementi diventano come sintagmi concatenati.

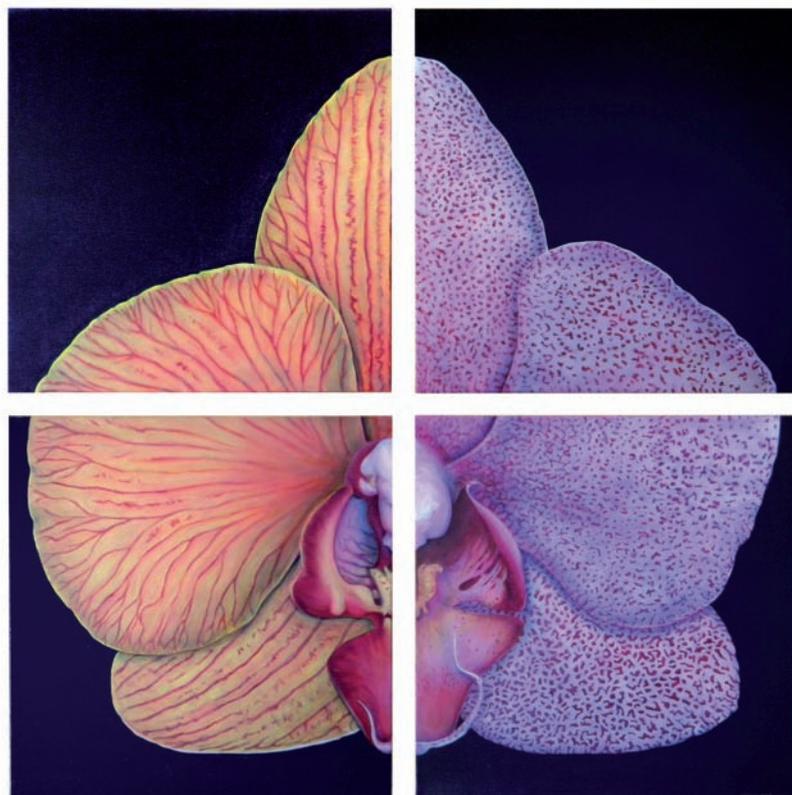


L'estintore, 2011, acrilico su carta, 100x70

## ISABELLA GIOVANARDI FIGURATIVO/SOVVERSIVO

di Andrea Rossetti

La sua dialettica formale è una contaminazione che incede sulla validità dei colori e sulla ricerca di ibridazioni sensibili messe in opera in attacco (o se si vuole una semplice impertinenza) alle solite convenzioni. A farne le spese sono frutta e fiori, niente di più esteticamente immediato/compositivamente complesso, passo a passo tramutati in un incrocio tra prodotto di sintesi e soggetti-oggetti dotati di un'autonomia concretezza, garantita da una meticolosa abilità ritrattistica. Isabella Giovanardi, artista e protagonista di apparati iconici sperimentali, attivista in una pratica di gestazione formale fuori dal coro, con l'attitudine iperrealista di chi si è decisa a conficcare nell'iperrealismo una posizione figurativa pienamente disfunzionale, condivisibile in misura collettiva. La stessa Giovanardi che in questo modo ha fatto proprio un apparato visivo non lineare, in cui lo scarto di genere è la regola fisiolo-



Carnivora, 2011, olio su tela, 100x100 (politico)



Maliarda, 2012, olio su tela, 80x80

gico-procedurale e il distacco integrativo tra forme reali una conseguenza su cui riflettere con altrettanta realtà. Un processo che nasce e cresce a patto di una doppia condizione: confidare nella potenza catalizzante (e sovradimensionata) del primo piano, e in ugual misura sulla non autenticità di un fondo capace d'essere definito tale. Restrizioni, nemmeno troppo limitanti in verità, ma verso cui la Giovanardi non può cedere, perché ciò oltre ad alterare alla radice il senso del suo lavoro lo porterebbe pure a scontrarsi con un'estenuante apologia di soggetto asso-

lutamente non gradita. Allargati a dismisura, tagliati, piegati lungo i bordi della tela, sezionati e ricomposti, fiori e frutta diventano l'ingranaggio aulico e portante di un meccanismo complessivamente preparato a far inceppare l'individualità dei suoi processi di percezione e relative assimilazioni razionali. Con la possibilità di tirar fuori da questa lezione una massima semplice e al contempo molto indicativa: nulla è più quel che la realtà vuole perché in fin dei conti in pittura nulla è (o ha il bisogno dichiarato d'essere) autenticamente reale.

## CARLO INTROVIGNE LE STRATIFICAZIONI DELLA MEMORIA

di Flavia Motolese

La dimensione di Carlo Introvigne è quella della memoria che esplora alla ricerca di immagini dei paesaggi del nostro vissuto. È una dimensione intimistica, che mostra attraverso il medium pittorico e materico spazi allo stesso tempo reali e immaginari: pezzi di vecchi muri che affiorano dal passato raccontando un'infinità di storie sovrapposte, intrecciate, dimenticate in un flusso atemporale e aniconico. La tecnica dell'affresco contribuisce a ricreare l'illusione realistica del riferimento oggettivo dell'opera, come se Introvigne salvasse dal logorio del tempo i luoghi cari sottraendoli dal loro contesto e trasportandoli nell'opera d'arte. Un processo di documentazione e archiviazione, in cui un semplice muro diviene referente di una gamma vastissima



Bussana Vecchia Muro, 2013, affresco e tecnica mista, 70x70



Finalborgo, 2014, affresco e tecnica mista, 70x70

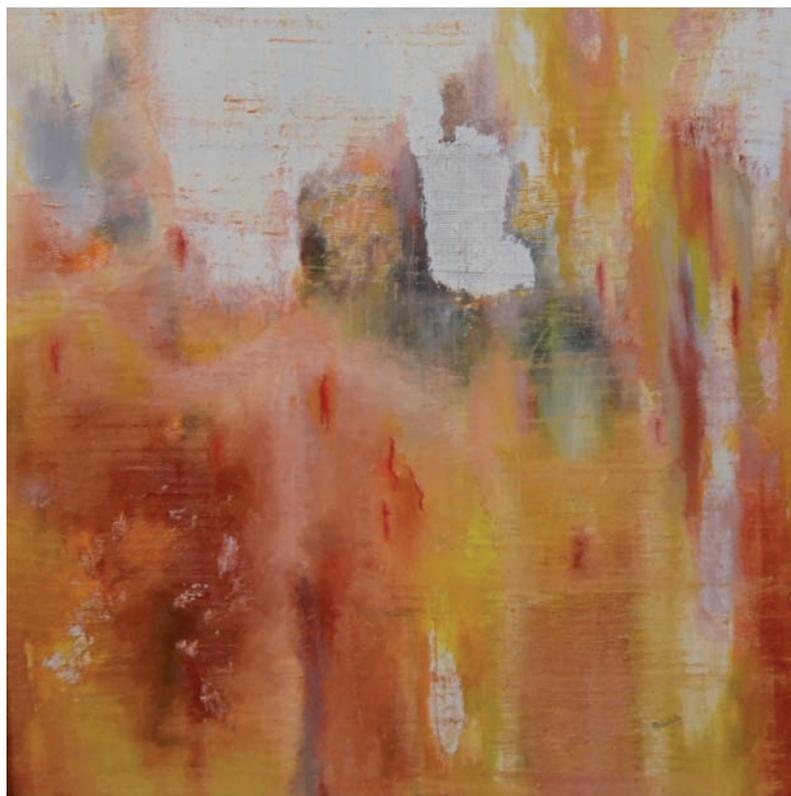
di esperienze e dati emozionali, perché la più grande conquista dell'autore è di riuscire a trasmettere in composizioni scarnificate la poesia dei luoghi dell'anima. Sono spazi carichi di attese, di energie latenti, frammenti esistenziali universalmente familiari. L'obiettivo dell'artista sembra quello di lasciarne una traccia, una prova tangibile e indirettamente anche di se stesso, della sua presenza in un processo creativo che è identificazione e ribaltamento delle prospettive. Grazie all'uso di colori tenui e attra-

verso lievi scarti tonali, l'artista crea, in una quasi totale astrazione, superfici percorse da screpolature, incisioni, segni accennati suscitando emozioni e sensazioni tattili. L'orchestrazione compositiva è sobria ed evocativa, movimentata da accenni luministici o cromatici. La compostezza formale e i pigmenti diluiti concorrono ad esaltare l'elemento primario: la materia, nodo tematico concettuale, simbolo del dualismo presenza/assenza, e poetica del vuoto, evocando un senso di nostalgica arcaicità.

## GRETA MACIULAITIS FORZA (DIS)ARMANTE DELLA PITTURA

di Andrea Rossetti

Non passa inosservato il suo segno, pressato e quasi inciso, come istinto comanda, abbandonato sulla tela a sancire una forza d'animo espressa senza mezze misure, senza convenevoli o incorrere in compromessi. Il nome di Greta Maciulaitis si candida ad essere sinonimo del vitalismo cucito addosso ad un'artista, una personalità d'impulso tra privacy, globalità e partizioni di colore fisico (materia grumosa o basso-texturizzata) che non si attengono a schemi preordinati, ma al contrario dissezionano le geometrie per donarle "a buon rendere" ad un gesto privo di supponenza. Greta Maciulaitis, versatilità di un'azione informale fagocitante, onnicomprensiva, capace d'infondere distacco e coinvolgere - coinvolgendo innanzitutto sé stessa - all'interno di un intricato sentimentalismo espresso tutto d'un fiato, che parte dall'esperienza personale per arrivare a colpire i nervi scoperti della società.



La quema, 2013, tecnica mista su tela, 100x100



Accattonaggio nel cuore di Sao Paulo, 2014, tecnica mista su legno, 63x87

Le tematiche si rincorrono, i colori cedono di volta in volta il passo e trapassando si perdono nella riscrittura degli epici riverberi di luce alla Monet; l'io narrante scontra un bisogno d'universalità

evidente, fino a trasformarsi senza soluzione di continuità in un "noi" narrato e da narrare. E nel frattempo qualcosa ribolle dietro quella pittura, deflagra in sintonia con la sua veemenza cromatica. Nel frattempo c'è un informale che non sarà mai più un'innocua "sporcatura" praticata su tela vergine.

Quell'anonima e informe pittura si è già dichiarata, sarà un'arma, un macigno da scaraventare sull'esistenza d'ogni piccolo, medio o alto borghese; e come un macigno si schianterà, assumendo la forma descrittiva di chi a San Paolo stenta ad esistere, di chi si nasconde davanti alla stupidità dell'illusoria morale umana. Ovvio, quanto chiaro, che solo un'artista appassionata della vita, realmente intenzionata a trascriverne vizi e virtù senza perderne alcun brano, potrà armare la propria essenza informale. E Greta Maciulaitis lo è, non c'è dubbio.



Mobbing, come bomba di catrame, 2013, olio su tela, 60x80

## GRAZIELLA MORI INFORMALE PURO

di Andrea Rossetti

Frequentemente in tema di pittura informale (quella allo stato puro, per intendersi) si percepisce come l'artista - attraverso un'espressività che nel migliore dei casi dovrebbe essere perlopiù istintiva e momentanea - tenti un'azione apparentemente impossibile, scegliendo di concepire con un certo senso per la realtà quel che in fin dei conti è soltanto una sua semplice utopia ideale/mentale. Perché tutto fili liscio, e perciò l'informale conquisti anche un senso artisticamente proprio, è condizione necessaria per l'artista dichiarare estraneità da ogni genere d'inganno sensoriale-visivo; il che lo porta automaticamente a produrre la pittura come fosse un veicolo in e di piena espansione motoria, una costruzione ambientale non (del tutto) finita, internamente alla quale sia possibile convogliare (e far convogliare) di volta in volta una pluralità di sentimenti, compresi quelli più remoti dal sé artistico.

Nella convinzione che quanto fin qui espresso non definisca l'ennesima disquisizione interpretativa sulla validità "non formale" della pit-



Contrapposizioni, 2015, acquerello su carta, 46x62



Frammenti, 2015, acquerello su carta, 46x62

tura, ciò al contrario è necessario a fornire una prima interpretazione dell'informale *chez* Graziella Mori, artista che possiede un modo tutto personale d'iscrivere in senso reale la propria coscienza utopica. Evidentemente il lavoro della Mori ha inizio col dedicare gran parte della



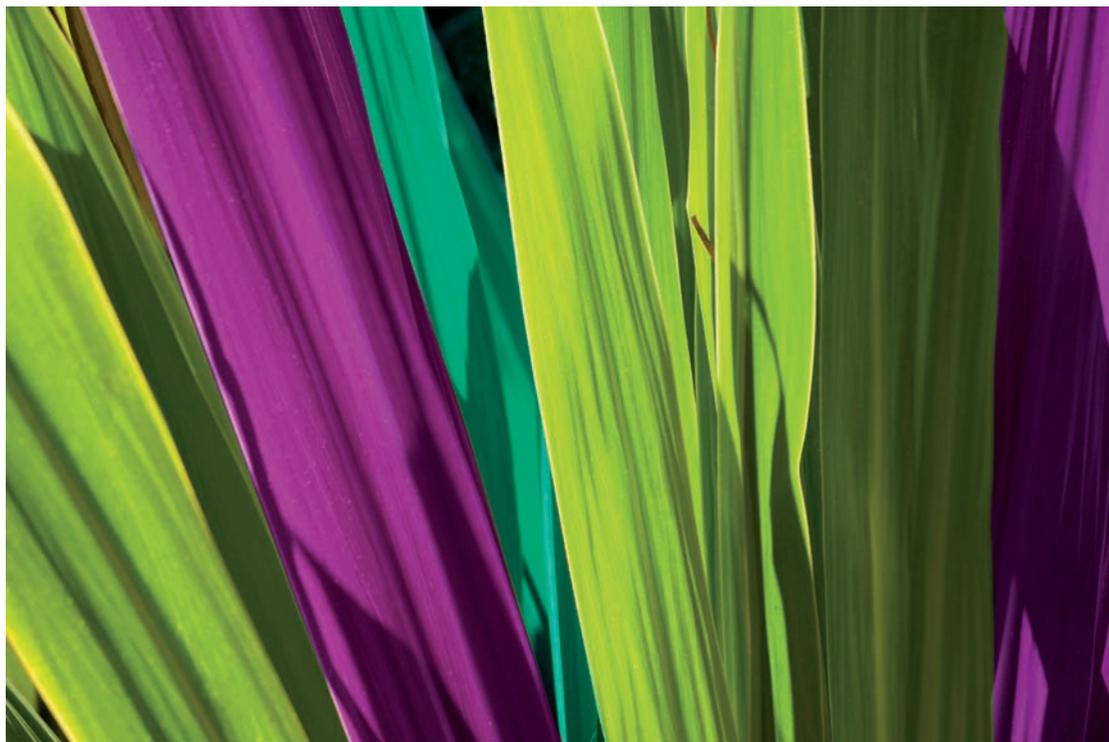
Periferia 2, 2015, acquerello su carta, 44x61

concentrazione ad una pressione fisica (gesto sommato al colore) calibrata e indipendente in ogni punto cromatico; passaggi e sovra-passaggi semitrasparenti, in cui la Mori si svela accesa promotrice di una struttura per campiture di fondo non semplicissima, concepita osservando una sorta di sviluppo in retrocessione rispetto alla leggerezza dei sottili filamenti di colore gesticolati e incrociati più impulsivamente, sovrapposti in primo piano con una continuità maturata caso per caso. La natura generalmente impulsiva di un gesto all'evidenza molto poco cadenzato si ripercuote, infine, anche nel ricorso ciclico ad abbinamenti cromatici decisamente smaglianti, dediti in alcuni casi ad inanellare pericolosi (e proprio perciò eccitanti) picchi di violenza ottico-espressiva.

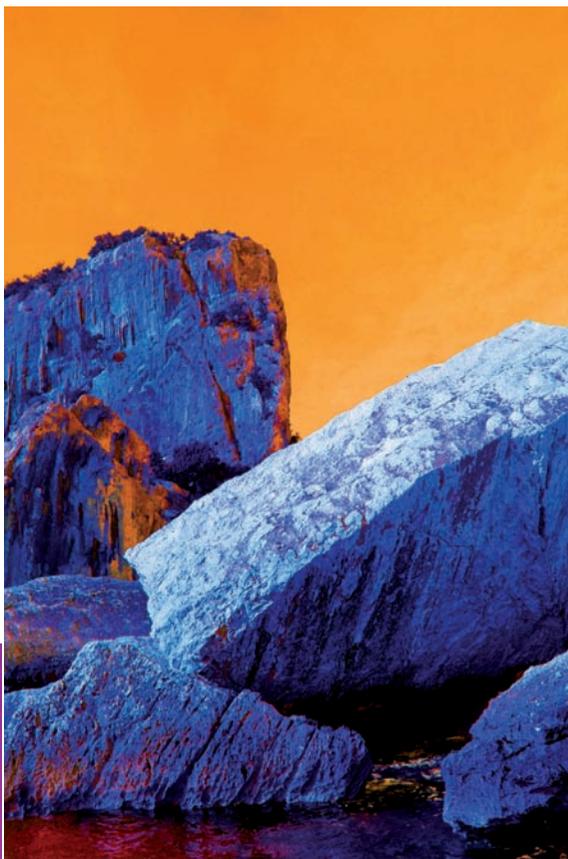
## DARIO NICOLINI NATURALISMO DIGITALE

di Marta Marin

Dalla sua invenzione, la fotografia è stata lo strumento più importante ed utilizzato in grado di riprodurre fedelmente la realtà, di proporre uno spaccato di vita, un oggetto, un sentimento, una personale visione che molto spesso lo spettatore non è in grado di osservare poiché lontana nel tempo e nello spazio. Sovente l'occhio indagatore della fotocamera si è soffermato su particolari momenti, angoli di oggetti che scorparati dal loro insieme perdono la loro valenza sostanziale per diventare altro, per divenire arte. Ed è proprio con questa idea di fare arte attraverso la macchina fotografica, che Dario Nicolini si focalizza su particolari, ad un primo sguardo comuni, impercettibili o trascurabili forme naturali, che riesce a rivisitare attraverso la sua personale e sperimentale interpretazione digitale. Grazie ad un lavoro di elaborazione dell'idea di partenza, Nicolini sintetizza e crea un nuovo con-



Sequenza vegetale 4, 2009, fotografia ed elaborazione digitale - stampa su carta fine art Hahnemuhle, 42x59,5



Rocce e scogli 1, 2009, fotografia ed elaborazione digitale - stampa su carta fine art Hahnemuhle, 59,5x42

cetto, la fotografia risulta così pensata, studiata, perde “ciò per cui una certa cosa è quello che è” ed assume una nuova e rinnovata essenza. La “casualità” di queste fotografie è ponderata, frutto di un’idea che scaturisce da un progetto razionale dove l’elaborazione digitale arricchisce e tramuta l’iniziale natura delle

cose, portando dinnanzi all’osservatore “Sequenze Vegetali”, “Rocce” e “Scogli”, la cui inconsueta bellezza suscita nuove emozioni, mostrando un immaginifico naturalismo. Il risultato del connubio tra macchina fotografica e computer, semplici strumenti coordinati dall’originale punto di vista del fotografo genovese, sono inedite immagini costruite attraverso la creazione di simmetrie, la sostituzione delle cromie originarie con colori puri, accesi, acidi, dove la fusione tra le linee, la luce e le ombre danno vita ad una nuova idea di natura.



Rocce e scogli 2, 2009, fotografia ed elaborazione digitale - stampa su carta fine art Hahnemuhle, 59,5x42

## GIUSEPPE ORTU CINQUANTAVISIONI

di Elena Colombo

Esattamente come nel “Diario del Movimento del Mondo” che Paloma scrive per mano di Murial Barbery, pare che Giuseppe Ortu inizi il suo percorso fotografico ricercando il senso dinamico dell'azione come poesia ultimativa, che si riassume in se stessa. La prima - più intuitiva - influenza è quindi la danza, ma c'è spazio anche per espressioni inconsuete e metropolitane, dallo *skateboarding* al *parkour* (che, nella fluidità bloccata dall'obiettivo, sembra tornare alla morbidezza della grafia francese). Seguendo le parole del funambolo Philippe Petit, attraverso la plasticità del corpo, l'individuo trova un modo per lasciar esplodere la creatività fisica. Ancora Barbery sostiene che l'atto di camminare esprime un vincolo che, soprattutto nella flessuosità della figura femminile, assume il sigillo dell'opera d'Arte; e tuttavia leggiamo qui un'ulteriore livello del discorso che prova a indagare sull'università multietnica della Bellezza, catturando l'eleganza di diverse modelle. Su queste basi teoriche, l'artista inserisce i soggetti in ambienti particolari, che na-



Mangiafuoco e il burattino, 2012, shooting in luce mista - stampa su carta fine art Hahnemuhle Barytha, 40x60



Danza verso il cielo, 2012, shooting in luce mista - stampa su carta fine art Hahnemuhle Barytha, 40x60



Danza in volo, 2012, shooting in luce mista - stampa bn su carta fine art Hahnemuhle Barytha, 60x40

scono dagli standard tipici del set per evolversi verso a metafisica: il mare come sfondo privilegiato per riavvicinare l'Uomo alla Natura, ovvero per ridare significato al maiuscolo delle due parole. Non siamo ancora all'estremo di Cig Harvey, ma la strada è tracciata verso un racconto surreale che strizza l'occhio a Jack Vettriano. La spiaggia come palcoscenico di uno spettacolo che conserva note di seducente malinconia. Lo spettatore, diventando anche ascoltatore inaspettato, incontra scene completamente decontestualizzati, che spostano gli accenti del significato e della consapevolezza presente. Si tratta dello stesso meccanismo di magia straniata di quando s'incontra Paolo Zanarella, il pianista itinerante, o di quando si assiste all'esibizione di clown felliniani. È dunque la sospensione del passo, la vibrazione del suono scompigliato a sottolineare la non-esistenza di radici, l'importanza del viaggio - o dell'armonia - come rivendicazione esclamativa.

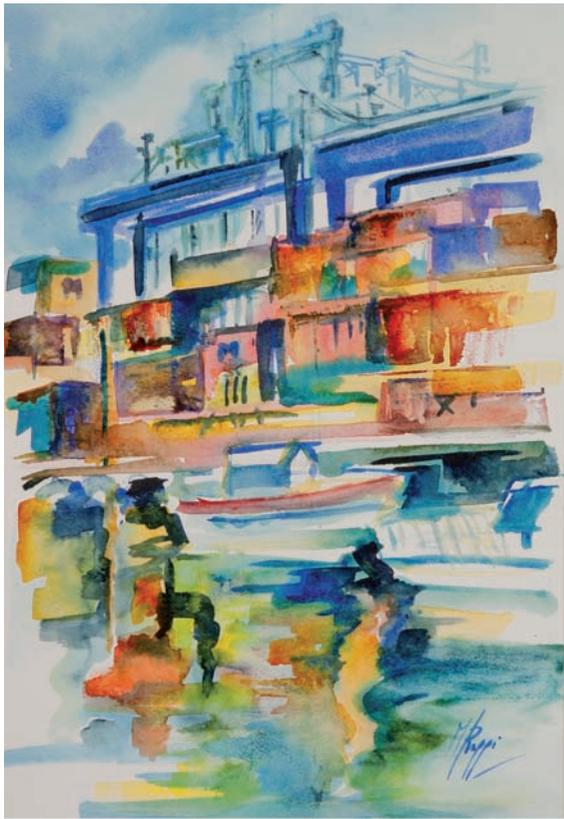
## MIRELLA RAGGI NELL'ACQUA RIFLESSI

di Elena Colombo

La ricerca pittorica di Mirella Raggi abbandona la forza delle tinte vivaci e la saturazione della superficie per approdare a un acquerello diluito all'eccesso per rappresentare la quiete del paesaggio marittimo. Si arriva a velature impalpabili che escludono i colori violenti accostando piccoli riquadri che, come tocchi leggeri, suggeriscono le forme invece d'imporle, con una tecnica di sottrazione percettiva che ricorda le digressioni di Camille Pissarro e il suo "Pesaggio di Cagnes" o le scelte cromatiche di un Monet a spasso per la Liguria. Il legame con il territorio è il primo vincolo che condiziona la sensibilità artistica, ovvero la formazione di un'identità individuale, sia sul piano puramente emozionale che nel rapporto costante tra Natura e Cultura. L'ambiente nudo e selvaggio - battuto dalle onde e dal sole, - è in piena continuità con la creazione di un contesto altro, dove l'elemento umano è preponderante ma non definitivo: nelle rade si vedono elementi mobili e architetture solide ma comunque fluide nel variare della luce. Le volumetrie sfumate dei contorni si trasformano in accenni geometrici mentre gli aspetti artificiali della crescita sociale riverberano nei riflessi baluginanti dell'acqua per celebrare l'importanza



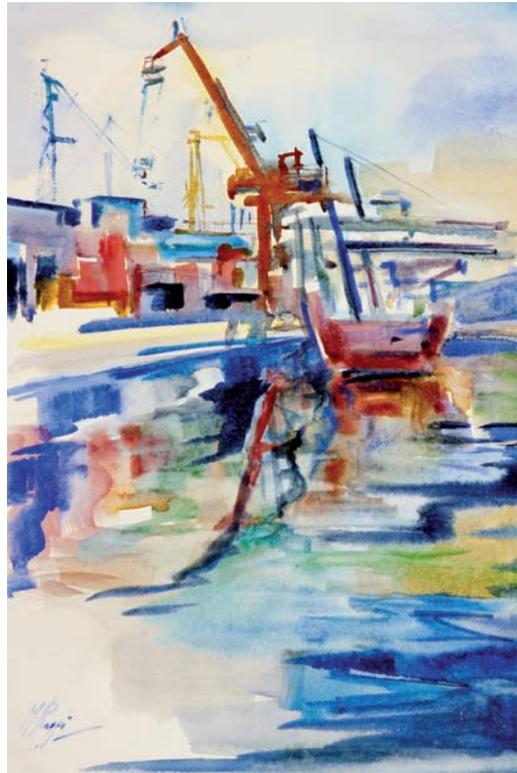
Porto 3 - il trasporto dei container, 2014, acquerello su tela, 50x100



Porto mercantile 2, 2012, acquerello su carta, 58x40

strutturale della meccanica come nuova forma del panorama. Qui gru, navi e container compongono una nuova zoologia del movimento. Inserimento, celebrazione o critica? Il porto è inteso come rifugio dello spirito ma anche e soprattutto come espressione dell'espansione commerciale: l'Uomo assente è intuibile nelle modificazioni agli assetti della visuale. Che si consideri il discorso morale partendo da una sola di queste prospettive o che le si prenda tutte come fat-

tore multiplo, se ne trovano tracce pratiche nella realizzazione di questi dipinti, concepiti secondo una sovrapposizione dei diversi piani di profondità. La complessità prospettica e dell'impianto visivo denota, da parte dell'artista, la piena padronanza del mezzo espressivo capace di rendere il digradare tonale dei riverberi dell'acqua e di enfatizzare, attraverso una vivace ricchezza cromatica, la bellezza insita anche in un paesaggio industrializzato.



Porto della Spezia 1, 2012, acquerello su carta, 58x40

## ILARIA RUPIL "ARS VENATORIA": DIALOGO CON LA NATURA

di Elena Colombo

La caccia ha smesso di essere necessità per trasformarsi in sport, ma trova una sua legittimazione come registrazione etnografica del contesto naturale. Il progetto di Ilaria Rupil stacca l'individuo dalla frenesia della vita cittadina, fatta di reti invisibili, ma paradossalmente dissociata dalla realtà fondamentale dei *basic needs*. Il confronto tra Uomo e Animale è il cardine di un discorso più intimo che rimonta all'architettura dell'identità soggettiva a partire dagli stimoli deterministici dell'ambiente. Come sul piano letterario Thoreau rilegge i veri valori della società mettendo la persona al centro del proprio destino e Arto Paasilinna, ne "L'anno della lepre" lascia che il suo Vatanen abbandoni il mondo dopo aver accidentalmente investito una lepre, sono stati molti gli artisti che hanno tradotto l'essenza stessa dei mutamenti sociali dipingendo scene venatorie. L'obbiettivo fotografico come



Caccia alla Volpe #16 – Cani e cacciatori attraverso un pioppeto in Emilia, 2012, stampa digitale a getto d'inchiostro ai pigmenti su carta alfa-cellulosa di tipo perlato, 50x75



Caccia alla Renna #7 – Cacciatrice di renne sull'altopiano di Hardanger, 2013, stampa digitale a getto d'inchiostro ai pigmenti su carta alfa-cellulosa di tipo perlato, 50x75

il pennello di Frederick Childe Hassam o di Winslow Homer. Si riscopre qui l'importanza formativa dell'indipendenza nella produzione alimentare. L'esperienza diretta fonde due orizzonti discordanti e, per traslazione, la caccia alla volpe e quella al cinghiale racchiudono la dicotomia implicita in qualsiasi attuale ragionamento antropologico: l'avanzare della componente culturale su quella naturale nella concezione / costruzione dei principi normativi. Attraverso i suoi scatti Ilaria Rupil dimostra visivamente il bisogno di un incontro dialogico tra antichi istinti ed eredità posteriori insito nella natura dell'uomo. È uno scontro che trova ramificazioni ovunque, assumendo forme all'apparenza diverse ma sempre simili nella struttura portante. Dalla Gran Bretagna all'Italia, dalla Scandinavia al Giappone cambiano soltanto i target di riferimento (alcuni animalisti

direbbero "le vittime designate") a seconda delle disponibilità ecologiche, ma la frizione resta immutata e così pure la riverente fascinazione nei confronti dello spazio aperto, incontaminato, infinito se confrontato alla relativa piccolezza di un singolo vivente.

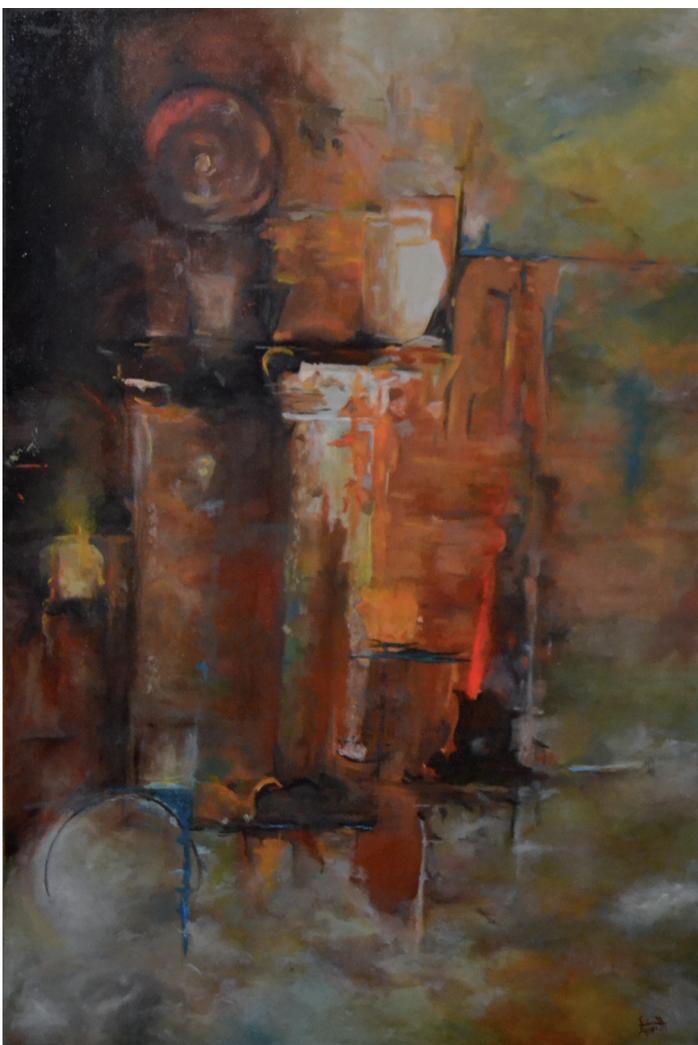


Caccia alla Balena #1 - Scena di caccia alla balena nel Mare di Barents, 2014, stampa digitale a getto d'inchiostro ai pigmenti su carta alfa-cellulosa di tipo perlato, 50x75

## ROSSELLA SARTORELLI NEBULOSE ATTESE

di Elena Colombo

Tra il figurativo e gli accenni d'astratto, Rossella Sartorelli cerca la quadratura della composizione classica, l'uomo perde il suo valore individuale per ricongiungersi a quel valore universale di un manichino snodabile lasciato nella posizione del



Lumi, 2014, olio su tela, 100x70



Torna primavera, 2015, olio su tela, 100x70

Discobolo Townley. Non si tratta di impersonare la forza né la sfrontata bellezza di un giovane adrianeo, non è lo slancio del movimento ma piuttosto il raccoglimento del “dopo”, ovvero la malinconia di uno spettacolo teatrale concluso. Laddove ci si aspetterebbe il

caos di un'allegria passata, si trova invece un ordine già quasi compiuto, in cui la geometria vince sulla disarmonia brumosa. Sono sempre le forme essenziali a regolare l'insieme, conducendo le linee prospettiche verso precisi punti di fuga. Ecco allora che il soggetto intellegibile (ma non univoco) è definito dalle griglie che graffiano la superficie rendendo plausibile il senso del tragico di una trasposizione psicologica del semplice contorno. Tale discorso diventa chiave funzionale sia nel caso di una raffigurazione dettagliata dell'ambiente, sia quando la costruzione dei volumi deve superare la stratificazione indistinta dei colori. La mescolanza indistinta delle tinte genera un suggestivo unicum terrigno, che sembra ricondurre l'uomo all'essenza filosofica di una condizione “pre-logos”. Ovvero: travalicando il limite tra sfondo e soggetto, la calda nebulosità crea un'atmosfera totalmente atemporale, nella quale tutti i racconti sono possibili proprio perché nessuno di questi è delineato. I frame consentono un ideale passaggio dal chiaro allo scuro, con accenti di esplosioni mercuriane e spalmature conservano un andamento, suggeriscono direzioni di movimento, ma contemporaneamente negano la visione spaziale, annullandola.

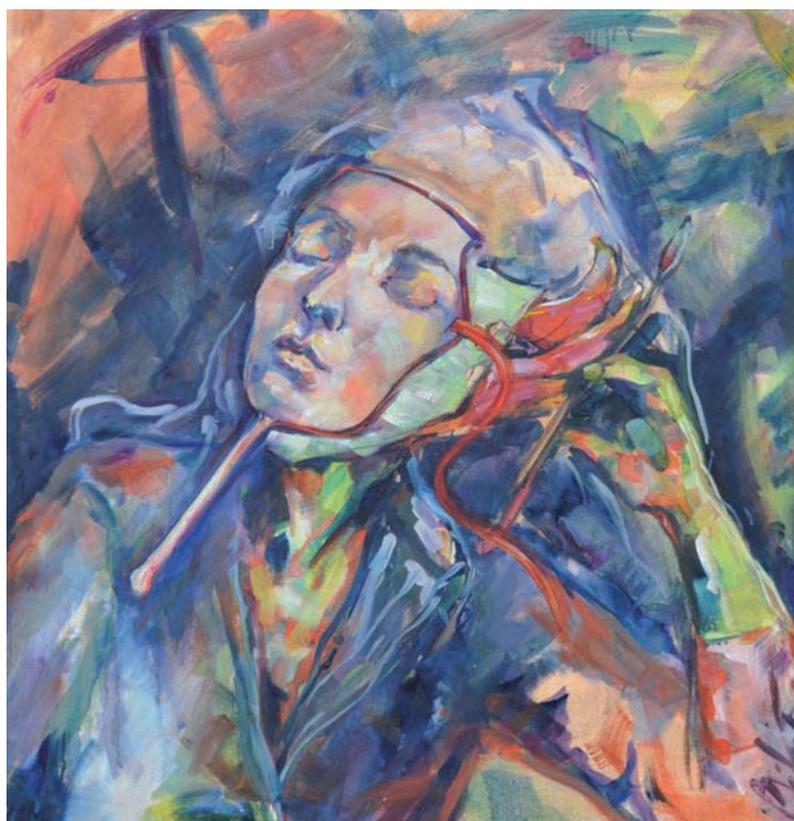


Scansioni, 2015, olio su tela, 40x120

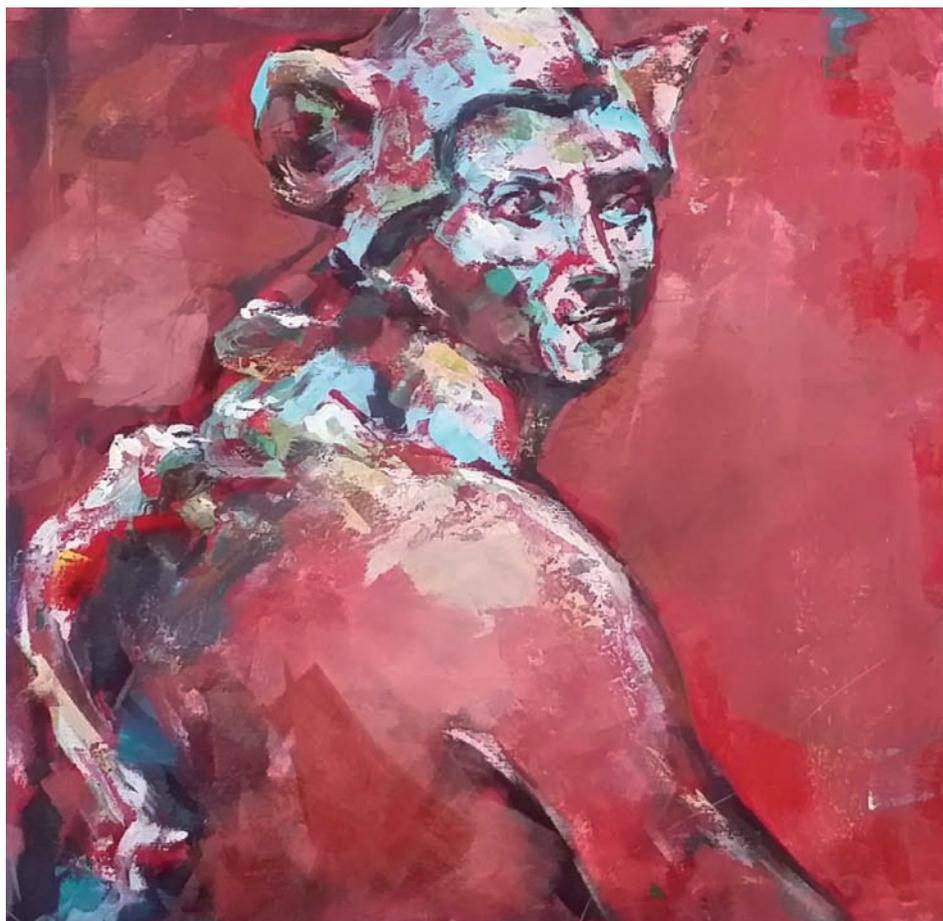
## MILENA TORTORELLI VOLTI E RISVOLTI

di Elena Colombo

Le donne di Milena Tortorelli nascono direttamente dalla spuma del mito, dal gusto affabulatorio del racconto. L'immagine costruisce una storia e deriva dal vissuto collettivo perché, riallacciando le sequenze di un percorso illustrato, lo spettatore ritrova i frammenti della Storia – quella con la maiuscola, ufficializzata ma soprattutto quella minuscola e individuale. I riferimenti accademici – dalla Medusa simbolista alla “Libertà che guida il popolo” – sono rielaborati in una nuova chiave emotiva, vicini a una certa impostazione romanzesca del frame narrativo. E proprio l'esperienza diretta trapela da ogni volto, da ogni figura che risulta iconica declinazione infinita della stessa modella cento volta rivisitata in uno specchio. Ecco allora spiegata la scelta cromatica dell'arti-



Volti e risvolti, 2014, tecnica mista, 80X80



Fauno Villa Campanella, 2014, acrilico su tela, 50x50

sta che, negli sfondi che si fondono con la *texture* della pelle nuda, passa dal blu onirico di un cielo limpido al caldo *mélange* della tavolozza dei marroni silvestri che riportano a terre fantastiche: ogni passaggio ricollega il corpo femminile a una feconda dimensione naturale primigenia, simile all'inanellarsi di una poesia panteistica e dannunziana. Cancellando i tratti specifici, le pennellate sono quindi volutamente rapide, gocce di luce che ricreano una percezione ottica imprecisa, o meglio chiaramente ascientifica e mai cronologica. E la sensazione di spaesamento persiste anche nel momento in cui il focus pare spo-

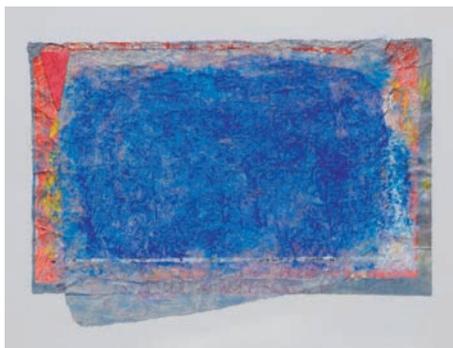
starsi in un contesto contemporaneo, con la vivacità artificiale delle tinte e la scomposizione geometrica del soggetto sfasato. In una visione più prettamente metropolitana, il sogno diventa inquietudine dello sguardo rivolto al vuoto del futuro. Il passo verso l'estremo multi-prospettico esacerbato dal Cubismo è qui sintesi cinetica di una successione di istanti contigui. La visione tradizionale e quella destrutturata si concentrano sugli occhi, come elementi rivelatori di un mondo personale, impressionistico nei brevi tocchi di luce o espressionista, se si traduce in violenza coloristica più che studiato.

## ANDANDO PER MOSTRE di Wanda Castelnovo

**RODOLFO ARICÒ****PITTURA INQUIETA. GLI ANNI NOVANTA**

Nell'ambito di 'Cantiere del '900' - articolato progetto finalizzato a valorizzare le opere di tale secolo all'interno delle raccolte Intesa Sanpaolo con più di 3000 testimonianze (tra dipinti, sculture, fotografie, installazioni e altre tecniche) - la mostra analizza l'ultima stagione creativa di Rodolfo Aricò (Milano 1930-2002), protagonista dell'arte italiana della seconda metà del XX secolo e punto di riferimento per quella corrente chiamata negli Stati Uniti 'Post-Minimal Painting' ('Pittura Analitica' in Italia).

Aricò frequenta il Liceo Artistico di Brera dove è allievo di Guido Ballo e la Facoltà di Architettura alternandola all'interesse per la pittura che approfondisce tanto da partecipare a esposizioni in Italia e all'estero con un successo sempre crescente.

*Notizie da un interno*

L'esposizione prende il titolo di *Pittura inquieta* da un'opera del 1998 estendendo tale significato all'intera sua ultima stagione creativa, sorprendentemente feconda dal punto di vista espressivo e caratterizzata da una profonda crisi esistenziale per cui la pittura diviene un corpo vivente.

Parallele alle opere riflessioni sulla pittura, presenti nel catalogo, considerazioni che Aricò ha tradotto in otto racconti brevi e inediti nei quali ipotizza incontri e dialoghi con artisti del passato quali Rembrandt,

Vermeer, Reynolds e Rothko con i quali si confronta idealmente.

Dopo l'*incipit* rappresentato da *Modificazione*, opera del '60 che fa da *trait d'union* con la sua stagione iniziale, si arriva a lavori che denunciano il mutato atteggiamento segnato da un ripiegamento interiore e da colori e forme che si espandono come si può notare chiaramente in *Sensus 2* del 1988. Una raffinata sensibilità cromatica traduce un'ansia del fare e tensioni emotive rese con efficacia dalla tecnica del collage che rivela identità lacerate attraverso un processo creativo che si viene modificando in virtù degli sconfinamenti della materia oltre i consueti margini come in *Notizie da un interno* dalle eleganti sfumature.

↳ Milano: Gallerie d'Italia, Piazza Scala 6  
9.30 – 19.30 martedì, mercoledì, venerdì,  
sabato e domenica

9.30 – 22.30 giovedì

Fino al 18 gennaio 2015

Ingresso gratuito

Informazioni: 800.167619,

[www.gallerieditalia.com](http://www.gallerieditalia.com)

Catalogo: Intesa Sanpaolo

**MARC CHAGALL****UNA RETROSPETTIVA 1908 - 1985**

Un'ampia ed esaustiva retrospettiva cronologica (che andrà a Bruxelles) racconta il percorso umano e artistico di Marc Chagall (Vitebsk 1887 - Saint-Paul-de-Vence 1985) - nato sotto l'Impero Russo da una famiglia di ebrei chassidici e formatosi a Vitebsk e a San Pietroburgo - a cominciare dal 1908, data del suo primo quadro, attraverso più di 220 opere (in particolare dipinti) provenienti da varie parti del mondo.

Le 15 sale di Palazzo Reale illuminano di una luce ancor più vivida l'esperienza infantile a Vitebsk, il felice rapporto fino alla scomparsa con l'adorata Bella Rosenfeld allietato dalla figlia Ida, i viaggi, i crescenti successi, i drammi del secolo scorso e il conseguente peregrinare in vari Stati fino allo stabilirsi sulla Costa Azzurra. Esperienze che arricchiscono la sua umanità e fanno maturare una straordinaria



*La passeggiata*

sensibilità artistica grazie alla quale Chagall, coniugando la cultura ebraico-russa con i nuovi linguaggi, formula una sua poetica. Ebreo errante crea un fantastico, onirico e intramontabile iperuranio terreno purificato, popolato da una miriade di dolcissime creature viventi, animali e fiori compresi, e guardato con l'allegria, lo stupore e la meraviglia di un bambino che, filtrando le tematiche dolorose già presenti nei primi quadri, trasmette una continua pioggia gioiosa venata di azzurro. Dalla *Veduta dalla finestra a Vitebsk* con sul davanzale un vaso di fiori, simbolo della bellezza divina della natura, e uno con i pennelli, strumento per la sua rappresentazione pittorica, a *L'anello o la coppia a tavola*, ricordo pregno di significati simbolici del fidanzamento con Bella, all'*Autoritratto (Testa con aureola)* con due volti di ascendenza chassidica, fino ai più noti *La passeggiata*, celebrazione del mistero dell'amore in cui la felicità è stimolo all'ascesa al cielo, *Sopra Vitebsk* innevata con se stesso quale ebreo errante, simbolo del suo popolo, che sbuca dietro la chiesa volando... un fluire di capolavori che lasciano un messaggio positivo.

↳ Milano: Palazzo Reale, Piazza Duomo 12  
14.30 – 19.30 lunedì

9.30 – 19.30 martedì, mercoledì, venerdì e domenica

9.30 – 22.30 giovedì e sabato

Fino al 1° febbraio 2015

Biglietto mostra: intero € 12.00, ridotto € 10.00/6.00

Informazioni e prenotazioni: 02 54911,

[www.mostrachagall.it](http://www.mostrachagall.it)

Catalogo: 24 ORE Cultura Editore

### GUSTAVE COURBET

#### GLI ANNI SVIZZERI

Nell'ambito della "Saison Courbet" organizzata dal Museo Rath di Ginevra con la Fondation Beyeler di Basilea, il primo si è riservato il compito intrigante e impegnativo di analizzare di Gustave Courbet (Ornans/Franca Contea 1819 – La Tour-de-Peilz/Vaud/Svizzera 1877) - pittore francese anticonformista, rivoluzionario, fiero di appartenere solo alla libertà e padre della modernità - i suoi ultimi anni. Il 23 luglio 1873 - provato dalla malattia, dall'esperienza della Comune, dal processo per l'abbattimento (deciso prima del suo avvento) della Colonna di Place Vendôme per la cui riedificazione è condannato a



*Il castello di Chillon*

risarcire una cifra stratosferica e forse timoroso di un'altra prigionia – Courbet si trasferisce in Svizzera sul lago Lemano, dagli ampi panorami che forse gli ricordano l'amato mare, dando inizio a quello che Émile Zola definisce "lungo martirio" comunque prolifico e geniale come dimostra l'esposizione ginevrina. Una meritata rivalutazione evidenziata dallo splendido catalogo che ne ricostruisce l'attività, i viaggi, le lotte continue per vendere, difendersi e vivere comunque alla

sua maniera vedendo gli amici...: l'inventario, stilato alla sua scomparsa, non parla di soldi, ma di bottiglie di vino e cognac, compagne di una solitudine sofferta, di pile di giornali svizzeri e stranieri testimoni della partecipazione alla politica della Francia e del Paese ospite, oltretutto di numerose tele dipinte.

La mostra espone per la prima volta oltre 70 opere di Courbet, alcune portate da lui stesso in esilio salvandole dalla confisca, altre dipinte *in loco* come *Il Castello di Chillon* - affascinante maniero costruito dai Savoia e famosa icona grazie al poema *Il prigioniero di Chillon* di Lord Byron - e panorami del lago stesso.

Numerose le vedute montane come il *Grand Panorama des Alpes, les Dents du Midi*, dipinto dall'artista prima della sua scomparsa, mai esposto in pubblico, con le cime innevate che si rispecchiano nel lago e su un pascolo una pastorella con capre sull'erba.

↳ Ginevra: Museo Rath, Place Neuve  
11.00 – 18.00 da martedì a domenica,  
11.00 – 20.00 2° mercoledì del mese  
Fino al 4 gennaio 2015

Biglietto mostra: intero frs 15, ridotto frs 10  
Informazioni: tel. +41 (0)22 4183340,  
[www.mah-geneve.ch](http://www.mah-geneve.ch)  
Catalogo: Musées d'art et d'histoire de  
Genève e ArtLys Editori

#### MAXIM KANTOR

Personaggio affascinante ed eclettico, Maxim Kantor (Mosca 1957) è pittore, incisore e scrittore (figlio dell'intellettuale e filosofo Karl) la cui produzione artistica figura in importanti Musei e dalla cui fertile penna sono usciti saggi, opere letterarie, *pièce* teatrali e collaborazioni in varie lingue con importanti periodici.

ART XXI - che dal 2007 rappresenta in esclusiva per la Svizzera la celebre Fonderia Valsuani (oggi ribattezzata Airaindor Valsuani: fondata nel 1899 a Châtillon in Francia dall'italiano Claudio Valsuani il cui padre Marcello è stato impiegato presso la Fonderia Hébrard, si specializza nella tecnica della fusione a cera persa, realizzando opere di Degas, Renoir, Gauguin, Picasso, Giacometti, Dalí... e nel 1980 arriva nelle mani dello scultore Leonardo Benatov) - presenta un'interessante selezione su Kantor per il



Tempesta

quale l'arte è uno strumento di lotta e di difesa morale e testimonianza della propria epoca.

Osservatore attento e perspicace della società sovietico, non ha cambiato atteggiamento ora che divide il proprio tempo tra il paese d'origine, l'Île de Ré (di fronte a La Rochelle), Berlino e Londra e le sue opere suscitano ovunque emozioni e commozioni.

Difficile incasellare il lavoro di Kantor che al massimo è definibile come 'l'artista del realismo esistenziale' connotato da melanconia e pessimismo quasi congeniti nell'animo russo.

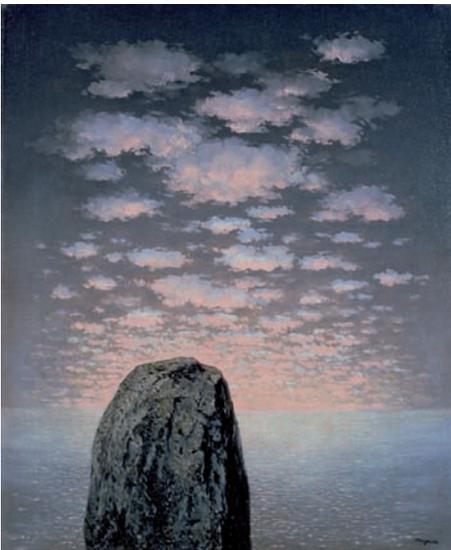
Della sua produzione sono qui presentate alcune opere del ciclo "Ratto d'Europa" che, pur se caratterizzato da una maggiore serenità innegabilmente mediata dalla splendida natura dell'Île de Ré, sono percorse da un filo d'inquietudine come risulta ben evidente in *Cattedrale nell'Oceano* (2013), una sorta di torre di Babele in mezzo alle acque, *Tempesta* (2013) in cui le onde paiono quasi trasformarsi in materia solida e in *Nube temporalesca* (2014) minaccioso avvertimento della natura verso l'uomo da parte di chi come Kantor manifesta nello sguardo un'inquietudine preoccupazione come nel *Ritratto d'Artista* (2014).

↳ Ginevra: ART XXI, Grand rue 4-6  
10.00 – 18.00 da martedì a sabato  
Fino al 25 gennaio 2015

Ingresso gratuito  
Informazioni: +41 22 7326388,  
[www.galerieart21.ch](http://www.galerieart21.ch)  
Catalogo: ART XXI

**SOLO PER I TUOI OCCHI  
UNA COLLEZIONE PRIVATA DAL  
MANIERISMO AL SURREALISMO**

Il Kunstmuseum propone un'intrigante selezione di oltre un centinaio di opere della collezione privata di Richard e Ulla Dreyfus-Best di Basilea, presentata nel suo insieme e testimone del potere esercitato dall'arte e dal piacere del sublime che hanno permesso di creare in trent'anni di ricerca una raccolta unica nel suo genere con opere, che vanno dal Medio Evo a oggi, legate da qualità, originalità e inquietudine. Interessante la figura di Richard Dreyfus,



Magritte *Il ballo in maschera*

banchiere basilese appassionato d'arte scomparso nel 2004, cui non è da meno la moglie Ulla, 'figlia d'arte' e appartenente a un ricca famiglia di collezionisti di Colonia, che studia storia dell'arte e restauro e rimasta sola continua ad ampliare la collezione con opere contemporanee. Altrettanto importante Andreas Beyer che ha studiato storia dell'arte, archeologia classica, filologia italiana e storia del teatro in Università tedesche e italiane insegnando in Atenei tedeschi e dal 2014 a Basilea e oggi cura una mostra già rodada alla galleria Guggenheim di Venezia con ampio successo anche per gli accostamenti inaspettati. Organizzata in sei sale con pitture, oggetti

di *ars erotica* e *ars religiosa* e disegni, la mostra - che invita alla discrezione come suggerisce il titolo - ha quale *file rouge* il noto *The Nightmare (L'incubo)* di Johann Heinrich Füssli (1741-1825), il primo che introduce l'incubo nella pittura. Presenta lavori di Arnold Böcklin, Pieter Brueghel il Vecchio, De Chirico, Francesco Clemente, Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Man Ray e Warhol con una prima sala dall'aria privata e intima (fedele all'ambiente della collezione) passando poi dall'esposizione intimistica che gratifica il gusto edonistico dell'uomo a quella museale più asettica e pubblica con spazi più vasti.

Tra gli infiniti stimoli, tutti da ammirare, accattivanti quelli onirici di René Magritte, surrealista per eccellenza, che ne *Il ballo in maschera* dipinge con abile pazienza una roccia vulcanica che si staglia al tramonto.

↳ Basilea: Kunstmuseum, St. Alban-Graben 16

10-18 da martedì a domenica.

Biglietto mostra: intero frs. 21, ridotto frs. 16

Fino al 4 gennaio 2015

Informazioni: 0041 (0)61 2066262,

[www.kunstmuseumbasel.ch](http://www.kunstmuseumbasel.ch)

Catalogo: Hatje Cantz Verlag Editore

**ARNALDO POMODORO NEI CASTELLI DI  
FEDERICO II**

Singolare iniziativa fare vivere gli antichi Castelli svevi pugliesi - in cui si respira ancora il carisma di Federico II di Svevia, imperatore che ha legato in sé potere e cultura - mettendoli in rete tramite l'inserimento di sculture contemporanee come quelle misteriose e profonde di Arnaldo Pomodoro (Morciano di Romagna/RN 1926), artista di fama mondiale e icona della nostra arte. L'affascinante itinerario artistico attraversa le province di Bari e Andria-Trani e fino al pieno inverno coinvolge il Castello Svevo di Bari, l'ottagonale Castel del Monte (riconosciuto dall'Unesco "Patrimonio Mondiale dell'Umanità") da cui emana un'aura antica e il Castello Svevo di Trani, tre fortezze in cui le opere del Maestro coniugandosi con i diversi ambienti acquisiscono a loro volta significati nuovi e imprevedibili, percepibili a suo modo da ciascun visitatore.



*Rive dei Mari nel Castello Svevo di Bari (Veronica Gaido)*

Pomodoro, di ascendenza pugliese e formatosi a Pesaro anche se ormai milanese d'adozione, usa scettri, lance di luce, scudi, steli e sfere - sfera simbolo per eccellenza del potere imperiale e forma perfetta e magica spaccata per coglierne all'interno fermenti misteriosi, complessi e palpitanti - originali declinazioni contemporanee di emblemi antichi. Ecco che gli argentei (in alluminio) *Scudi di Rive dei mari* del Castello Svevo di Bari appoggiati alle pareti diventano, se distesi sul pavimento (litorale come punto di passaggio della vita dal mare alla terra) *Ossi di seppia* di montaliana memoria consunti e levigati dal frangersi delle onde. Affascinanti nel medesimo maniero gli *Scettri*, maschere tribali proiettate quali antenne verso il futuro, a Castel del Monte il *Disco in forma di rosa del deserto* a significare il faticoso divenire del processo creativo e nel Castello Svevo di Trani, porta tra terra e mare, il *Grande portale Marco Polo*, Studio con una faccia dedicata all'Occidente con le sue nazioni e l'altra alla Cina dalla secolare unità o ancora sulla piazza prospiciente il mare l'ermetico *Obelisco per Cleopatra*.

↳ Puglia: Castello Svevo di Bari, Castel del Monte (Andria), Castello di Trani  
Fino al 6 gennaio 2015

Orari e prezzi biglietti sui singoli siti  
Informazioni: tel. 0883 500117,  
[castello.bari@novaapulia.it](mailto:castello.bari@novaapulia.it),  
[casteldelmonte@novaapulia.it](mailto:casteldelmonte@novaapulia.it),  
[castello.trani@novaapulia.it](mailto:castello.trani@novaapulia.it)  
Catalogo: Il Cigno GG Edizioni

#### LA BELLA PRINCIPESSA

La preziosa pergamena con il profilo raffinato, delicato nei chiaroscuri e plasticamente perfetto, di una giovane di rara bellezza con lo splendido particolare

della grande treccia annodata con nastro come si usa a fine '400 in Lombardia raffigura con notevole certezza il *Ritratto di Bianca Sforza*, amata figlia naturale del duca Ludovico e giovane sposa di Galeazzo Sanseverino.



*La Bella Principessa*

Comparsa sul mercato antiquario nel 1998 come opera di scuola tedesca dell'inizio del XIX secolo, ha creato un affascinante 'giallo artistico': sarebbe stata misteriosamente asportata da un volume del '400, *La Sforziade*, libro della corte milanese degli Sforza finito a Varsavia. Acquistata dal collezionista canadese Peter Silverman come opera del Ghirlandaio, in seguito ad accertamenti diagnostici tradizionali e con tecniche nuove (compiuti da Pascal Cotte che ha anche analizzato la *Gioconda* e la *Dama con l'ermellino* rilevando gli stessi segni grafici e si è recato a Varsavia per esaminare se i tre fori della pergamena coincidono con quelli de *La Sforziade*) è attribuita a Leonardo moltiplicandone il valore ed è 'battezzata' dallo studioso Martin Kemp *La Bella Principessa*. Altri elementi che hanno avvalorato l'attribuzione a Leonardo della pergamena sono stati la linea stilistica caratteristica dell'ultimo quarto del '400, il tratteggio

mancino inclinato verso sinistra tipico solo di Leonardo e non dei suoi allievi, i particolari della moda che rimandano al primo soggiorno del Maestro presso la corte sforzesca e la tecnica a secco propria dei manoscritti vinciani.

Anche la storia della moda ha fornito un contributo al riguardo analizzando l'acconciatura che dimostra capacità di mediazione tra gli elementi di moda nella Milano di fine '400 e quelli spagnoli in voga a Napoli acquisiti dalla principessa Bianca che nella città partenopea ha trascorso i primi dieci anni della sua vita.

Sono alcune delle molte ragioni per ammirare questo *unicum* esposto a Urbino (poi a Milano dal 23-04 al 31-10 2015).

↳ Urbino: Salone del Trono, Palazzo Ducale, Piazzale Duca Federico 107  
8.30 – 19.15 da martedì a domenica, 8.30 alle 14.00 lunedì

Fino al 18 gennaio 2015

Biglietto mostra: intero € 8.00, ridotto € 5.50

Informazioni: tel. 051 223535,

[www.labellaprincessa.it](http://www.labellaprincessa.it)

Catalogo: Scripta Maneant Editore

### VERONESE A PADOVA

#### L'ARTISTA, LA COMMITTENZA E LA SUA FORTUNA

Paolo Veronese (al secolo Paolo Caliari, Verona 1528 – Venezia 1588), Maestro capace di rivoluzionare l'arte religiosa e civile (ritratti, affreschi in ville e decorazioni) nella sua vicenda esistenziale e artistica, ha operato soprattutto a Venezia lasciando segni anche sulla terraferma.

Rilevanti nella città di Padova e nel suo territorio dal 1556 - quando è chiamato dal vescovo Pisani per dipingere la

*Trasfigurazione* nel duomo di Montagnana (dove il presule ha una villa), esegue lavori per i Benedettini e si sposa con Elena, figlia di Antonio Badile, artista dalla vasta rete di rapporti e suo primo insegnante - le testimonianze dell'evoluzione del suo stile analizzate nell'ambito del progetto regionale "Scopri il Veneto di Veronese" attraverso una mostra che le racconta con una cinquantina di dipinti (salvo l'inamovibile *Pala di Santa Giustina*

ammirabile nell'omonima Basilica) e una quarantina di stampe.

Partendo dal *Martirio di Santa Giustina*, gemma dai colori vividi e splendenti e dalla costruzione stupefacente si susseguono opere affascinanti che hanno lasciato un segno incancellabile tra cui la raffinata *Crocifissione con i due ladroni e le Marie* (unica su pietra nera), l'*Ultima cena* (evidente la collaborazione del fratello



*Ultima cena*

Benedetto) dai toni dettati dalla Riforma Cattolica e *L'Ascensione di Cristo* con gli Apostoli dall'impianto proto barocco - tela cui è rubata un'importante porzione reintegrata nella sua totalità da Pietro Damini nel 1625 - con accanto gli *Undici Apostoli*: il frammento originale trafugato proveniente da Praga dove è giunto attraverso lunghi e tortuosi viaggi. Impronta seguita dai figli Carletto e Gabriele, dal fratello e da seguaci e interpreti della sua eredità quali tra gli altri Giovanni Battista Zelotti... Pietro Damini, il fiammingo Valentin Lèfevre, Sebastiano Ricci... fino alla nascita del Rococò in area nord orientale e in Europa: una fortuna continua e intramontabile come testimoniano anche le numerose stampe tratte dalle sue opere.

↳ Padova: Museo Civico degli Eremitani  
9.00 – 19.00 da martedì a domenica

Fino all'11 gennaio 2015

Biglietto mostra: intero € 10.00, ridotto € 8.00/6.00/5.00

Informazioni: tel. 0372 808804,

[www.mostramagnumcremona.it](http://www.mostramagnumcremona.it)

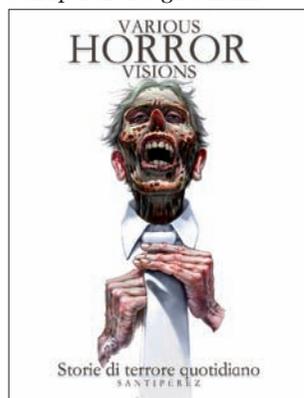
Catalogo: Skira

## SPECIALE LUCCA 2014 di Elena Colombo

**VARIOUS HORROR VISIONS: STORIE DI TERROR QUOTIDIANO****Santipérez**

Diábolo Edizioni, 56 pp., 14.95 €

Santipérez usa gli stilemi



tipici della narrativa di genere per raccontare l'orrore che si annida dietro l'angolo del nostro quotidiano. In queste storie i mostri sono solo un pretesto per scandagliare i mali della società: persone distrutte dai debiti, violenza e panorami senza speranza. È il messaggio che filtra da tutto il revival degli ultimi anni e che va da "The Walking Dead" a "I am a Hero": gli zombi siamo noi sempre più spinti all'omologazione. Ogni racconto ribalta i punti di riferimento per svelare i meccanismi perversi del nostro mondo. Sergio Ricardo Ibañez è stato la prima ispirazione ma la raccolta di questo giovane spagnolo - che torna sulle scene dopo circa tre anni di silenzio - dimostra una sorprendente padronanza di tecniche diverse. Fornendo un particolare punto di vista sul mondo, "Various Horror Visions" trascende i confini della narrativa settoriale

rappresentata dalla rivista "Creepy" per diventare critica appassionata, con venature fantascientifiche, cinematografiche e letterarie. Molti autori si sono confrontati con Lovecraft e con il suo "rianimatore" Herbert West, ma l'interpretazione che si vede qui ha tratti persino delicati e romantici grazie a un'ambientazione vintage che combina tenerezza e atmosfere alla Hitchcock. Siamo di fronte a un disegnatore che merita una lode, sia per la grafica eclettica sia per i temi affrontati senza ipocrisie e, anche se alcuni momenti risultano più deboli e a volte sembrano sacrificati nell'economia severa della *short story*, ci sono tutti gli ingredienti per rabbrivire e riflettere sulla realtà che ci circonda.

**IL CADAVERE E IL SOFÀ Tony Sandoval**

Tunué, 94 pp., 14.90 €

I personaggi di Tony Sandoval si muovono sempre nella medesima dimensione temporale: l'estate di un paese sostanzialmente immobile, definito solo dalla luce che sembra bagnare ogni cosa; un'estate che spesso coincide con la crescita psicologica dei protagonisti. I ragazzi si trovano in un territorio ibrido appena fuori dall'infanzia ma non ancora nell'età adulta e, in questa condizione d'incertezza, devono affrontare i propri turbamenti, l'erotismo e la scelta tra ciò che è "giusto" e ciò che non lo è. Eppure

questa nuova inquadratura è segnata dal cambiamento, per quanto morboso: la maturazione di Polo sembra andare di pari passo con la decomposizione del cadavere del suo amico Christian mentre Sophie lo inizia a un amore tanto tenero quanto oscuro. Lei, che sembra una vampira, legge racconti sui lupi mannari ma di giorno si trasforma in una creatura quasi angelica, spalanca le porte di una nuova dimensione più buia, dove i riferimenti formali della psiche si fanno labili, ancorati solo a un'immaginazione notturna e mediatica, mentre il tratto grafico si fa più sporco e sfilacciato. I corpi assumono importanza non per le loro proporzioni, ma



per la percezione dello spazio cromatico che non annulla i contrari, anzi li accentua. È qui che si riconoscono le influenze surreali dell'autore che pare giocare con Lovecraft e Poe. Partendo dalla fascinazione messicana per la morte che era già in José Guadalupe Posada, "Il

Cadavere e il Sofà”, uscito in Messico nel 2006 e in Francia nel 2007, sviluppa un mondo in cui sogno, incubo e realtà si mescolano in una parentesi sospesa ma plausibile.

**LA CRONACA DEGLI INSETTI UMANI**  
**Osamu Tezuka**

001 Edizioni / Hikari, 369 pp., 18 €  
001 Edizioni / Hikari si conferma un marchio di

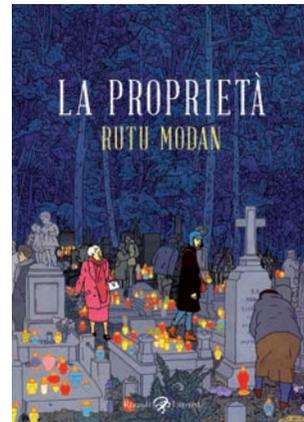


grande qualità presentando un'elegante volume monografico che raccoglie i capitoli di "La Cronaca degli Insetti Umani", pubblicato per la prima volta in Giappone a puntate sui settimanali a fumetti. Osamu Tezuka è soprannominato "il Dio del manga" e riconosciuto inventore di tutti gli stilemi del racconto per immagini contemporaneo. Attraverso tratteggi fitti o linee sinuose, descrive figure e ambienti dimostrando la sua vena adulta grazie a una profonda indagine psicologica unita a scelte grafiche innovative e inquadrature audaci quanto in contenuti narrativi. Colpisce l'incredibile modernità dei temi, sia per la loro maturità analitica che per la loro attualità (dal sesso al torbido mondo della

finanza). Toshiko Tomura è un genio o un semplice simulacro che assorbe il talento altrui, incurante della rovina nella quale spinge il prossimo? La ragazza cambia pelle, si trasforma da attrice virtuosa in scrittrice di successo; da designer a fotografa a moglie di un dirigente d'azienda; ma chi è in realtà? Il suo spazio privato nasconde un segreto al limite della perversione, una pace che lenisce solo a momenti il senso di vuoto custodendo la verità sulla vita di una donna rimasta bambina. I nomi dei protagonisti richiamano l'entomologia e la società degli insetti diventa parodia di quella umana, però non è soltanto questo. L'autore dichiara di aver tratto spunto dal drammaturgo Ibsen, e tuttavia, leggendo, torna in mente anche "Lo Squalificato" di Dazai, viaggio negli abissi che sottrae progressivamente coscienza all'individuo.

**LA PROPRIETÀ Rutu Modan**  
Rizzoli Lizard, 228 pp., 17.50 €  
Rutu Modan può essere accostata alla fiorente scuola del fumetto mediorientale, che negli ultimi anni sta riscuotendo grandi consensi grazie a nomi come Marjane Satrapi o Ari Folman; ma qui c'è un elemento narrativo che certo marca una differenza significativa: non si tratta di uno sguardo arabo bensì di una voce israeliana. All'eleganza di "Persepolis", l'autrice aggiunge la saturazione di colori senza sfumature, che rendono ogni tavola piena e trasformano le inquadrature corali in affollati puzzle visivi da ricomporre come un antico quadro

fiammingo in versione indie o uno dei motivi decorativi di William Morris. I personaggi nascono dalla rielaborazione di vecchie foto d'archivio o dal bagaglio personale della fumettista e sono compatti, minuziosi nella loro fusione con il paesaggio, sempre legati al passato. Sul piano individuale, i luoghi pubblici cancellano l'identità nel presente per far rivivere la memoria e le stanze private sono la proiezione dell'interiorità dei



protagonisti. Mica e sua nonna tornano a Varsavia negli anni 2000, sulle tracce di una misteriosa proprietà vincolata a un ricordo nostalgico: del Ghetto ebraico non è rimasto quasi più nulla, un lussuoso Hilton ha sostituito il cinema e i giovani partecipano a ricostruzioni dal vero delle deportazioni naziste. Così la vicenda si muove su due assi che evidenziano una frattura nella lettura della realtà: l'asse generazionale è complementare a quello culturale. La famiglia è il legame più importante e gli affetti restano indelebili nel tempo mentre il mondo esterno è fragile, incerto e mutevole.

**LA MEMORIA DELL'ACQUA** Mathieu Reynès / Valérie Vernay  
Tunué, 94 pp., 14.90 €



“La Memoria dell’Acqua” è un affresco che si nutre di tutti i toni dell’azzurrità fino a sprofondare nel blu corvino delle grotte marine. Come il ricercatore Masaru Emoto metteva in relazione l’energia psichica umana e la “reazione” dell’acqua, Mathieu Reynès e Valérie Vernay le danno una voce cromatica. A livello grafico, sono stesse suggestioni animistiche che sembrano aver ispirato Daisuke Igurashi, ma la pulizia del tratto deriva dalla cosiddetta “linea chiara” che, combinata alla compattezza del colore, indaga il quotidiano. In quest’opera lo scenario, tipicamente francese nell’impostazione atemporale che corre parallela alla sequenza cronologica, ha qualcosa dell’ecologismo di Miyazaki e si mescola con le visioni solitarie delle case di Hopper bagnate dal sole e dalle onde. La coloritura non nega le volumetrie dell’ombra, ma anzi le accentua, creando un realismo minuto che si avvicina all’animazioni di

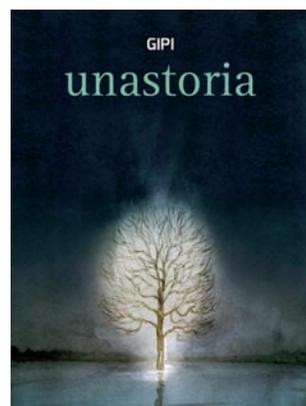
plastilina o all’idea di un dettagliato modellino. Marion e sua madre tornano sull’isola, dove il nonno faceva il pescatore e la piccola comincia a cercare le tracce di un passato raccontato dal vago bianco e nero delle foto. In questo percorso a ritroso verso le proprie origini esplora lo scoglio del faro – che, come in Virginia Woolf, è insieme presenza concreta e metafora dell’Io – e stringe amicizia con il vecchio guardiano, vittima di un’oscura maledizione: gli spiriti del mare assetati di vendetta da generazioni prendono la vita delle persone della sua famiglia, ma forse la crudeltà del destino è legata alla natura stessa della vita, che come in un ciclo, va da una generazione all’altra.

#### UNASTORIA Gipi

Coconino Press (Fandango), 126 pp., 18 €

“UnaStoria sono due storie” che incrociano passato e presente travalicando il limite del fumetto per diventare a pieno titolo letteratura, con in più la potenza del linguaggio grafico. La cesura tra le due dimensioni è data dalla diversa qualità del tratto: la disperazione della trincea durante la Grande Guerra e l’attualità; una Natura aspra resa dalla liquidità brumosa di tinte acquerellate a confronto con un segno nervoso e scarno, che rende il disturbo di uno scrittore in crisi. A questa duplice forma corrisponde anche un cambio nel registro narrativo, perché le tavole paesaggistiche sono corredate solo da brevi didascalie – quasi a voler lasciare spazio alla potenza

lirica – mentre le pagine dedicate al disagio sono riempite di parole. Come in Modrian, l’albero è simbolo dell’Uomo, del suo impoverimento e della sua ascesa spirituale. Esso fa confluire emisferi temporali, procede in maniera serrata, fino alla completa identificazione dei due protagonisti, esattamente come avviene nel lucido delirio di “Il Mignolo di Buddha” di Pelevin. E stranamente la gamma cromatica è vicinissima a quella del quadro scelto per la copertina di questo libro russo, anche se è più plausibile riferirsi a “Fuochi” di Mattotti o alle scene dell’ultimo film di Olmi. La prossimità visiva deriva probabilmente da un’analogia concettuale che riflette sull’orrore dei conflitti,



ovunque scoppino. La propensione degli autori italiani a rievocare il Quindici-Diciotto come periodo emblematico non sminuisce l’importanza del messaggio: recuperare la memoria e aprirsi sempre a un finale di speranza.